

**UNIVERSIDAD DEL PAÍS VASCO**

**Facultad de Bellas Artes**

Departamento de Pintura

- • • **Materia y trascendencia en la pintura.**  
**Una aproximación personal a experiencias radicales contemporáneas**

**José Luis Ochoa Bustinza**

2018

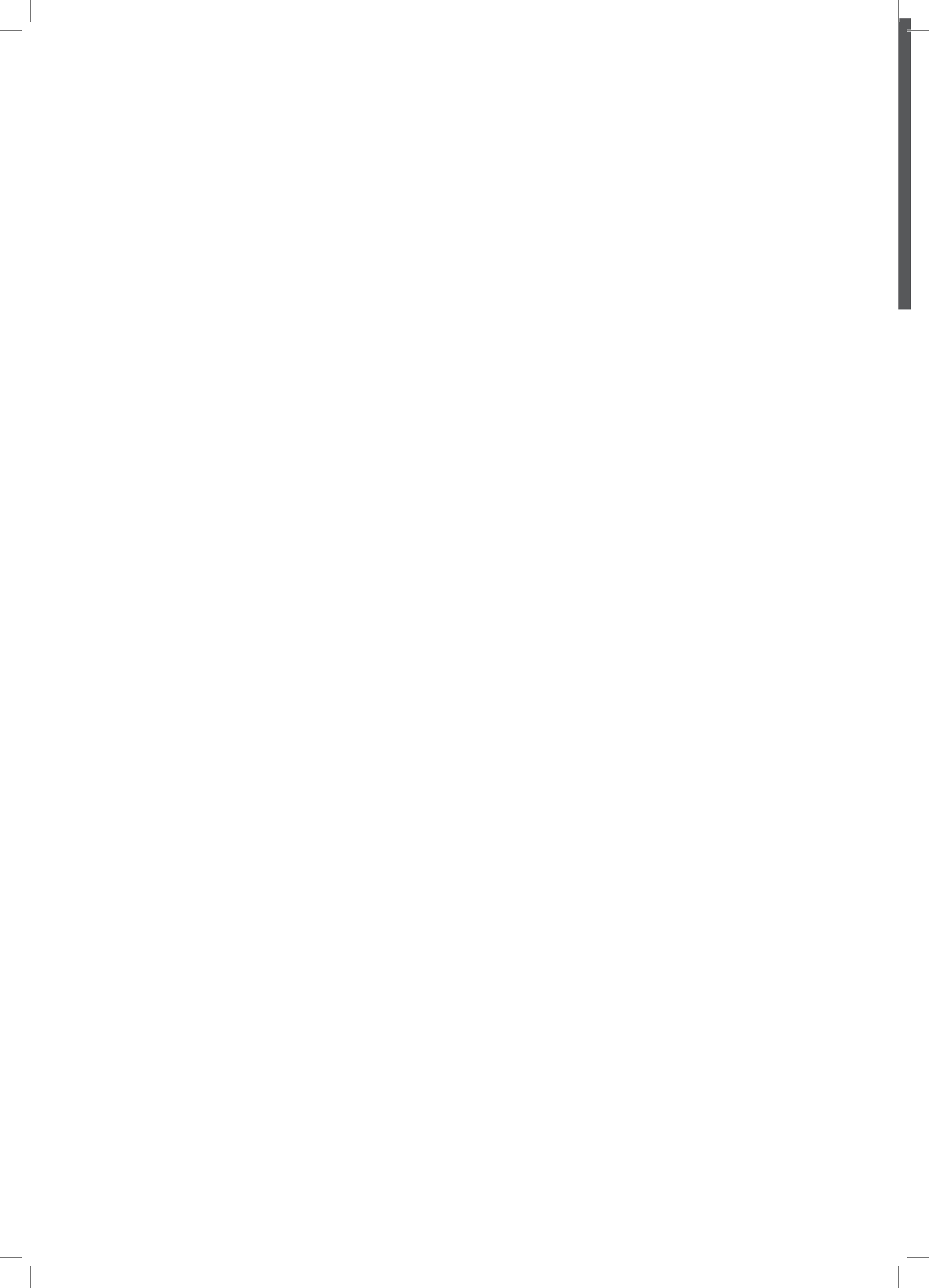
Directores: Adolfo Ramírez Escudero

Daniel Rodríguez Vázquez











	pág.
<b>••• 0. INTRODUCCIÓN</b>	13
0.1 Motivaciones	13
0.2 Objetivos	15
0.3 Metodología	16
0.4 Hipótesis	17
0.5 Contenido	18
<b>••• I. TRANSCENDENCIA Y EXPERIENCIA RADICAL</b>	27
<b>I.1 La trascendencia en la comunicación (artística)</b>	28
<b>I.1.1 Lo trascendente</b>	29
I.1.1.1 Lo trascendente y lo trascendental	31
I.1.1.2 Lo trascendente y lo místico	32
I.1.1.3 Lo trascendente y lo inmanente	34
I.1.1.4 El empirismo trascendental	35
I.1.1.5 Lo trascendente y lo contemporáneo	37
<b>I.1.2 Identidades y significados relacionados</b>	39
I.1.2.1 Lo inefable	40
I.1.2.2 Lo metafísico	41
I.1.2.3 La nada	43
I.1.2.4 Lo negativo	45
I.1.2.5 Lo numinoso	47
I.1.2.6 Lo aurático	48
I.1.2.7 Lo trágico	49
<b>I.2 Experiencias radicales</b>	51
<b>I.2.1 Análisis de experiencias radicales</b>	51
I.2.1.1 Lo contradictorio	52
I.2.1.2 Lo paradójico	53
I.2.1.3 Lo radical	55
I.2.1.4 Lo experiencial	57
I.2.1.5 Lo limítrofe	59
I.2.1.6 Lo ascético	60
I.2.1.7 Lo incomunicable	62
I.2.1.8 Lo existencial	63
I.2.1.9 Lo violento	65
I.2.1.10 Lo catastrófico	68
<b>I.2.2 Memoria e historia en el contexto de la era moderna</b>	70
I.2.2.1 Conceptos. Memoria e historia	71
I.2.2.2 Contextos. Conflictos y desastres	73

<b>I.3 Las experiencias radicales y su representación artística</b>	87
<b>I.3.1 La problemática de su representación artística</b>	88
I.3.1.1 El dilema	88
I.3.1.2 Consecuencias	90
I.3.1.3 Poesía o silencio	92
I.3.1.4 Testimonios y propuestas	95
<b>I.3.2 La problemática de la trascendencia artística</b>	103
I.3.2.1 Experiencias trascendentales	103
I.3.2.2 Experimentaciones trascendentales	108
<b>••• II DIMENSIÓN TRASCENDENTE DE LA MATERIA EN EL ACTO PICTÓRICO</b>	129
<b>II.1 La trascendencia en el acto pictórico</b>	130
<b>II.1.1 Pintura y trascendencia</b>	131
II.1.1.1 Procederes personales	131
II.1.1.2 Procederes trascendentales	137
<b>II.1.2 Antecedentes y ejemplos</b>	143
<b>II.2 La materia</b>	160
<b>II.2.1 Materialidad y trascendencia</b>	160
II.2.1.1 Materia y ciencia	160
II.2.1.2 Materia y misticismo	166
II.2.1.3 Materia y literatura	174
II.2.1.3.1 Materia: José Ángel Valente	174
II.2.1.3.2 Amor y pedagogía: Miguel de Unamuno	175
II.2.1.3.3 Los atributos de la Masa: Elias Canetti	175
II.2.1.3.4 Solaris: Stanislaw Lem	177
II.2.1.4 Materia e intimidad. Gaston Bachelard	179
II.2.1.4.1 Perspectiva anulada	180
II.2.1.4.2 Perspectiva dialéctica	180
II.2.1.4.3 Perspectiva maravillada	181
II.2.1.4.4 Perspectiva de intensidad sustancial infinita	182
II.2.1.5 Materia y lo sublime. Jaques Rancierre	184
<b>II.2.2 Materialidad y pintura</b>	185
II.2.2.1 Material, percepción y sensación	185
II.2.2.2 Breve introducción a la utilización de los materiales con finalidades artísticas	190
II.2.2.3 Pintura matérica. Ejemplos en la modernidad y posmodernidad	193
<b>II.3 Fenomenología plástica de la materia a partir de experiencias radicales</b>	201
<b>II.3.1 Introducción terminológica</b>	202
II.3.1.1 Fenómeno	203
II.3.1.2 Fenomenología	203
II.3.1.3 Estética fenomenológica	204
II.3.1.4 La materia en la estructura del cuadro	205
II.3.1.4.1 La materia sensible	205
II.3.1.4.2 La materia-sujeto	206
II.3.1.4.3 La expresión	208

II.3.1.4.3.1 De la materia sujeto a la expresión	209
II.3.1.4.3.2 La expresión como inanalizable	209
<b>II.3.2 Materia concentrada</b>	210
II.3.2.1 Ejemplos	213
II.3.2.2 Mark Rothko	222
<b>II.3.3 Materia exaltada</b>	229
II.3.3.1 Ejemplos	232
II.3.3.2 Anselm Kiefer	244
<b>II.3.4 Materia fosilizada</b>	251
II.3.4.1 Ejemplos	253
II.3.4.2 Antoni Tápies	266
<b>II.3.5 Materia liberada</b>	272
II.3.5.1 Ejemplos	274
II.3.5.2 Cai Guo Quiang	285
<b>••• III MODELOS ARTÍSTICOS RELACIONADOS CON LA MATERIA</b>	297
<b>III.1 Aproximación a un modelo</b>	298
<b>III.1.1 Aproximación personal a un modelo artístico</b>	298
III.1.1.1 Discurso	299
III.1.1.2 Intertextualidad	301
III.1.1.3 Modelo artístico	303
<b>III.1.2 Modelos artísticos de carácter matérico</b>	306
III.1.2.1 Modelos	306
III.1.2.2 Artistas	309
<b>III.2 Modelo artístico propio: Entre la experiencia y las huellas</b>	316
<b>III.2.1 La experiencia viajera</b>	316
III.2.1.1 Viaje	317
III.2.1.2 Camino	320
III.2.1.3 Viajeros y caminantes	325
<b>III.2.2 Las huellas</b>	335
III.2.2.1 El aura de los lugares	336
III.2.2.2 La arqueología de los materiales	342
III.2.2.3 El peso de la memoria	346
III.2.2.4 La presencia del pasado ( <i>El archivo</i> )	349
III.2.2.5 Ejemplos	352
<b>III.3 Estructura analítica y experimental de un modelo: Nowhere</b>	360
<b>III.3.1 Metodología y práctica en torno a la oxidación</b>	360
III.3.1.1 Hierro y oxidación	361
III.3.1.2 Influencias	363
III.3.1.2.1 El hierro y los orígenes del arte	363
III.3.1.2.2 Oxidaciones en el arte contemporáneo	365
III.3.1.2.3 Espacios obsoletos	369
III.3.1.2.4 Arquitecturas	372
III.3.1.3 Prácticas personales.	374

<b>III.3.2 Desarrollo práctico de un modelo matérico: Nowhere</b>	381
III.3.2.1 Antecedentes	382
III.3.2.2 Proceso	384
III.3.2.3 Resultados	388
<b>... IV CONCLUSIONES GENERALES</b>	401
<b>... V ÍNDICE DE IMÁGENES</b>	413
<b>... VI BIBLIOGRAFÍA</b>	423

Directores: Adolfo Ramírez Escudero  
Daniel Rodríguez Vázquez





## 0 Introducción







## 0. Introducción .....

### 0.1 Motivaciones

Con el título de *Materia y trascendencia en la pintura. Una aproximación personal a experiencias radicales contemporáneas*, presentamos este trabajo de investigación en forma de tesis. Para nosotros, trascendencia y materia serán los ejes donde centraremos nuestros intereses, siendo en sí mismas, partes de una misma paradoja. De esta forma, identificar en un mismo trabajo lo tangible y lo intangible conllevará sus riesgos, pero a su vez su poética y su aventura. Lo trascendente es ese lugar que nos seduce y nos da una idea de lo desconocido en el mundo. Y la materia es ese espacio afín que nos permite la experimentación plástica de un modo perceptible, aunque exprese connotaciones de temas imposibles. Ambas se verán enraizadas en este trabajo bajo el halo especial de lo que hemos venido a llamar las *experiencias radicales*, unos acontecimientos que sitúan al hombre en los márgenes de lo extremo y en las contradicciones de la vida.

Nuestro terreno particular es el arte. Es el lugar donde estamos cómodos y donde a lo largo de los años hemos venido trabajando e investigando. Donde queremos profundizar. Dentro del arte en concreto,

será la pintura la base de nuestro cosmos fundamental, un amplio espacio de ilusiones, historias y quizás de pérdidas. Un lugar de subjetividad emocional que nos permitirá un desarrollo plástico en torno a nuestras pasiones.

Para nosotros ha sido una necesidad también el hecho de intentar interpretar el trabajo plástico personal y poner en orden las nociones, referencias y valores que deben estructurar nuestra faceta artística. Un trabajo desde la perspectiva del que hace, del artista, del que quiere ver y si puede, comprender. A su vez, no podemos sino identificarnos con la equiparación entre arte y vida. De esta manera, entendemos la vida, y el propio arte, como sucesión aventuras y viajes que hacen que vayamos descubriendo los entresijos de la misma. Nuestra mirada y preocupación ante ella, esta puesta a partir de estas experiencias.

Dedicar un trabajo a la trascendencia en lo contemporáneo puede resultar como ya hemos dicho, un tanto arriesgado, pero para nosotros y tras mucho dilucidar este era el concepto que mejor encajaba para nuestro estudio. La vida es un misterio como citaba Einstein y nosotros queremos indagar dentro de ese misterio en el ámbito que estamos involucrados:

El misterio es lo más hermoso que nos es dado sentir. Es la sensación fundamental, la cuna del arte y de la ciencia verdaderos. Quien no la conoce, quien no puede asombrarse ni maravillarse, está muerto. Sus ojos se han extinguido.  
Albert Einstein (1980, pp. 12-13).

Quizás esa cita a la que aludíamos, descubierta hace ya unos años, fue el comienzo de algo. Vincular trascendencia y materia fue para nosotros establecer un territorio de intencionalidad y perturbación de los sentidos, donde pueden intervenir infinidad de posibilidades del mundo plástico. Es ahí donde nos situamos y trazamos un camino personal de investigación.

Esta tesis se verá influenciada por ese ir y venir por lugares de profunda radicalidad a lo largo de los últimos años, y por los cuales hemos tenido la fortuna de visitar. Sin la memoria y la historia de lugares como Berlín, Moscú, Chernóbil o Tallin en Estonia, esta investigación no tendría sentido para quien escribe.

Además, el hecho de realizar una tesis doctoral también es un reto dentro del ámbito personal, al igual, que completar nuestra formación académica y procurar una conjunción entre orden y sentido para nuestra actividad docente. Más allá de los títulos la necesidad se vincula con ese constante aprender y descubrir que nos forma cada día.

## 0.2 Objetivos

Este trabajo de investigación viene definido por la intención de dar a un hecho concreto y complejo, un razonamiento lógico y unas conclusiones en su medida verificables. Nuestra intención será la de ordenar unos elementos en torno a un fenómeno e intentar articularlos de un modo coherente, analítico y reflexivo.

Lo trascendente, entendido como una forma simbólica, nos remitirá a pasar de un ámbito a otro, atravesar el límite que los separa. Comunicarse, penetrar, comprender, averiguar lo que está oculto. Desde ahí lo relacionaremos con determinadas experiencias radicales. Y finalmente, utilizaremos la materia como un elemento significativo que dentro del arte, y más concretamente dentro de la pintura contemporánea, nos ayude a formalizar un modelo plástico personal.

Nuestra intención es comprobar si existen una serie de procesos dentro del arte contemporáneo que vinculen la actuación pictórica focalizada en lo matérico con una dimensión trascendente. Cuando hablamos de dimensión trascendente aludimos a un lenguaje enraizado en el concepto de misterio, desconocido o limítrofe, a aquello que con palabras sea de difícil explicación. Materia e inmaterialidad funcionaran como lugar de encuentro en la pintura.

Partimos de la creencia de que hay unos elementos comunes entre los valores contemporáneos más radicales y los valores trascendentes encarnados en la materia pictórica.

¿Qué entendemos por trascendencia en lo contemporáneo?, ¿qué son las experiencias radicales?, ¿qué entendemos por materia?, las diferencias con el concepto de material, etc. Estas son preguntas que a modo de hipótesis nos planteamos en esta investigación.

Veremos qué artistas recogen estas experiencias de carácter extremo y como se focalizan en sus respectivas obras. Un uso de la materia como proceso destacado y unido paradójicamente a la inmaterialidad.

Nuestro trabajo de investigación parte de la práctica y termina en la práctica. En nuestra opinión, la aspiración del artista no es una aspiración calculada y no está depositada en un objeto puntual. Como dice Juan Luis Moraza:

El deseo del artista no es un deseo estratégico, no está depositado en un objeto específico, predeterminado, que se pretenda conseguir. El proceso mismo -más allá de su situación relativa respecto a fines y medios-, es un tiempo y un espacio de incertidumbres creativas, de acontecimientos sorprendentes, de encuentros, de hallazgos, tan intenso como para imponerse sutilmente como causa de deseo. Hay entonces un deseo en el proceso, hay un deseo del proceso, de la propia elaboración, de lo que no es ni un fin ni un medio sino justamente lo que está en ese espacio de elaboración. (2013, p. 9).

El perfil de esta tesis se encuentra vinculado al programa de doctorado *Investigación y creación en arte*. Los objetivos formativos y los perfiles serían los siguientes.

Búsqueda de metodologías y estrategias que -a través del arte- se entiendan como sistemas activos que permitan representar(nos en) el mundo, llegando a entender el arte como un saber específico, *un saber de saberes*, en el que se condensen valores de intensidad sensorial y complejidad intelectual, y en el que el ser y el hacer sean inseparables. En este contexto, la experiencia estaría unida a la estructura de una manera indisoluble, constituyendo su modo específico de organización.

Junto a este objetivo de carácter metodológico, otro objetivo pasaría por la materialización de proyectos artísticos atendiendo tanto a la dimensión conceptual del proceso como a los materiales, herramientas y procedimientos necesarios y adecuados a tal fin. Entendiendo que el conocimiento se obtiene a través de la confrontación sistemática de la lógica y la experiencia, y concibiendo el hecho artístico como una actividad que consiste en producir relaciones con el mundo con la ayuda de signos, formas, gestos u objetos, además como un proceso recursivo generador de complejidad. Se trata igualmente de destacar dentro de la versatilidad de la creación artística, la propia creación como una forma de investigación, desarrollando hipótesis de trabajo e intentando llegar a conclusiones que den respuesta a las mismas.

### 0.3 Metodología

En cuanto a la metodología empleada en nuestro trabajo de investigación, ya apuntada brevemente, se ha planteado como una construcción de carácter teórico-práctico. Por un lado desarrollamos una aproximación teórica, argumentada y documentada, y por otro abrimos una línea de trabajo artístico práctico, basado en dicha demostración.

En dicha metodología identificamos un fenómeno, estudiándolo y situándolo dentro del marco de la investigación de las Bellas Artes. El fenómeno trascendente existe y ha existido, por lo que nos hemos apoyado en estudiosos de referencia aceptada y contrastada. Nuestra tentativa es la de llevarlo al terreno de la plástica y estudiarlo. El empeño conlleva el comprender los significantes de la trascendencia en la pintura contemporánea a través de dos cuestiones como son las experiencias radicales y la utilización de la materia como recurso principal en dichas experiencias.

Así, comenzaremos por el concepto de trascendencia y algunos de los conceptos adyacentes que nos podrían resultar fundamentales para la comprensión del trabajo. Posteriormente lo relacionaremos con experiencias radicales que surgen desde comienzos del siglo XX hasta nuestros días. En este contexto vincularemos esta investigación con el mundo de la plástica, concretamente con el de la pintura, sumergiéndonos en sus características matéricas para finalmente proponer un modelo de trabajo propio donde veremos antecedentes, procesos y resultados del mismo.

En nuestros análisis pretendemos conjugar la polisemia significativa que conllevan determinados lenguajes plásticos contemporáneos con valores trascendentes. Para ello, nos hemos basado en los estudios de diversos autores como por ejemplo Amador Vega, doctor de la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona, o Alois M. Haas, catedrático emérito por la Universidad de Zúrich que fueron los que generaron las primeras ideas para este trabajo o los estudios de artistas como Joseph Beuys o Juan Luis Moraza. Además, nos apoyamos en disciplinas varias, como la antropología, la historia, la sociología o la filosofía, asignados con personajes tanto del pasado como de la actualidad. Y de manera muy especial, con los testimonios de los propios artistas, tanto a nivel procesual como intelectual.

Teniendo en cuenta lo mencionado anteriormente estableceremos un método de análisis aplicado a la obra de arte donde tendremos en cuenta tanto los contenidos plásticos como la técnica; dentro de un marco fenomenológico en el que la materia tendrá un papel primordial.

Respecto de la bibliografía empleada, al abarcar el presente trabajo diferentes dimensiones, se ha utilizado información de diferentes campos como la psicología, la antropología, las ciencias físicas, el arte, la filosofía, la poesía, etc. Hemos trabajado con una bibliografía amplia pues lo encontramos necesario para completar y dar profundidad al análisis planteado.

## 0.4 Hipótesis

Esta tesis doctoral se plantea como una investigación abierta que permita su posterior desarrollo o ampliación a través de nuevas propuestas de estudio. En ese sentido, pretendemos realizar una aportación que pueda ser de utilidad para futuros trabajos dentro de esta línea de investigación.

Concebimos las hipótesis de trabajo como preguntas a las cuales pretendemos dar respuestas plausibles y adecuadas. Tales preguntas tienen que ver con cuestiones que hemos apuntado en el apartado de los objetivos.

¿Existe una serie de procesos dentro del arte contemporáneo, que vinculen la actuación pictórica focalizada en lo matérico con influencia en valores de carácter trascendente?

Esta primera pregunta requiere una respuesta que se enfrenta a una cuestión de carácter un tanto paradójico, puesto que tradicionalmente los valores matéricos dentro del arte y concretamente dentro de la pintura suelen asociarse a valores de carácter más inmanente que trascendente. Es nuestro propósito hacer ver que si es posible esa asociación entre los procedimientos matéricos y su posible significación trascendental.

La segunda pregunta a la que queremos dar respuesta es si esa vinculación procesual de carácter matérico con valores trascendentales se da de manera significativa y preferente a través de experiencias que hemos caracterizado como radicales.

Para dar respuesta a esa segunda pregunta hemos creído conveniente recurrir a dos tipos de ejemplos: uno de carácter general, citando a autores que realizan obras cercanas a las que defendemos, dentro del arte contemporáneo. Y otra más específica en la que desarrollamos una práctica experimental partiendo de las premisas sobre las nos hemos interrogado.

Esperamos acertar tanto con los interrogantes planteados como con las argumentaciones ofrecidas y las respuestas desarrolladas.

## 0.5 Contenido

A partir del título de la investigación, *Materia y trascendencia en la pintura. Una aproximación personal a experiencias radicales contemporáneas*, este trabajo comienza con un primer capítulo que quiere abordar el concepto de trascendencia en relación con las experiencias radicales. Este capítulo será la base teórica de la investigación, nuestro marco conceptual. Para ello, empezaremos con la definición de *lo trascendente* y sus diferentes caracterizaciones en relación con lo místico, lo inmanente, el empirismo y la contemporaneidad. Sumado a esto, lo trascendente estará relacionado con una serie de valores afines como pueden ser lo inefable, lo metafísico, la nada, lo negativo, lo numinoso, lo aurático o lo trágico.

A partir de aquí vamos a ver un tipo de experiencias dentro de la modernidad que creemos están relacionadas con este fenómeno de lo trascendente y que hemos venido en llamar *experiencias radicales*. Un tipo de experiencia que funciona a partir de una serie de acontecimientos que ponen al hombre en los márgenes de su existencia. Donde el vacío existencial, la angustia o la incomunicación crean una situación extrema y posicionan al ser humano en confrontación con la idea de finitud. En ellas apreciaremos diferentes

características como serán lo contradictorio, lo paradójico, lo experiencial, lo limítrofe, lo ascético, lo incomunicable, lo existencial, lo violento o lo catastrófico. Incluiremos un apartado donde veremos este tipo de experiencias a través de la historia y la memoria en nuestra era, a partir de acontecimientos que surgieron a principios de siglo XX como fueron diferentes conflictos, desastres, etc.

Junto a esto, estudiaremos el problema de la representación artística de estos hechos a priori de difícil catalogación y de alguna forma paradójicamente irrepresentables. Su dilema, sus consecuencias, así como diversos testimonios o manifestaciones. Propondremos diferentes ejemplos de esta problemática en el arte contemporáneo, y situaremos las experiencias de diferentes artistas que desarrollan una especial relación con lo trascendente.

El segundo capítulo tratará sobre la dimensión trascendente de la materia en el acto pictórico. Aquí nuestra investigación se focalizará en un medio artístico concreto como es el de la pintura y su característica matérica. A través del acto pictórico nos acercaremos a las características de la trascendencia que hemos expuesto en el anterior capítulo. Veremos lo que se entiende por pintura en el arte contemporáneo y sus conexiones con el concepto de trascendencia a través de distintos procederes y un breve contexto histórico.

A partir de este punto, llegaremos al núcleo de nuestra investigación que es el uso la materia en la pintura. En concreto, lo matérico como generador de ideas y estructuras en los modelos pictóricos contemporáneos. Así, tendremos en cuenta la materia como nexo de unión metafórico entre lo absoluto y lo profano, su relación con lo trascendente y su vertiente inmaterial. Veremos las relaciones entre materialidad y trascendencia, materia y ciencia, materia y misticismo o materia y literatura con algunos ejemplos de escritores que han escrito sobre la propia materia y que creemos pertinentes para la investigación. Dando además nuestra visión de lo que entendemos por pintura matérica.

En el siguiente apartado haremos una introducción terminológica y estudiaremos apuntando brevemente lo que entendemos por fenómeno, fenomenología y la misma estética fenomenológica. Consideraremos la materia dentro de la estructura del cuadro, donde relacionaremos la *materia sensible*, la *materia-sujeto* y la *expresión* bien sea analizable o inanalizable. Dentro de esta introducción fenomenológica haremos un análisis a partir de diferentes características de determinados artistas que utilizan la materia en clave trascendente y su utilización a través de las experiencias radicales en lo contemporáneo. Haremos una serie de distinciones en torno a la materia a diversos niveles: *la materia concentrada*, *la materia exaltada*, *la materia fosilizada* y *la materia liberada*. Y estudiaremos con detalle a algunos de los artistas que creemos ejemplifican mejor estas variables como son Mark Rothko, Anselm Kiefer, Antoni Tapies o Cai Guo Quiang.

En el tercer capítulo de la tesis estudiaremos diferentes modelos artísticos en torno a la materia, para finalmente proponer un modelo propio y personal. Este modelo será un texto abierto e interrelacionado con otras opciones del saber. Así, veremos qué es para nosotros un modelo, sus relaciones con lo discursivo, lo textual y lo artístico, con el fin de comprobar por qué la materia es el eje de nuestra tesis.

Junto a esto, haremos una pequeña revisión de los artistas que más han influido a la hora de conformar este tipo de modelos.

Este modelo artístico propio báscula entre dos influencias predominantes que focalizan la mayoría de nuestros proyectos y que serán las ideas de experiencia y huella. Es un modelo que está basado principalmente en la idea de recorrido que viene dado por el viaje a diferentes lugares que marcarán nuestro trabajo plástico e investigador. Por lo tanto, a partir de estas premisas profundizaremos en otros conceptos que las vertebran a ambas, como son el viaje, el camino, el aura de los lugares, la arqueología de los materiales, el peso de la memoria y la presencia del pasado.

Para finalizar, ejemplificaremos este modelo con una experimentación personal concreta llamada *Nowhere*, que se apoya en la utilización de la materia artística como eje de trabajo y desarrollo de nuestras propias ideas y especulaciones. Este proyecto se desarrolla a través de la utilización del *hierro* y los procesos de *oxidación*. Veremos algunos ejemplos de esta práctica en el arte y sus influencias en el propio proyecto personal.





Christian Boltanski (2017). *Animitas*.







## I Trascendencia y experiencia radical





## I Trascendencia y experiencia radical .....

El hecho de preparar un trabajo de investigación sobre los temas que nos proponemos a analizar viene dado por una serie de vivencias, casualidades y causalidades que se han producido en la vida de este investigador en el transcurso de los últimos años. Los acontecimientos que vamos a tratar no vienen dados al azar ni por capricho, sino por una serie de asociaciones y relaciones que se irán viendo poco a poco, entre las que destacan la propia actividad investigadora, nuestros viajes por diferentes países, la influencia de otros artistas y la curiosidad que durante los últimos años se han ido entrelazando con nuestra práctica personal.

Este capítulo I será la base teórica de la investigación, nuestro marco conceptual y donde intentaremos poner de la manera más clara posible, un estudio sobre la trascendencia y sus asociaciones con el mundo de lo inefable y el hombre contemporáneo. Estas ideas serán relacionadas con el concepto de experiencia radical. Explicaremos qué entendemos por ello y veremos algunos ejemplos surgidos en la época moderna. Este tipo de sucesos pondrán al hombre moderno en el límite de su condición y le llevarán en ocasiones a focalizar sus pulsiones y memorias por medio de la expresión estética.

De igual manera, no va a ser esta investigación un estudio cerrado en torno la práctica artística, sino un estudio sobre unos acontecimientos que nos parecen importantes en relación con el arte

contemporáneo y nuestro trabajo plástico. Así, citamos al profesor George Steiner cuando dice: “Los mejores actos de lectura son actos de inconclusión, actos de intuición fragmentaria, de lo que rechaza la paráfrasis, la metafrase, que acaba diciendo: lo más interesante, de todo esto, no he sido capaz ni de rozarlo” (2003, p. 113).

## I.1 La trascendencia en la comunicación (artística)



Stanley Kubrick (1969). 2001, *Una odisea en el espacio*.

Existe un tipo de arte que no trata solo de reflejar la belleza sino que ahonda en la esencia trascendente de la realidad misma: lo misterioso, lo desconocido, lo insondable, lo inefable, etc. a través del trabajo de determinados artistas de forma que este sea reconocida como propia por todos los receptores. Este tipo de comunicación en el arte contemporáneo será el primer punto de apoyo de este estudio.

Un trabajo de investigación en arte con el tema de la trascendencia como uno de sus conceptos centrales, puede ser de antemano un acto complicado. El término *trascendencia* es bastante amplio y extenso, y se puede relacionar con otros similares, por ello nos veremos en la necesidad de enumerar una pequeña nómina de ideas y conceptos relacionados. Estos, creemos nos ayudarán en la comprensión general de la investigación y permitirán una interpretación más acertada de todo lo que supone dicho concepto. Así, estas pequeñas definiciones procurarán despejar de alguna manera para nosotros, los parámetros que guiarán nuestro trayecto plástico de investigación y en los cuales nos apoyaremos. Otro tanto nos ocurrirá con el término *inefable*.



De igual forma que cuando hablemos de temas más antropológicos o aludamos a pensadores dentro de la historia, siempre será como apoyo y resguardo de cara a esta idea que estamos estudiando en torno a una dimensión trascendente de lo inefable dentro del arte contemporáneo. Por lo tanto estas alusiones serán parte de los pequeños hilos de una gran telaraña que se irá conformando poco a poco.

### I.1.1 Lo trascendente

El hombre es un ser enraizado con el misterio, un sujeto inquieto por naturaleza y una de las capacidades que nos diferencia del resto de los animales del planeta, es la capacidad de simbolizar, de crear o de idear. El ser humano puede ver y sentir a través de lo que tiene en frente de sus ojos, sus habilidades le permiten crear y buscar cosas más allá de sus necesidades básicas. *Homo sapiens* fue el nombre científico que se le otorgó a la raza humana, la especie del hombre actual, constituyéndose así como un tipo o especie particular de animal. El término *sapiens* significa sabio o capaz de conocer y se refiere a la consideración del ser humano como un animal racional. A diferencia de los demás seres vivos, es capaz de realizar operaciones conceptuales y simbólicas complejas, como el uso de sistemas lingüísticos sofisticados, dar razonamientos abstractos o usar capacidades de introspección y especulación, en definitiva, es capaz de trascender.

Por su parte, el término *trascender*, del latín *transcendĕre* y según la primera acepción que encontramos en la Real Academia Española (2014) significa pasar de una cosa a otra, traspasar. Es el hecho de cruzar de un lugar a otro, atravesar el límite que los separa; extender o comunicarse; penetrar, comprender, averiguar alguna cosa que está oculta. Significa también sobresalir, pasar de dentro hacia fuera en un ámbito determinado. Conlleva una idea de superación, ir más allá de un punto de referencia.

*Trascendencia* en el mundo de la filosofía, en su sentido más inmediato y elemental se refiere a una metáfora espacio-temporal. El sentido de trascendencia es la capacidad de un ser humano para afrontar una forma de experiencia de la cual tomar conciencia, para experimentar su vida u actos de la misma, como parte de una totalidad más amplia.

El concepto de trascendencia se refiere a superar una frontera, generalmente en el espacio tiempo, el mundo físico. De esta manera, decimos que lo *trascendente* es lo que está situado más allá de algo. Podemos expresar que algo es trascendente, cuando se rebasa la frontera del mundo empírico.

Desde las primeras manifestaciones de homínidos avanzados hay signos de relación con la trascendencia. Así, los *neandertales* enterraban ya a sus muertos por lo que se intuye en ellos una autoconciencia y respeto por su raza y espíritu. Incluso sus métodos de caza, se sabe hoy en día que eran prácticamente

iguales a los del *sapiens*. El emplazamiento de sus tumbas era intencionado y los entierros tenían elementos humanísticos y ritualistas. Algunos restos han sido encontrados con animales colocados en las manos o el cuerpo, junto con ocre rojo, un pigmento de color posiblemente utilizado para los rituales simbólicos, mientras que otros están enterrados juntos, lo que significa que grupos enteros de parientes permanecían unidos ante el enigma de la muerte.<sup>1</sup> El *homo sapiens* amplió esa toma de conciencia de manera sustancial consolidando el devenir evolutivo de la especie. La percepción de la muerte no solo fue un hecho natural del proceso vital, como un sentimiento de pérdida, sino un proceso de transformación de un estado a otro totalmente diferente. Debido a esto aparece el pensamiento abstracto y la capacidad de simbolizar el entorno que les rodea, propiedad distintiva del *homo sapiens*. Así surge, la imaginación y lo inmaterial en la percepción de la realidad, y el mito, como relato explicativo, simbólico y dinámico, se convierte en una realidad sincrónica paralela a la diacrónica de la historia.



Esqueleto neandertal de 50.000 años de edad descubierto en una cueva en La Chapelle-aux-Saints, Francia, (2013). National Geographic.

El mundo mitológico le ofrece al ser humano un lenguaje simbólico con el que dar respuesta a los enigmas que la naturaleza le plantea, especialmente aquél de la integración de la muerte en el ciclo de la vida. Para el filósofo e historiador de las religiones Mircea Eliade, el *Homo Sapiens* es el “único capaz de comunicar y representar conscientemente el universo por medio de signos” (Schwarz, 2008, p. 28).

<sup>1</sup> Los primeros neandertales utilizaban ocre rojo desde hace al menos 250.000 años. Y aunque la finalidad concreta se desconoce, los estudios especializados revelan su capacidad de simbolismo en las mismas.

En cada cultura y creencia, los seres humanos han establecido caminos, reglas y modos de alcanzar la trascendencia, con esto, queremos enfatizar que la experiencia de lo trascendente está presente desde que el hombre es hombre y habita en todas las culturas, que se han generado, independientemente de la religión profesada.

### ***1.1.1.1 Lo trascendente y lo trascendental***

Entendemos que esta tesis, sin ser de filosofía, sí se apoyará en teorías filosóficas ya que la trascendencia es un concepto plenamente metafísico. Lo importante no es tanto el punto hacia el que señala el impulso de la trascendencia, sino el impulso mismo que lo determina. Comprender que esta necesidad metafísica es algo propio del concepto en sí mismo, es lo que nos parece determinante de cara a relacionarlo con la práctica artística.

En esta circunstancia, es importante diferenciar los conceptos trascendente y *trascendental*, éste último nos remite a algo que se comunica o extiende a otras cosas, que es de mucha importancia o gravedad, por sus probables consecuencias, según la Real Academia Española (2014). Es lo dicho de un concepto, que se deriva del ser y se aplica a todos los entes. El filósofo Emmanuel Kant (2004) explicó lo trascendental, como lo referido a un conocimiento, aquello que no se ocupa tanto de los objetos como de nuestro modo de conocerlos, en cuanto es posible, *a priori*.<sup>2</sup> Así, trascendente es lo que atraviesa un estado o fase para llegar a otro y trascendental, por el contrario, es lo que obedece o se circunscribe a un límite concreto. Una *determinación trascendental* podríamos afirmar que es aquella de la que depende una condición de vida mientras que una *determinación trascendente* es aquella que cambiará dicha condición para siempre. Lo trascendente es lo que está más allá de toda experiencia posible. Como está más allá de los límites de la experiencia, permanece, es inasequible al conocimiento y en Kant tiene implícito un importante matiz de negación, lo trascendente no se puede conocer; pretenderlo es convertir el conocimiento en ilusión. En la filosofía kantiana lo trascendental se postula en relación al sujeto, como lo universal y necesario que existe antes de las circunstancias contingentes en que se produce el mismo. Lo innato, lo que independientemente del mundo en que se vive, funciona previamente al conocimiento, la propia condición de su posibilidad. De ahí que el conocimiento trascendental sea un tipo de conocimiento que se da antes de lo meramente basado en la experiencia y en la observación de los hechos, es el caso del conocimiento acerca del propio conocimiento. En definitiva, se habla de lo trascendental como lo que hace posible el saber de la experiencia mientras que lo trascendente hace alusión a lo que se halla más allá de toda experiencia.

<sup>2</sup> Kant distingue dos fuentes del conocimiento que proceden de una raíz común, pero no del todo conocida para nosotros: *la sensibilidad y el entendimiento*. A través de la primera se nos dan los objetos y a través de la segunda los pensamos. En su obra *Crítica de la razón pura* (2004) la parte dedicada a estudiar la sensibilidad es la que llama estética trascendental o ciencia de todos los principios de la sensibilidad *a priori*.

Por su parte y ya en la época moderna, el también filósofo Karl Jaspers (1958) toma la trascendencia como un asunto que debe ser una vista total del mundo. Es un misterio de la existencia, donde no hay demostración posible y eficaz de la misma, más allá de las demostraciones fundadas en la razón o de las demostraciones dadas por las sagradas escrituras.

Una de las características de la filosofía de Jaspers es la de tratar de poner en claro la diferencia entre ciencia y filosofía: “La ciencia tiene su sentido en el progreso y en la filosofía no es posible por esencia un progreso, se exige de ella que sea por entero” (Jaspers, 1958, I, pp. 302-303). La ciencia como fundamento necesario y primigenio de la filosofía, no es capaz de alcanzar la unidad y la totalidad de las que la razón no puede prescindir. Para el conocimiento científico, el mundo no tiene fondo. Y esta concepción es la que crea al pensamiento el ámbito para la libertad de la existencia, y a la existencia la conciencia de la posibilidad de su salto desde el mundo a la trascendencia: “La existencia no existe más que referida a la trascendencia, o no existe en absoluto” (Jaspers, 1958, II, p. 360).

La existencia humana no se agota en los modos de ser, sino que supera la propia existencia y la trasciende, y a la que se llega mediante la libertad como punto de partida. El sujeto se dirige al mundo y a partir de ahí, lo trasciende debido a que la realidad no es una totalidad cerrada en sí misma, es decir no se agota como realidad empírica. La posibilidad de acceder a la trascendencia, exige asumir el fracaso de los sistemas explicativos que entienden la realidad sólo como conocimiento objetivo. Lo importante del pensamiento de Jaspers consiste en afirmar que la trascendencia se ha de buscar en el mismo mundo, así, la realidad inmanente se transforma en realidad absoluta donde aparece la trascendencia.

De igual manera la visión del filósofo y antropólogo francés Paul Ricoeur nos ayudará en estas explicaciones al entender también el rechazo a construir un sistema de reflexión cerrado, comprendiendo por ello, toda forma de pensamiento que aspira a constituirse en un saber estático. Ricoeur (1950) explica la trascendencia como algo más que una idea-límite: “Es una presencia que inaugura una verdadera conmoción en la teoría de la subjetividad; ella introduce una dimensión radicalmente nueva, la dimensión poética” (p. 456).

### ***1.1.1.2 Lo trascendente y lo místico***

Más allá de lo plenamente filosófico, este concepto de trascendencia que vamos a estudiar y que se involucra dentro de lo artístico, va a estar enraizado en ocasiones con lo místico en su sentido de experiencia. Una experiencia que supera el sentido religioso como tal, y que debe verse como una práctica del hombre, del ser humano, e indiferente de la religión que se profese. Tanto la filosofía, la sociología, como la ciencia misma, han declarado en innumerables ocasiones que el hombre puede concebir el concepto de religión del que ya hemos hablado, como algo inherente en él. Esta conciencia

religiosa existe como parte natural o construida del ser humano y el arte no se ha visto excluido de tal hecho. Este término, el de *religión*, proviene del vocablo *religio* que significa reunir, el hombre es una especie que tiende a reunirse, a comunicarse con el otro (Real Academia Española, 2014). Para toda la humanidad primitiva, la experiencia religiosa era lo que asentaba las bases del mundo, la experiencia de la existencia total, que revelaba al hombre su modo de ser.

Lo *místico* era para los griegos un término que trataba de todo aquello que hacía referencia a los misterios y a sus ceremonias, que eran secretas, sólo aptas para los iniciados, de modo que el adverbio *mystikos* significaba: en secreto, en voz baja, forma misteriosa u oculta. El *mysterion* es el primitivo del que procede lexicalmente cuanto tiene que ver con la mística (Citado por Arles Gómez en Forero-Nougués, 2004, p. 69). La *mística* es un concepto extraño, a veces confundido y en ocasiones, llevado a error, actualmente es un término que se asocia comúnmente a estados extrasensoriales ligados a las religiones predominantes. El experto en la materia Juan Martín Velasco<sup>3</sup> la define así:

La palabra mística refiere, en términos muy generales e imprecisos, a experiencias interiores, inmediatas (...), que tienen lugar en un nivel de conciencia que supera la que rige en la experiencia ordinaria y objetiva, de la unión- cualquiera que sea la forma en que se viva- del fondo del sujeto con el todo, el universo, el absoluto, lo divino, Dios o el espíritu. (Velasco, 2003, p. 23).



Anónimo (s. I a.C.). *Máscara de Dionisos*. Grecia.

<sup>3</sup> Juan Martín Velasco (1934) es considerado uno de los mayores expertos de habla hispana en temas místicos. Ha sido profesor de fenomenología de la religión en la Universidad Pontificia de Salamanca hasta 2004. Para más información ver sus obras *El fenómeno místico* (2003) y *La experiencia mística* (2004).

Para el filósofo Ludwig Wittgenstein (1921) el hombre también poseía un carácter trascendente al que calificaba como *lo místico*, aquello de lo que no puede hablarse, lo que provoca el asombro y la sorpresa (*Tractatus* 6.522): “Hay, ciertamente, lo inexpresable, lo que se muestra a sí mismo; esto es lo místico” (p. 147). Desde esta perspectiva (*Tractatus* 6.52): “Nosotros sentimos que incluso si todas las posibles cuestiones científicas pudieran responderse, el problema de nuestra vida no habría sido más penetrado. Desde luego que no queda ya ninguna pregunta, y precisamente ésta es la respuesta” (p. 147). Y aunque en su opinión la cuestión de lo inexpresable como lo místico-trascendente no pueda formularse, no por ello quiere decir que no exista. Su silencio está presente, es un espacio profundo y trascendentemente paradójico que quizás no podía ser dicho pero sí mostrado. El filósofo habla de ir más allá del mundo, de los límites del lenguaje y de las paredes de nuestras celdas, ya que la tradición solo entiende el lenguaje como instrumento para presentar la realidad y es incapaz de hacerse preguntas que trasciendan lo cotidiano: “El lenguaje de los filósofos está ya, por así decirlo, deformado por zapatos demasiado estrechos” (Vasques, 2016, p. 91). De alguna manera, interpretamos que cuando dice en su escrito (*Tractatus* 7): “De lo que no se puede hablar, mejor es callarse” (p. 147), no está presentando el silencio como salida, ni al afán de buscar una lógica que pueda expresar lo místico, sino que está poniendo de manifiesto que lo trascendente es parte de nuestras vidas.<sup>4</sup>

### 1.1.1.3 Lo trascendente y lo inmanente

En torno al mismo tema y más contemporáneo, el filósofo francés Gilles Deleuze (1993) propone lo trascendental como aquello que no pertenece al sujeto ni depende del objeto de conocimiento, pero que se expresa en la propia determinación concreta de ambos. Tanto para Kant como para Deleuze lo trascendente viene de la idea platónica de trascendencia en el mundo de lo contingente y de las ideas, es decir el plano que existe más allá de toda aprehensión del sujeto. El existir más allá, desde el punto de vista fenoménico, es justamente lo que define a lo trascendente. Deleuze a su vez, opone lo trascendental al concepto de inmanencia, proponiendo un campo que se expresa en la propia existencia del sujeto y el objeto como entes de relación. Lo singular determinado en sí mismo.

*Inmanencia* es un término que se contrapone con el de trascendencia, que es inherente a algún ser o va unido de un modo inseparable a su esencia, aunque racionalmente pueda distinguirse de ella. La inmanencia tiene un sentido radical como totalidad absoluta e infinita, por lo cual, no sólo es todo, sino que está en todas partes. La inmanencia lo envuelve todo, y al comprenderlo como totalidad simultáneamente está en cada parte (ente) como el germen de la diferenciación que produce la realidad. Este término entraña una concepción del ser que busca comprender el pasado, el presente y el futuro de lo que es, la totalidad de los entes:

<sup>4</sup> Para más información en torno a lo místico y lo inefable respecto a Wittgenstein, ver Haas (2009, pp. 23-28).



El plano de inmanencia es como una sección del caos, y actúa como un tamiz. El caos, en efecto, se caracteriza menos por la ausencia de determinaciones que por la velocidad infinita a la que éstas se esbozan y se desvanecen (...) El caos caotiza, y deshace en lo infinito toda consistencia. El problema de la filosofía consiste en adquirir una consistencia sin perder lo infinito en el que el pensamiento se sumerge (el caos en este sentido posee una existencia tanto mental como física). *Dar consistencia sin perder nada de lo infinito* es muy diferente del problema de la ciencia, que trata de dar unas referencias al caos a condición de renunciar a los movimientos y a las velocidades infinitas y de efectuar primero una limitación de velocidad. (Deleuze y Guattari, 1993, pp. 46-47).

Deleuze propone orientarse en el pensamiento trazando unas coordenadas en lo que él llama el plano de inmanencia. No es ningún método que sea capaz de dar una estructura a un sistema de pensamiento, sino que presenta una imagen de él. El pensamiento es un pliegue, que surca el pensamiento-cerebro, pensamientos o pliegues que dibujan coordenadas para huir del caos. Deleuze (1993) busca a través de la historia de la filosofía, el pensamiento que se distribuye en trascendental y vertical u horizontal e inmanente.

En esta reflexión hay que trazar un plano con dos expresiones; la de trascendencia, que entiende como plano de organización, y el plano de inmanencia, que es del sentido único del ser. El primer plano es el de los estratos, donde todas las formas se estratifican, se organizan sobre la base de una representación, que coincide con todo lo que Deleuze comprende como trascendencia. Analogía, identidad, subjetivación, organización, jerarquía, etc., son todas las propiedades de un plano que se opone y a la vez coexiste con el plano de inmanencia. El plano de inmanencia es relación y afectividad, en latitud y longitud que determinan una topología, una cartografía que dará lugar a nuevas individuaciones. Estas serán las *haecceidades*, diferentes a la de la forma de la representación analógica, las cuales se determinan más bien por los afectos y sus relaciones entre sí.<sup>5</sup> El plano de inmanencia es del movimiento absoluto, compuesto de afectos y relaciones que son movimiento. Por esto, Deleuze nombra al ser como ser de relación, ser de movimiento.

#### ***1.1.1.4 El empirismo trascendental***

Entendiendo el término trascendental "en sentido filosófico estricto como las condiciones de posibilidad a priori de nuestra experiencia de la realidad constituida", el pensador contemporáneo Slavoj Žižek (2006, p. 20) destaca la importancia del concepto del empirismo trascendental en Gilles Deleuze de la siguiente manera:

<sup>5</sup> Cuando se habla de *haecceidades* se quiere definir a un animal o un hombre no por su forma, órganos y funciones y tampoco como un sujeto, sino por los afectos de los que es capaz. Deleuze (1993) plantea la haecceidad como un principio de individuación en un plano unívoco de inmanencia.

El genio de Deleuze reside en su noción de empirismo trascendental. En contraste con la noción habitual de lo trascendental como la red conceptual formal que estructura el rico flujo de los datos empíricos, lo –trascendental– deleuziano es infinitamente más rico que la realidad, es el campo potencial infinito de virtualidades a partir del cual la realidad se actualiza. El acoplamiento paradójico de los opuestos (trascendental y empírico) apunta hacia un campo de experiencia más allá (o más bien, por debajo) de la experiencia de la realidad constituida o percibida. Deleuze define el ámbito del empirismo trascendental como una pura corriente de conciencia a-subjetiva, una conciencia pre-reflexiva impersonal, una duración cualitativa de conciencia sin yo. (pp. 20-21).

Asimismo Zizek (2006) incluye al filósofo Michel Foucault en la noción empírica trascendental así:

En su obra *Las palabras y las cosas*, Foucault introdujo la noción de doblete empírico-trascendental. En la moderna filosofía de la subjetividad, el sujeto, por definición, está escindido entre un ente inframundo (como persona empírica, como objeto de las ciencias positivas y de la administración política) y el sujeto trascendental, el agente constitutivo del propio mundo. El enigma es el cordón umbilical que liga los dos de una manera irreducible. (p. 63).

De igual manera el empirismo trascendental lo encontramos situado de la siguiente manera en Deleuze a propósito de los que entiende por otros modos de pensar, el de un pensamiento sin imagen, libre del sentido común y de los postulados que acompañan la imagen dogmática. Para él hay dos clases de cosas con respecto al pensamiento: Las primeras, las que forman parte del modelo de reconocimiento, que dan lugar a la imagen dogmática y dejan en paz al pensamiento. Las segundas son las que fuerzan a pensar.

En este aspecto expresa Deleuze tres caracteres de lo que fuerza a pensar:

- El primer carácter de lo que fuerza a pensar es un *sentiendum* como ser de lo sensible: consiste en un encuentro fundamental, y no en el reconocimiento. El encuentro no es como un reconocimiento sencillo sensible, sino algo que es sentido con una intensidad no pasiva.

Si lo sensible en el objeto de reconocimiento apela directamente a facultades que se relacionan entre sí para que este objeto sea recordado e imaginado, lo sensible en el encuentro exalta la sensibilidad y oculta lo sensible desde el punto de vista empírico.

Es a lo que se refiere Deleuze cuando dice que el objeto del encuentro no es el ser sensible sino el ser de lo sensible. Bajo el sentido común se captará lo sensible, en ejercicio conjunto con otras facultades. Pero la sensibilidad como intensidad es un ejercicio de empirismo trascendental.



Este empirismo trascendental no es una facultad de trascender hacia los objetos del mundo, sino más bien de captar del mundo sólo lo que afecta para que pueda ser sentido como intensidad. Es lo que no puede ser aprehendido por el sentido común, que se comporta bajo el dominio de la imagen dogmática.

- El segundo carácter es un *memorándum* como memoria trascendental pero no empírica. Es el ser del pasado, inmemorial y olvidado empíricamente pero recordado en su función trascendental, es decir, como captación de una memoria no basada en la experiencia. Es esa memoria trascendental que llega del *sentiendum*, que ya obliga a pensar en el punto de encuentro, lo que fuerza a la memoria a recordar en el *memorándum*, lo inmemorial fuera del reconocimiento.

- El tercer carácter del pensar, que procede del *sentiendum* y del *memorándum*, es un *cogitandum*, la esencia. Es el ser de lo inteligible, última potencia del pensamiento, pero a la vez impensado en cuanto pensado de una manera diferente del sentido común.

Estos tres caracteres se forman en otras facultades que fuerzan a pensar rompiendo todos los esquemas que produce el pensamiento cuando es el sentido común, lo que imprime lo pensado. No es que estas facultades gocen de una concordia para conseguir el reconocimiento de la cosa como sucede en el sentido común. Es un acuerdo discordante o una discordia de facultades, en las que cada una propiamente consigue esa violencia del pensamiento.

Así lo trascendental, capta lo que se encuentra fuera del sentido común en el uso empírico de las facultades como empirismo superior, y es lo que llama Deleuze *empirismo trascendental*. Este se halla fuera del uso empírico de las facultades y supone captar lo inaprensible, el límite de cada facultad. Cada una de ellas encuentran lo que es propio del pensamiento, que por su violencia, algo que se aparta de lo común, presiona a las otras facultades. De ahí que se plantea si al límite del pensamiento otras facultades tienen su *imaginandum* o su *loquendum*, que establecerían su posición en el empirismo trascendental.<sup>6</sup>

### ***1.1.1.5 Lo trascendente y lo contemporáneo***

Y ahí es donde nos interesa como artistas llegar, a esa dimensión poética que aúna lo trascendente y lo inmanente. Lo poético como un lugar en el que construir nuestro propio discurso y en un contexto determinado. Para el profesor Alois M. Haas experto en estudios místico-trascendentes contemporáneos, la condición previa de toda la comprensión adecuada de este tipo de textos "está vinculada a la

<sup>6</sup> Para más información ver Salas Abad (2004). *El concepto de pliegue en relación con el ser unívoco en G. Deleuze*.

aceptación de una contextualidad que envuelve no solo el texto, sino también la experiencia como una experiencia de algo y en algo como contexto extratextual” (Cirlot y Vega, 2006, p. 72). Haas alude a la cohesión lingüística, lo que podríamos llamar la ensambladura, donde convergen los distintos elementos; la coherencia, como la articulación de la exposición; la intencionalidad, como dirección y eje del discurso; la aceptabilidad, a nivel comunicativo; la situacionalidad o el hecho de la experiencia; la intertextualidad o la informatividad. Pero lo importante de esta teoría es que la interpretación de las obras de raíz trascendente “tan solo se puede interpretar de forma contextual y serán estudios no definitivos y en ningún caso conclusivos” (Cirlot y Vega, 2006, p. 64). Y aquí queremos enfatizar que nuestra investigación quiere aportar una ventana de conocimiento pero siempre dentro del contexto peculiar donde nos hemos centrado y con un carácter abierto y nunca cerrado.<sup>7</sup>

Nosotros vamos a usar esa contextualidad de la que hablaba el profesor Haas para focalizar nuestra investigación en torno a lo trascendente relacionado con los contextos contemporáneos, es decir, los que se han producido en nuestra época reciente a partir del siglo XX y en concreto, en torno al contexto de las experiencias radicales y su posterior relación con lo artístico. La Real Academia Española (2014) define contemporáneo como perteneciente o relativo al tiempo o época en que se vive. Por lo tanto lo contemporáneo es aquello que pertenece a su tiempo, y nuestra época moderna-posmoderna se identifica por sus luces y sus sombras. En estas, es donde buscaremos ese sentido de trascendencia. Ser contemporáneo es también ir al encuentro de la oscuridad, saber ver ese lugar oscuro. Para el filósofo italiano Giorgio Agamben (2008):

Lo contemporáneo no es apenas aquel que percibiendo lo oscuro del presente en él capta la resoluta luz; es también aquel que dividiendo e interpolando el tiempo, está a la altura de transformarlo y de ponerlo en relación con los otros tiempos, de en él leer de manera inédita la historia, de –citarla- según una necesidad que no proviene de ninguna manera de su arbitrio, sino de una exigencia a la cual él no puede responder. (p. 69).

Agamben (2008) nos dice que debemos saber ver en esa oscuridad de lo contemporáneo, de escribir en el presente a través de las tinieblas y percibir esas sombras. Esto significa que el contemporáneo no es solo aquel que, percibiendo la oscuridad del presente, comprende la luz incierta; es también aquel que, dividiendo e interpolando el tiempo, es capaz de transformarlo y de ponerlo en relación con los demás tiempos. De leer de forma inédita la historia, de citarla según una necesidad que no proviene de ninguna manera de su arbitrio sino de una exigencia a la que él no puede responder. La idea es que

---

<sup>7</sup> Para más información ver *Mística en contexto* de Alois Haas en (Cirlot y Vega, 2006).

todos los tiempos son para quien experimenta la contemporaneidad, oscuros, y es ahí donde debemos fijar nuestra mirada.<sup>8</sup>

En el siguiente apartado veremos a partir de esa oscuridad contemporánea en torno a la trascendencia, diferentes conceptos e identidades relacionados con lo inefable que nos ayudaran a una mejor comprensión del tema.

### I.1.2 Identidades y significados relacionados

Como hemos señalado en el apartado anterior el concepto de trascendencia es una idea intrínseca a nosotros, al ser humano, al igual que la expresividad artística. El acto artístico es algo que no puede ser encerrado en una definición o abarcado desde una mirada global que pretenda explicar su totalidad y con el concepto de trascendencia pasa algo parecido. Es imposible cerrarlo, pero si estudiarlo y relacionarlo, y eso es lo que se procura hacer en esta investigación. George Steiner (2007) decía (y nosotros repetimos), que ante la ambigüedad del lenguaje “los mejores actos de lectura son actos de inconclusión” (p. 113). Steiner considera que es propio de la naturaleza del lenguaje, el artificio, la oscuridad y la ambigüedad. Nosotros somos capaces de formular las preguntas esenciales acerca del origen y sentido de la vida y de ese impulso interrogador surgen la cultura, la ciencia y la religión, pero no logramos alcanzar respuestas concluyentes a la mismas, aun así, la idea de trascender siempre está ahí.

Esta investigación en torno al acto artístico se basa en muchas de sus facetas, en esa ambigüedad del lenguaje y su vertiente paradójica, o lo que es lo mismo, en un hecho o expresión aparentemente contrarios a la lógica. Es el empleo de expresiones o frases que encierran una contradicción entre sí. Las paradojas son relevantes para las teorías porque para solucionar los problemas que plantean se ha requerido, en muchas ocasiones, reformular las teorías con las que se las trata.

Y dentro de este mundo paradójico que proponemos en torno a la trascendencia existen una gran cantidad de adjetivos que se pueden vincular como inefable, inexpresable, inconcebible, inexplicable, etc. Todos ellos tienen en común la característica de que su referente es lo que estos adjetivos dicen que es: inexpresable, inconcebible, incognoscible, etc. Ya hemos hablado del concepto de trascendencia en el anterior capítulo y ahora nos interesa relacionarlo con una serie de términos, el primero de los cuales es lo inefable.

---

<sup>8</sup> Giorgio Agamben (Roma, 1942) es una referencia en el campo de la filosofía política contemporánea. Una de sus máximas aportaciones es la creación del concepto *Homo Sacer*, figura que Agamben recupera para hablar de los parias del siglo XX. Situando al individuo al margen, entre la ciudadanía y la vida social, el *Homo Sacer* es la figura del derecho romano que se aplicaba a aquellos sujetos cuya vida, tras haber cometido un delito, estaba expuesta al poder soberano. El *Homo Sacer* no podía ser sacrificado, pero podía ser asesinado sin impunidad, ya que su muerte no tenía valor alguno.

### ***1.1.2.1 Lo inefable***

A lo largo de la historia, el concepto de lo inefable ha sido visto desde diferentes tradiciones tanto creativas como del pensamiento y abarca desde las aportaciones de la mística antigua, hasta las que surgen en el marco de la posmodernidad. El término inefable es un adjetivo que quiere decir “que no se puede explicar con palabras, inenarrable”, viene del latín *ineffabilis*, indecible (Real Academia Española, 2014). Lo inefable, por lo tanto, no puede narrarse o expresarse. El concepto, en la actualidad, se utiliza en un sentido más indefinido y genérico, y suele ser un adjetivo que se aplica sobre personas o situaciones que son difíciles de clasificar, explicar o justificar.

El lenguaje, por su incapacidad para expresar lo que pretendemos transmitir en torno a este concepto, se mueve en ocasiones entre la frontera de lo racional y lo irracional. Hay una realidad que trasciende la dialéctica de lo general-absoluto y lo particular-individual, que evoca lo indecible por los conductos llamados habituales. Según los casos, lo inefable se expresaría a través de diferentes sistemas de expresión como pueden ser la poesía, la música o, simplemente, el silencio.

Dentro del marco de esta investigación y dentro de esa dificultad expresiva en torno al concepto, nos interesa esa manera de recurrir a la imagen, al símbolo o a la alegoría como mecanismos para acercar y hacer visible ese otro lado, que posee el artista. El poeta Baudelaire (1976) proclamaba que el artista debía entrar en el lugar sagrado yendo más allá de las apariencias sensibles. Interpretaba la vida en forma de símbolos y consideraba el mundo una ingente galaxia de signos cuya decodificación se llevaba a cabo únicamente a través del decir indirecto e imaginario propio de la sinestesia. Además del símbolo y la alegoría que operan sobre el lenguaje convencional de la poesía. El poeta para Baudelaire, es aquel cuya misión era emplear el lenguaje al servicio del misterio inefable.

La naturaleza es un templo donde vivos pilares  
dejan salir a veces sus confusas palabras;  
por allí pasa el hombre entre bosques de símbolos  
que lo observan atentos con familiar mirada.

Como muy largos ecos de lejos confundidos  
en una tenebrosa y profunda unidad,  
vasta como la noche, como la claridad,  
perfumes y colores y sonos se responden.

Hay perfumes tan frescos como carnes de niños,  
dulces como el oboe, verdes como praderas,

y hay otros corrompidos, ricos y triunfantes,  
que la expansión posee de cosas infinitas,  
como el almizcle, el ámbar, el benjuí y el incienso,  
que cantan los transportes del alma y los sentidos.  
(Baudelaire, 1976, p. 40)

### 1.1.2.2 Lo metafísico

La idea de que hay unas vivencias que no podemos ni expresar ni describir con nuestras palabras no se limita solo a lo inefable y así, otro de los conceptos a la hora de relacionar lo trascendente sería el de metafísica. Hablar del mundo metafísico es hablar del lenguaje en el límite, de la razón enfrentada a sus confines, o bien sea dicho, lo que viene después. La palabra metafísica proviene del griego *metá* (más allá) y *phísika* (lo físico, lo material), es decir más allá de lo físico o material. Es el área de la filosofía que se encarga de estudiar los sucesos de la vida que no son explicables por los demás campos de la ciencia. La metafísica es la ciencia que estudia el área espiritual de un suceso o materia. Aquella que reflexiona sobre todo lo que sucede en el mundo, desde un ángulo completamente inverso a lo que se deduce por experimentos reales y científicos.



Anónimo (1888). *L'Atmosphere: Météorologie Populaire*.<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Esta enigmática ilustración, de autor desconocido, muestra un hombre observando a través de la atmósfera terrestre, como si esta fuera una cortina que se pudiese apartar para observar el funcionamiento del Universo.

El método metafísico fue una fase históricamente condicionada en la evolución del pensamiento humano y pensadores como Arthur Schopenhauer la consideraron una necesidad inevitable, incluso llegó a definir al ser humano como un animal metafísico:

Su asombro es más serio en cuanto que aquí, por primera vez, se halla frente a la conciencia de la muerte (...) A partir de esta constatación y de este asombro surge la necesidad metafísica que es propia solamente del hombre: él es, en consecuencia, un animal *metaphysicum*. (1997, II, p. 17).

Se trataría de encontrar la relación entre la realidad y la manera en que se manifiesta al hombre según su capacidad de conocimiento. El pensador Friedrich Nietzsche (2002) a su vez, identificó la esencia de la metafísica con la dualidad, contemplaba la distinción de dos planos de realidad, la división en dos mundos completamente separados, llámense éstos *mundo verdadero* y *mundo aparente*, *mundo inteligible* y *mundo sensible*.<sup>10</sup>

La metafísica proyecta un mundo más allá y por encima de este mundo. Una proyección de ese tipo no deja de tener una cadencia peculiar, un ritmo propio que conducirá muy pronto a otra característica, una estructura singular emparentada estrechamente con el drama. De esta manera, Martin Heidegger uno de los filósofos más determinantes del siglo XX, dedicó la mayoría de su producción filosófica a esclarecer el sentido del ser, por lo que tuvo que entrar necesariamente en territorios metafísicos, de la estética y con ello, el del arte. Heidegger como muchos de los pensadores importantes de la modernidad fue un personaje paradójico, ya que criticaba el sistema histórico metafísico pero a su vez seguía planteándose preguntas recíprocas. En *Ser y tiempo* (2001) Heidegger denunció de modo apremiante el olvido del ser y reconoció lo que constituía su señal de identidad y lo que le haría precisamente ser metafísica y no otra cosa.

<sup>10</sup> Esta dualidad entre el mundo verdadero y el mundo aparente resume la dualidad presente en la filosofía. Este pensamiento de raíces platónicas ha afirmado la existencia de un *mundo verdadero* que se caracteriza por ser racional, estático inmutable y bueno. El mundo conocido por los sentidos es devenir, multiplicidad, cambio, por eso se ha calificado como *mundo aparente*. Nietzsche cambia completamente el sentido de esa dualidad invirtiéndola. Afirma que el único mundo real es el que deviene, el *mundo verdadero* es pura ilusión. (Vamos viendo de esta manera como la condición de dualidad será también una característica a lo largo de la investigación).

### 1.1.2.3 La nada

El *Ser-ahí* es el eje de la filosofía heideggeriana, el *Ser en el mundo* (El hombre)<sup>11</sup> que se angustia ante sí mismo y por sí mismo ante la nada, como veremos por ejemplo en muchos de los artistas de la posguerra europea:

La angustia hace patente la nada. Estamos suspensos en angustia. Más claro, la angustia nos deja suspensos, porque hace que se nos escape el ente en su conjunto. Por esto sucede que nosotros mismos -esos hombres que somos- estando en medio del ente nos escapemos de nosotros mismos. Por eso en realidad no somos "yo" ni "tú" los desazonados, sino "uno". Solo está todavía ahí el puro ser-ahí en la conmoción de este estar suspenso, en que no hay nada donde agarrarse. (Heidegger, 2001, p. 134).

Esa Nada como concepto se refiere a la ausencia de cualquier ente y hay que buscar su significado en su relación con el ser, pero sobre todo debemos entender que la nada no tiene porque ser inexistencia. Para los griegos la nada constituía la negación del ser.<sup>12</sup> Y para el místico Dionisio el Areopagita,<sup>13</sup> la nada era Dios, una pura nada; como método negativo para acceder a la unión divina. Para Nicolas de Cusa: "Dios es todo en el todo y no es sin embargo nada en el todo" (Papavero, Llorente, y Espinosa, 1995, p. 11).<sup>14</sup> Y para Angelo Silesius: "Dios es una pura Nada, que ignora el aquí y ahora. Cuanto más le sigues para agarrarle, más se te deshace" (Roetzer y Siguan, 2012, p. 75).<sup>15</sup>

A su vez Friedrich Hegel (1993) sostenía que la vacuidad del ser en general era idéntica a la de la nada y que por ello, ser y nada eran idénticos. Entendía la nada como algo significativo y sobre ella, descansaba o se asentaba el ser, así, el problema del filósofo se planteaba desde el enigma de que hubiera algo en vez de nada.

<sup>11</sup> En su publicación *Sein und Zeit* (*El ser y el tiempo*) de 1927, el autor pretende hacer una antología de la existencia humana a la que denomina con el nombre de *Dasein* (*Ser ahí* o *Ser en el mundo*), y para tales efectos inicia su investigación no desde el conocimiento o conciencia humana, sino desde los estados de ánimo, que para Heidegger son la misma base de la conciencia humana. El filósofo pretende indagar en la pregunta del significado del ser y para ello debe apreciarlo con una conciencia clara. Esta no puede venir desde otro lugar sino que desde las experiencias precognitivas del ser, pues el ser más que preocuparse en conocer el mundo, se preocupa por su lugar.

<sup>12</sup> Este concepto parte del ser es el *plenum* en Parménides (540–450 a.C.) que presenta al no ser como vacuidad de materia, en definitiva la nada, y adquiere así una cierta apariencia y entidad. De ahí, el concepto es estudiado más adelante por Demócrito, la sofística o Platón.

<sup>13</sup> Dionisio Areopagita (400-499) fue un teólogo y místico bizantino del siglo V, llamado también el *Pseudo-Dionisio*. Es autor de cuatro tratados teológicos: *De coelesti ierarchia*, *De ecclesiastica hierarchia*, *De divinis nominibus*, *De mystica Theologia* y de diez *Epistolaes* dirigidas a personajes del Nuevo Testamento. El autor ocultó su verdadera identidad tras el nombre de Dionisio, personaje histórico convertido por San Pablo (y que fue el primer obispo de Atenas), probablemente con el deseo de garantizar el éxito y la difusión de sus obras. Los escritos de Dionisio son una fusión del neoplatonismo y del cristianismo, con claras influencias de los neoplatónicos Plotino y de Proclo. El prestigio de estos escritos fue enorme durante toda la Edad Media (Santo Tomás lo menciona alrededor de 1.700 veces), y a ellos se debe en gran parte la permanencia del neoplatonismo en esa época.

<sup>14</sup> Nicolaos de Cusa (1401-1464) fue un teólogo, filósofo y místico alemán, considerado el padre de la filosofía alemana y personaje clave en la transición del pensamiento medieval al Renacimiento.

<sup>15</sup> Angelus Silesius (1624-1677) fue un poeta religioso germano de gran importancia en el misticismo barroco alemán.



Ser, puro ser, sin ninguna otra determinación. En su inmediación indeterminada es igual solo a sí mismo, y tampoco es desigual frente a otro; no tiene ninguna diferencia, ni en su interior ni hacia el exterior. Por vía de alguna determinación o contenido, que se diferenciara en él, o por cuyo medio fuese puesto como diferente de otro, no sería conservado en su pureza. Es la pura indeterminación y el puro vacío. (Hegel, 1993, p. 107).

La existencia humana está íntimamente ligada a la nada también en forma de angustia y Jean Paul Sartre por ejemplo exclamó: “El hombre es el ser por el cual la nada adviene al mundo” (Sartre, 2004, p. 54). El ingreso de la nada al mundo se debe a la existencia del hombre y el concepto en muchos casos también está relacionada con el de infinito, con el terror al abismo, la idea por la cual detrás del muro de lo finito hay algo que ha de ser.

La nada tiene vínculos con el concepto de miedo y su relación con el *Horror Vacui*,<sup>16</sup> que es una expresión latina que indica el miedo al vacío. Los pensadores medievales crearon la noción de que la naturaleza aborrecía el vacío, para limitar su existencia ha producirlo por medios naturales ya que Dios en su omnipotencia podría crearlo si quisiera. Lo que entendemos literalmente por vacío (del latín *vacīvus*), es la ausencia total de materia en un determinado espacio o lugar. Es característico que la noción de vacío aparezca en todas los ámbitos trascendentes. El vacío se manifiesta como presencia integrada de lo real, como espacio de convergencia o armonía en que todo se unifica y se hace posible. Solo a través del vacío, que es también lo lleno no manifestado, se llega a un estado de receptividad que deja a salvo el misterio, aquella palabra original o voz del comienzo a la que el místico tiende. (Ruiz Esparza, 2008, p. 1). Este vacío es una plenitud y tiene mucho en común con la contemplación oscura de algunos místicos cristianos, como por ejemplo San Juan de la Cruz en Subida II de 1618:

Aprender a estaros vacíos de todas las cosas,  
es a saber, interior y exteriormente, y veréis  
cómo yo soy Dios.  
(Ruiz Esparza, 2008, p. 2).

El vacío es un lugar en el que habita la nada de absoluta para estas tradiciones, en la medida en que se han eliminado todos sus tributos correspondientes con lo divino.

Esta necesidad de comprensión de la experiencia de vacío también va a conducir a ciertos artistas a trabajar la vía justa para la realización de una obra nacida de una alta disponibilidad creadora, como

<sup>16</sup> En el mundo de la Historia del Arte los críticos adoptaron esta expresión para la técnica que mediante el uso de constantes diseños, rellena cada uno de los espacios en la obra.



vemos en el artista Jorge Oteiza: “El arte esta entrando en una zona de silencio (yo terminé en un espacio negativo, en un espacio solo y vacío). En esta nada el hombre afirma su ser” (2007, pp. 171-172).



Jorge Oteiza (1958). *Caja Vacía*.

#### ***1.1.2.4 Lo negativo***

En relación a estos conceptos, encontramos asimismo una importante relación con las *teologías negativas* cercanas a las vertientes místicas y que son unas vías que se apartan de todo conocimiento positivo de la naturaleza o esencia de Dios.<sup>17</sup>

Aunque las teorías de la negación en torno a lo espiritual son en muchos casos referenciadas al mundo de la filosofía oriental, hay que afirmar sin embargo, que también en Occidente encontramos una interesante tradición *apofática*.<sup>18</sup> Este tipo de teologías o vías negativas como forma de expresar lo

<sup>17</sup> Para más información respecto a las *teologías negativas* recomendamos ver la bibliografía del profesor Amador Vega, experto en la materia.

<sup>18</sup> El término *filosofía oriental* se refiere a las diversas corrientes filosóficas y religiosas que se desarrollaron en Asia del Sur y Asia Oriental, como por ejemplo: el budismo, el taoísmo o el confucianismo.

trascendente tiene sus primeras manifestaciones importantes dentro del neoplatonismo pagano<sup>19</sup> y la filosofía cristiana de Clemente de Alejandría en el siglo III.<sup>20</sup> Más tarde se desarrolló en la obra de San Agustín y sobre todo con el místico Dioniso Aeropagita en el siglo V (cfr. I.1.2.3).<sup>21</sup>

De acuerdo a estas teorías, para el intelecto humano solo es posible aprender lo que Dios no es, mientras que la comprensión real de la divinidad es imposible, aún de manera fragmentaria, porque trasciende la realidad física y las habilidades cognitivas de lo humano. Aquí podemos referenciar el concepto de apofatismo que se deriva del verbo *apofasko*, *apófemo*, que significa negar. Ordinariamente se refiere a la teología y se entiende por aquella vía teológica que procede de las negaciones, negándose progresivamente a referir a Dios los atributos provenientes del mundo sensible e inteligible, a fin de acercarse a Dios, que está más allá de todas las cosas creadas y de todos los conocimientos relativos a ellas, trascendiendo todo conocimiento y todo concepto. Al contrario, la teología catafática, propia de la tradición occidental, es el procedimiento teológico por el que se refieren a Dios los conceptos relativos a los nombres con que se le indica esos conceptos, sacados de los seres derivados de Dios, pueden referirse a él como causa primera de todas las cosas, pero nunca pueden expresar adecuadamente su naturaleza.

Este concepto ha sido de gran influencia en el arte contemporáneo por artistas tales como Antoni Tàpies o el anteriormente mencionado Jorge Oteiza (cfr. I.1.2.3) al emplearlo en varias de sus obras y hacer referencia por ejemplo a otros pensadores también destacados dentro de esta vía, como el Maestro alemán Eckhart: “Quien quiera ver a Dios tiene que ser ciego” (Eckhart, 2008, p. 97)<sup>22</sup> o a el visionario español Ramón Llull.<sup>23</sup>

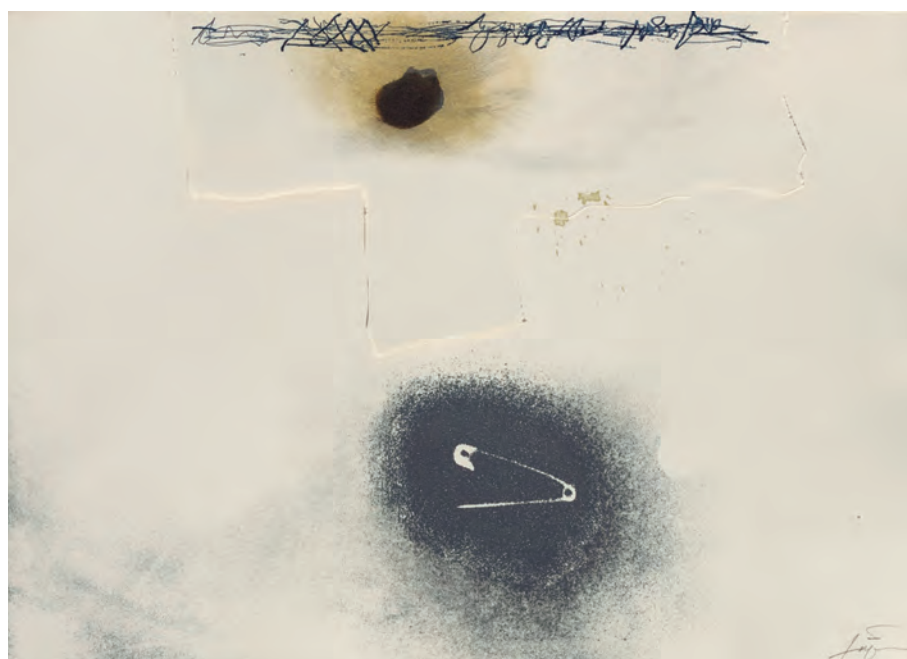
<sup>19</sup> Sistema de filosofía idealista y espiritualista que tiende al misticismo. Floreció en el mundo pagano de Grecia y Roma durante los primeros siglos de la era cristiana. Es de interés e importancia, no solo porque es el último intento del pensamiento griego por rehabilitarse a sí mismo y restablecer su vitalidad exhausta mediante el recurso a las ideas religiosas orientales, sino también porque definitivamente entró en servicio del politeísmo pagano. Su nombre se deriva del hecho de que sus principales representantes obtuvieron su inspiración de las doctrinas de Platón.

<sup>20</sup> Clemente de Alejandría (150-215) fue el primer miembro de la Iglesia de Alejandría en recibir notoriedad además de ser uno de los más destacados maestros de dicha ciudad.

<sup>21</sup> San Agustín de Hipona (354-430) fue un teólogo cristiano, el más ilustre Padre de la Iglesia *Occidental* y uno de los más eminentes doctores de la cristiandad.

<sup>22</sup> Elkhart de Hochheim (Turingia, 1260–1328) más conocido *Meister Eckhart*, fue un dominico alemán, conocido por su obra como teólogo y filósofo. Sus escritos que dieron forma a una especie de misticismo especulativo.

<sup>23</sup> Ramon Llull (1235-1315) fue un teólogo, filósofo, poeta, misionero y alquimista español. Su vida y su obra estuvieron condicionadas por la voluntad de extender el cristianismo entre los infieles. Esto le llevó a oponerse a las doctrinas establecidas, a proponer la enseñanza del árabe y el hebreo en las universidades más importantes, y a realizar continuos viajes para convertir a los musulmanes en el norte de África. Fue una de las figuras más interesantes de la Edad Media, creador de la corriente filosófica conocida como *lulismo*, cuya lógica fue expuesta en su obra *Ars Magna* de 1305.



Antoni Tàpies (1985). *Lull*.

### ***I.1.2.5 Lo numinoso***

También tiene cabida aquí el término *numinoso*, que hace referencia a aquello con lo que nos identificamos en un sentido interior, lo que es en sí proyectado hacia dentro y que conlleva el conocimiento interno. El término es acuñado por Rudolf Otto (1869-1937), teólogo protestante alemán y uno de los pensadores del ámbito religioso más influyentes en la primera mitad del siglo XX. En su libro *Das Heilige* de 1917, que en su versión española apareció en 1925 con el título *Lo santo* (1996), Otto analiza la experiencia religiosa como el fundamento de todas las religiones. Es a esta experiencia religiosa, a la que otorga el nombre de *numinous*, traducido al castellano como numinoso. Otto creó esa voz, derivándola de *numen* (Dios, divinidad, inspiración o majestad divina), para designar con ella la esencia de lo sagrado, excluyendo de ella toda interpretación racional de religiosidad, así como toda alusión a la ética o dogmáticas particulares.

Lo numinoso es caracterizado por tres elementos que son designados en latín: *Mysterium*, *Tremendum*, *Fascinans*.<sup>24</sup> El *Mysterium* es aquello que imposible explicar con palabras, es lo inexpresable. Junto a este, el espacio en el que solo es posible la manifestación de lo inefable es el silencio y este es a su vez,

<sup>24</sup> Estos términos derivan del conocer el temor y el ardor frente a lo numinoso de Dios, que reconoce San Agustín, y que se convertirá en el *tremendum et fascinans* en la terminología de Rudolf Otto, y en su inquietud por la búsqueda infinita que se haya en el corazón humano.

el requisito ineludible para que se suscite el *Tremendum*, el temor humano ante la presencia de una fuerza poderosa, inexplicable, tremenda o terrible. El *Fascinans*, es entendido como gracia y misericordia deslumbrante donde el temor se traduce en veneración o respeto reverencial ante lo inefable que se manifiesta como un *estremecimiento* que está más allá de todo miedo o temor paralizante.

Lo numinoso sería aquello que en la adoración trascendente invade poderosamente al *homo religiosus* (cfr. I.1.1.2). Es la emoción misma de lo divino que suscita en el hombre un éxtasis que le hace volverse a lo desconocido.

Rudolf Otto (2009) insiste en los aspectos no racional y paradójico de la experiencia religiosa en la que se manifiesta lo numinoso, ya que no puede enseñarse en el sentido estricto, solo sustentarse, sugerirse, despertándose en lo que llamamos espíritu. Es aquello que esta más allá del conocimiento humano, la atracción y la repulsión superlativas; es la parte con la que se reordena el mundo, dando como secuela la religión por la experiencia de la luminosidad.

### **I.1.2.6 Lo aurático**

Igualmente el concepto de *Aura*, que Walter Benjamin (2003) acuñó a comienzos de siglo XX, saldrá también a lo largo de la investigación en relación a lo trascendente y lo artístico. El Aura hace referencia a una obra material, hecha por el hombre, pero que tiene trascendencia y que tiene vigencia en un plano cuasi-espiritual:

Un entretejido muy especial de espacio y tiempo: aparecimiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar. Reposando en una tarde de verano, seguir la línea montañosa en el horizonte o la extensión de la rama que echa su sombra sobre aquel que reposa, eso quiere decir respirar el aura de estas montañas, de esta rama. (Benjamin, 2003, p. 47).

En la época desde la que escribe Benjamin, se han desarrollado técnicas realmente novedosas que hacen que la obra se actualice a cada instante. Benjamin entiende el aura como una experiencia de distancia, una distancia que es breve y donde el aura se hace visible en la misteriosa totalidad de los objetos. Es lo oculto, lo enigmático. El aura encierra todas las cualidades esenciales de la obra de arte. El Aura de Walter Benjamin se relaciona con lo singular, lo auténtico y la tradición de una obra, es el aquí y ahora, su esencia. Cuando se pone en práctica el proceso de reproducción de la obra de arte, se debilita el aura de la misma. Eso es lo que la hace única y auténtica, y por tanto lo que la da el valor, más allá de

la perfección. Por ello, tenemos por un lado la pérdida de unicidad debido al progreso de la técnica reproductiva y, por otro, la pérdida del momento creativo, el momento de la afirmación individual. Así, de este modo, el sujeto creativo, lingüísticamente hablando, desaparece para dar pie a obras en las que intervienen muchos procesos distintos, con muchos creadores diferentes.

Para este filósofo, en el mundo de la reproductibilidad técnica se opera desde la formalización radical y el vaciamiento de la dimensión trascendente que permiten una utilización del arte, ya sea para fines políticos como económicos.

El concepto de aura es uno de los ejemplos más evidentes de la propuesta de Benjamin aplicada así misma, es decir, una demostración de la labor filosófica en tanto que acontecimiento. Se plantea en una dimensión en la cual es imposible remitir su naturaleza al campo de la filosofía o al de las ciencias humanas, o al de la poética estrictamente. Es un concepto aceptado acerca de lo que podríamos calificar como una visión mística, inevitablemente estética, pero lejos de la religiosidad, en definitiva, una creencia estetizada.

### ***1.1.2.7 Lo trágico***

Sin duda uno de los conceptos que aparecerán dentro del estudio de esta dimensión trascendente que estamos estudiando dentro del arte, será aquella que conecta al hombre con su final. Esta idea vamos a relacionarla con el concepto de *lo trágico*, que es relativo a la tragedia, además de significar infausto o desgraciado. La tragedia más allá de su personificación como obra dramática, es también calificable como una situación o suceso luctuoso y lamentable que afecta a personas o sociedades humanas.

Actualmente vivimos en una sociedad que se mueve entre la indiferencia y el paroxismo por lo trágico en torno a conceptos, como la pérdida, la finitud o la muerte misma. Este último quizás, el concepto de muerte, es el que más nos llega a inquietar, quizás sea porque estamos inmersos en un mundo de razonamientos científicos y de idolatría de la técnica que nos hace creernos por momentos indestructibles y ajenos a cualquier situación imposible de manejar. Pero por ende, es la única cosa que realmente podemos dar por cierta desde que empezamos a tener uso de razón en nuestras vidas, el hecho de tener un final, de que en nuestra vida llegará ese día en que todo se acabe. Dentro de nuestro caminar cotidiano, en nuestro quehacer diario, no deseamos contemplar situaciones que nos puedan producir rechazo o terror y así, el filo por el cual nos movemos es quizás, demasiado frágil. Ponemos *el grito en el cielo* por una muerte cercana pero nada nos importa cuando esta se produce lejos de nuestros entornos o circunstancias, nos quemamos en el dolor o nos congelamos en la indiferencia más sutil. Por eso nos interesa poner en relación los conceptos de trascendencia y muerte.

Heidegger en su afán de recuperar y reconstruir el pensamiento occidental vuelve a situar el centro de sus reflexiones en el ser y su conciencia ante la muerte (cfr. I.1.2.2). Confiere a esta una función particular, es el lugar de la experiencia decisiva, por lo que el hombre, a lo que llama *Dasein* es un ser para la muerte (2001, pp. 258-283).<sup>25</sup> Otorga al ser humano el concepto de un ente arrojado al mundo, es el animal consciente de su destino, por ello es *ser para la muerte* y la experiencia radical se genera con la conciencia de nuestra finitud. Esa finitud afecta radicalmente a nuestros comportamientos, y por consiguiente a nuestro arrojamiento que es pensado en radical e intrínseca vinculación con la nada (cfr. I.1.2.3). Es una especie de nihilismo espiritual, una suerte de sacrificio que no de caos, donde Heidegger propone pensarlo desde dentro, asumiendo su origen o esencia. Es una superación de las representaciones religiosas para centrarse en la cosa en sí, la naturaleza radical de la nada desprovista de su manifestación, la experiencia del mundo, como una totalidad y unidad no fragmentada que es posible experimentar. La experiencia trascendente es por tanto, portadora de unos patrones especiales, que permiten el estudio del hombre en una extensión compleja. Y es que según como entendamos el concepto de la muerte, la vida adquiere un sentido diferente, donde más allá de los lenguajes religiosos, las experiencias radicales proporcionan al hombre una dimensión íntegra y unitaria de la existencia. El ser pasa a una posición totalmente desacondicionada y este tipo de acontecimientos lleva a poner en cuestión las relaciones del ser con la trascendencia, que sitúan al hombre en el recuerdo y conciliación tanto de sus orígenes físicos como metafísicos.

Tal como dice el filósofo Giorgio Agamben: "El problema que plantea nuestra actualidad consiste en que los dispositivos no solo subjetivan sino que también producen procesos de desubjetivación, que son aquellos en los que la creación de un sujeto implica la negación de un sujeto" (García Fanlo, 2011, p. 5). Y esa negación del sujeto es precisamente una negación de nuestra finitud. Desde el fin de las guerras mundiales el hombre moderno se ha querido instalar en un ambiente de comodidad absoluta. Estas y otras experiencias radicales de nuestra era moderna han hecho que el concepto de muerte sea algo negado que se ha convertido en un anatema hoy en día. Hemos olvidado nuestro pasado y no queremos ver nuestro destino. Esta puede ser la enfermedad de la que puede estar muriendo nuestra cultura, la

de la posible minimización por parte del hombre de las imágenes y los mitos, así como su fe en una civilización positivista y programada que omite su pasado. Y como dijo el escritor Jorge Luis Borges: "La historia no es un frígido museo; es la trampa secreta de la que estamos hechos, el tiempo. En el hoy están los ayeres" (Álvarez Uría, 2007, p. 7).

Esta enumeración de conceptos relacionados con lo trascendente, nos servirá de contextualización en la investigación y nos pondrá en situación de cara a avanzar en otros aspectos derivados o paralelos. De esta manera, los conceptos de inefabilidad, de metafísica, la nada, el vacío, el apofatismo, lo numinoso,

<sup>25</sup> Para la filosofía de Heidegger, el *Dasein* es aquel ente que se pregunta por el ser. El filósofo hace una ontología fundamental que se centrará en esta noción como un ente existencial, que a través de una visión fenomenológica se encuentra arrojado al mundo, eyectado. La realidad es, simplemente, el hombre finito lanzado a una existencia incierta y sin sentido, sosteniéndose sobre la nada, y abocado fatalmente a la muerte. Existe para cada hombre, sin embargo, una posible salvación: aceptar la propia situación, dar un enérgico sí a los hechos y autoafirmarse por la acción y por la lucha.

lo sublime, el aura o lo trágico serán protagonistas en futuros apartados, en especial, el que vamos a abarcar seguidamente que es el de las experiencias radicales.

## I. 2. Experiencias radicales

En este capítulo nos disponemos a estudiar lo que hemos venido en denominar la *Experiencia Radical*, un tipo de experiencia que funciona a partir de una serie de acontecimientos que ponen al hombre en los márgenes de su existencia, donde el vacío existencial, la angustia o la incomunicación crean una situación extrema y sitúa al ser humano en confrontación con la idea de finitud. Desglosaremos lo que entendemos por experiencia y lo que es radicalidad con la ayuda de pensadores que han contribuido a estos conceptos dentro de lo contemporáneo. Además de la importancia que han tenido los postulados en torno a la razón en este modelo de situaciones.

A su vez, también indagaremos en la memoria y la historia de determinadas experiencias radicales en la era moderna, destacando episodios que consideramos importantes desde el siglo XX hasta hoy y que han tenido una especial significación por sus características en torno a lo inexplicable de sus circunstancias. Así, veremos algunos testimonios y daremos algunos ejemplos de este tipo de casos que van a ser protagonistas en el transcurso de nuestra investigación en torno a lo artístico. Será la génesis de esas experiencias estéticas unidas a lo trascendente.

### I.2.1 Análisis de experiencias radicales

Terminábamos el apartado anterior hablando de una serie de conceptos que creemos eran necesarios de cara a entender lo que es el fenómeno de la trascendencia en la contemporaneidad y que además, nos van a ayudar también en la comprensión de lo que vendremos a llamar experiencias radicales. Para ello, atenderemos en este siguiente apartado a determinados textos, contextos e ideas relacionadas que nos darán una noción particular de lo que pueden ser este tipo de acontecimientos de carácter contradictorio, paradójico o experiencial.

### 1.2.1.1 Lo contradictorio

Podemos pensar que la vida es casi un absurdo en sí misma, y que es difícil encontrar una mínima capacidad de entendimiento sin vivir la contradicción. Heráclito por ejemplo, atribuía a la realidad los conceptos de lo concreto, múltiple y cambiante, es decir, a un universo formado por contrarios en perpetua oposición, a lo que el logos o razón conducía es a una síntesis armónica. En su idea del *devenir* (Mondolfo, 2007, p. 67), exponía que las tensiones entre contrarios y la realidad era la unidad de los opuestos.<sup>26</sup> Interpretado a veces como un relativista por su afirmación del cambio, hoy es generalmente considerado como un gran metafísico y como uno de los fundadores de la *dialéctica*, método filosófico que trata de la razón y sus leyes, que procura definir y resolver las contradicciones del pensamiento y de la realidad histórica.

“La contradicción es la raíz de todos los movimientos y vitalidad”, decía también Hegel (1969, p. 439). La propia concepción de Hegel acerca de la contradicción y del estudio de los objetos puede considerarse en concordancia con aquellos postulados que son el resultado de su crítica de la metafísica tradicional. Se trata de resolver los problemas introduciendo el concepto de contradicción como una regla metodológica mediante la cual las deficiencias de la metafísica tradicional podrían ser evitadas. De esta manera, no podríamos entender al hombre como una fórmula matemática sino como un entresijo de contradicciones ya que en la misma incoherencia es donde el hombre adquiere su valor y su dinámica. Este tipo de pensamiento formal se crea, a este propósito: “el principio determinado de que la contradicción no puede ser objeto del pensamiento; pero, en realidad, el pensamiento de la contradicción es el momento esencial del concepto” (Hegel, 1993a, II, p. 573).

En esta investigación plantearemos firmemente el derecho a la contradicción como forma de llegar a estudiar diversos problemas que se vayan viendo en torno a lo trascendente. “Lo indecible se vuelve decible únicamente contradiciendo las reglas válidas de la decibilidad” (Haas, 2009, p. 35).

En estas llamadas contradicciones lo indecible se manifestará de manera prominente a partir de diferentes maneras; Soren Kierkegaard (1994) uno de los padres del *existencialismo*,<sup>27</sup> veía la contradicción como el motor impulsor de toda decisión y elección en la vida; la naturaleza humana lleva intrínseca y subyacente la paradoja, sin paradoja no hay esencia. El hombre en su pensamiento estaba hecho de partes diversas

<sup>26</sup> Heráclito (s. VI a.C.) fue un filósofo griego que se adelantó al pensamiento de filósofos contemporáneos. Entendía que cada par de opuestos es una pluralidad y, a la vez, una unidad que depende de la reacción equilibrada entre ambos. La salud y la enfermedad, la saciedad y el hambre, el día y la noche, la vida y la muerte o el bien y el mal son interdependientes y solidarios, no existirían de no existir su contrario. El equilibrio del universo se mantiene merced a la interacción sin fin entre los opuestos, que da lugar a cambios que se compensan recíprocamente, garantía de que el cambio en una dirección acabará por conducir a otro cambio en la dirección contraria, evitando una preponderancia caótica y manteniendo la estabilidad total del cosmos.

<sup>27</sup> El *Existencialismo* fue una corriente filosófica que se desarrolla en Europa en la primera mitad del siglo XX y que alcanza su apogeo en Francia tras la Segunda Guerra Mundial. Esta corriente considera que la existencia es el modo de ser propio y característico del ser humano, que es entendido como pura libertad de elección, en tanto pura subjetividad, rechazando, pues, toda posibilidad de que sea asimilado a un mero objeto o cosa.



y opuestas, era una síntesis de cuerpo y espíritu, temporal y eterno, finito e infinito, de necesidad y libertad.<sup>28</sup>

Kierkegaard se caracterizaba precisamente porque no concebía la existencia y la libertad como algo meramente abstracto, sino como algo humano individual y subjetivo singular. La libertad era precisamente la parte fundamental de una existencia humana así concebida en su particularidad. El hombre era algo concreto, temporal y en constante devenir que luchaba entre lo terrenal y lo eterno, que se agitaba en una zona intermedia, siempre suspendido e inseguro.

### 1.2.1.2 Lo paradójico

Creemos que solo en el enfrentamiento con lo absoluto, el hombre llega a ser lo que realmente es, y que en su destino y soledad toma consciencia de su trascendencia. Para Kierkegaard (1997), sin paradoja no hay comienzo, no hay fe, no hay salto, no hay elección, no hay nada, es un cara a cara. Es el enfrentamiento del individuo con Dios, concebido como una experiencia profundamente ontológica que da un valor agregado al ser del sujeto, que lo cualifica sustantivamente. Y he aquí el contrasentido, ya que lo único completamente indescriptible y del todo inalcanzable para la abstracción y la objetividad, es eso, lo absoluto. Kierkegaard discute la posibilidad de ver más allá del tiempo;<sup>29</sup> de ver en el centro mismo del hombre; de pensar la paradoja hasta los límites radicales de la comprensión humana:

Pero no hace falta pensar mal de la paradoja, porque la paradoja es la pasión del pensamiento y el pensador sin paradoja es como el amante sin pasión: un mediocre modelo. (...) pero el hombre comedido y formal que por la mañana va a su despacho y por la tarde a casa, pensará probablemente que es una exageración (...) ¿Cómo podría ocurrírsele que cae continuamente cuando camina derecho tras su nariz?. (1997, p. 51.).

El filósofo nos habla de una pasión del pensamiento, aquello para cuya experimentación se requiere poder ver más allá de la propia mirada. Esta emoción es la paradoja a la que se expone continuamente y de hecho, es enfrentada a la razón; porque ella quiere su propia pérdida, es decir, la razón desea su locura y desde su apasionamiento, persigue el choque que la hace paradójica.

<sup>28</sup> Para más información ver Kierkegaard (1994). *La enfermedad mortal*.

<sup>29</sup> Kierkegaard trata de encontrar el sentido de las contradicciones y en sus obras es constante la lucha para restaurar la existencia frente a lo absoluto de la filosofía de Hegel, la lucha por reivindicar la libertad perdida en la marcha de la conciencia, la melancolía y la culpa, productos de su propia experiencia personal.

El filósofo Erich Fromm (1993) en su libro *El arte de amar* incide en el carácter contradictorio de la lógica paradójica contraponiéndola a la llamada lógica aristotélica. Así, nos dice que desde Aristóteles, el mundo occidental ha seguido los principios lógicos de esta filosofía. Esa lógica se basa en el principio de identidad que afirma que A es A, el principio de contradicción (A no es no A) y el principio del tercero excluido (A no puede ser A y no A, tampoco A ni no A). Aristóteles en su metafísica explica claramente su posición en el siguiente pasaje:

Es imposible que una misma cosa simultáneamente pertenezca y no pertenezca a la misma cosa y en el mismo sentido, sin perjuicio de otras determinaciones que podrían agregarse para enfrentar las objeciones lógicas. Este es, entonces, el más cierto de todos los principios.  
(Fromm, 1993, p. 75).

Este axioma de la lógica aristotélica está tan fuertemente insertado en nuestros hábitos de pensamiento que se siente como natural y autoevidente, mientras que, por otra parte, la confirmación de que X es A y no es A parece insensata. (Desde luego, la afirmación se refiere al sujeto X en un momento dado, no a X ahora y a X más tarde, o a un aspecto de X frente a otro aspecto).

De forma contraria a la lógica aristotélica, existe la que podríamos llamar lógica paradójica, que supone que A y no A no se excluyen mutuamente como predicados de X. La lógica paradójica predominó en el pensamiento de raíz oriental como el chino e indio, en la filosofía de Heráclito (*cfr.* I.2.1.1) y posteriormente, con el nombre de dialéctica, se convirtió en la filosofía de Hegel y de Karl Marx.<sup>30</sup> Lao-Tsé (1927) formuló claramente el principio general de la lógica paradójica: “Las palabras que son estrictamente verdaderas parecen ser paradójicas” (Fromm, 1927, p. 120). Y Chuang-Tzu: “Lo que es uno es uno. Aquello que es no uno, también es uno” (Fromm, 1993, p. 76). Estas formulaciones de la lógica paradójica son positivas: es y no es. Otras son negativas, no es esto ni aquello. Encontramos la primera expresión en el pensamiento taoísta, en Heráclito y en la dialéctica de Hegel; la segunda formulación podemos verla frecuente en la filosofía hindú.<sup>31</sup> Con todo ello, lo que queremos dar a entender es que este tipo de pensamiento paradójico va a ser importante de cara a la comprensión de los límites radicales que vamos a estudiar dentro de lo contemporáneo.

<sup>30</sup> Para más información ver Fromm (2012). *Marx y su concepto del hombre*.

<sup>31</sup> Para más información ver Giusti (2000). *La filosofía del siglo XX: Balances y perspectivas*.

### ***1.2.1.3 Lo radical***

Y Si a nuestro entender, esos límites radicales van a ser protagonistas de la contemporaneidad, ¿qué es entonces lo que entendemos por radical o radicales? El término radical según la primera acepción que encontramos en la Real Academia Española (2014) viene del lat. tardío *radicālis*, y este deriva del lat. *radix*, -īcis, raíz. Es perteneciente o relativo a la raíz, fundamental o esencial. Total o completo. Extremoso, tajante, intransigente. Y dentro de lo filosófico, podemos entender la cuestión de lo radical como:

Aquella cuya respuesta sabemos que nunca nos va a satisfacer. Cuando nos preguntamos porque existe algo en vez de nada, que es el bien o que es la felicidad, sabemos que no vamos a encontrar una respuesta que nos llene por completo (...) A pesar de saber que nuestra pregunta no va a obtener una respuesta perfecta, la seguimos formulando como si nos viniera impuesta por algo más fuerte que nuestra voluntad. Podemos decir que una pregunta radical es aquella que necesitamos plantearnos de forma insoslayable. Una pregunta radical es aquella que aspira a una respuesta radical, a un conocimiento esencial de la realidad. (González García, 2000, p. 194).

Desde siempre el hombre se ha visto seducido por este tipo de preguntas y dudas de carácter fundamental sobre su existencia y trata de ir lejos de lo observable, del campo de la realidad natural o social, para llegar no solo al campo de lo real objetivo sino también a la esencia de las cosas por su subjetividad (*cfr.* 1.1.1). Esto nos lleva a interpelar por lo verdadero metafísico, por conocer aquello que está más allá de las apariencias.

Cueva de El Castillo, Cantabria.<sup>32</sup>

El filósofo Xavier Zubiri nos dice de manera taxativa: “El hombre es un animal de realidades” (Calderón, 2002, p. 159). es decir, que su manera de estar en el mundo es la propia de un ser que no solo está inscrito en la realidad sino que la entiende como tal realidad. Entiende al ser humano como una realidad radical. Esta frase de carácter paradójico y que ahonda en el carácter contradictorio del pensamiento nos puede llevar a fijarnos en determinados autores.

Así, José Ortega y Gasset (1981) maestro de Zubiri, planteaba esta cuestión diciendo que las personas deseamos saber todo, cómo son ciertas cosas y por qué son así. Necesitamos explicaciones globales que reúnan de forma sistemática todas las explicaciones parciales. Esto nos conduce a pensar sobre el mismo pensar, a reflexionar sobre nuestra forma de reflexionar y de ser: “El hombre, por ejemplo, consiste en ser lo que aún no es” (Ortega y Gasset, 1981, p. 141).

Hay ocasiones en que la realidad se vuelve radical en si misma y la vida se convierte en un cúmulo de reflexiones intrínsecas a raíz de los acontecimientos. La vida es lo que hacemos y lo que nos pasa. La vida histórica individual se convierte en una realidad radical porque en ella nace, pasa y cobra sentido cualquier otra realidad: “Yo soy yo y mis circunstancia y si no la salvo a ella no me salvo yo” (Ortega y Gasset, 1966, p. 322). Así, Ortega defendía que la descripción que más fielmente responde a la experiencia

<sup>32</sup> Las *pinturas de manos* en las cuevas del cantábrico son unas de las más antiguas que se conocen hasta ahora y una de las teorías acerca de su significado es que podrían representar esa fascinación desde los orígenes del ser humano por el conocimiento trascendente.

originaria de la realidad es la que entiende la realidad como una dinámica coactuación entre sujeto y objeto, entre yo y mundo. La vida es por tanto lo que Ortega denomina *la realidad radical*, ese principio indubitable que responde a la experiencia originaria de la realidad, el eje alrededor del que se elabora su pensamiento. El hombre se caracteriza por su condición biográfica, construye su propia identidad a lo largo de su historia y en relación con las circunstancias que le rodean.

Esta concepción vital (y creativa) de la realidad radical la podemos encontrar en este testimonio irónico del profesor Robertson Davies<sup>33</sup> en su obra *Ángeles rebeldes* (2010), el cual nos dice:

La raíz no vuelve a esas caras estiradas y con peluca blanca cuyos retratos se exhiben con tanto orgullo, sino a nuestras profundidades ocultas, es decir, a la turbia materia vital de la que se alimentan la verdadera creación y el verdadero logro. La raíz se asemeja mucho más a una gran placenta que a los árboles genealógicos que son todo ramas. (Davies, 2010, p. 202).

Igualmente de interés es el testimonio de Slavoj Žižek (2006) cuando afirma: “La radicalidad verdadera no consiste en ir hasta el extremo y destruir el sistema (en perturbar en exceso el equilibrio que lo sostiene) sino que consiste en cambiar las propias coordenadas que definen ese equilibrio” (p. 93). El mismo autor ejemplifica esta idea a la hora de hablar de revolución: “La Revolución no es la afirmación de la espontaneidad y el rechazo de toda disciplina sino la redefinición radical de lo que se tiene por espontaneidad o disciplina verdaderas” (p. 93).

#### ***1.2.1.4 Lo experiencial***

Esa realidad radical junto con el concepto de experiencia son los que nosotros queremos estudiar, esta última, *la experiencia*, proveniente del latín *experientia*, describe el hecho de haber presenciado, sentido o conocido algo (Real Academia Española, 2014). La experiencia es la forma de conocimiento que se produce a partir de estas vivencias u observaciones. Circunstancia o acontecimiento vivido por una persona.

<sup>33</sup> William Robertson Davies (1913-1995) fue un escritor, crítico, periodista y profesor canadiense. Este autor concebía la ficción como un gran tapiz con limpios dibujos en cuyo reverso se entretajan las vidas de todos los personajes de forma aparentemente caótica. Ese modo de entender la literatura conecta con un modo de escucharla y disfrutarla: credulidad, escepticismo, asombro, maravilla y, a veces, aunque sea breve y débilmente, la sensación de vislumbrar lo inaccesible, aquello que no puede obtenerse con el pensamiento racional.

En filosofía, se suele tratar a este tipo de conocimiento basado y forjado exclusivamente a través de la experiencia, como conocimiento empírico o conocimiento a posteriori. Y desde ella, en las corrientes empiristas, la experiencia es sinónimo de percepción (o mejor, del cúmulo de percepciones), tanto de la percepción externa como de la percepción interna. La percepción externa nos permite el conocimiento del mundo exterior y la percepción interna el conocimiento de nuestra propia vida psíquica. Las dos tesis características del empirismo son: la experiencia es el origen de nuestro conocimiento y la experiencia es también su límite.

Emmanuel Kant va más allá del empirismo que reduce el conocimiento al límite de la experiencia. De hecho, postula la evidencia de que estamos en posesión de conocimientos universales y necesarios en las ciencias matemáticas y las ciencias naturales (*cf.* I.1.1.1). Si estos conocimientos no vienen de la experiencia, ni tampoco son innatos, como indican los racionalistas, entonces es la propia razón la que los construye por sí misma basándose en la experiencia. El pensamiento de Kant puede considerarse como una de las culminaciones del pensamiento moderno, ya que realiza la superación de los principales sistemas filosóficos precedentes. Kant sostenía que la experiencia solo era posible cuando el sujeto era capaz de intuir sensiblemente un objeto y de pensarlo conforme a un concepto. No se salía del sujeto, se buscaba en él todo lo que necesitaba y es él, el que iría a constituir la realidad. El sujeto establece la experiencia dependiendo de la presencia de ciertas condiciones como la intuición sensible de un objeto y la adecuación de ese objeto con un concepto. Todos los objetos se nos presentan en el espacio y el tiempo, ahora bien el espacio y el tiempo los pone el sujeto, la realidad es aquello que el sujeto construye a partir de sí.

En la experiencia kantiana el sujeto le da forma a las cosas, como consecuencia, la *experiencia posible* es una experiencia escindida que solo logra la unidad en función de sus fines. El conocimiento empieza por la experiencia pero no se reduce a la experiencia y en el mundo que no podemos conocer, el *noúmeno*, la experiencia, la imposible, está fuera de los alcances del sujeto.<sup>34</sup> Es la razón la que se da su propia ley y determina la voluntad, pero la voluntad humana no es una voluntad divina, el hombre como ser natural tiene inclinaciones que se interponen entre el querer y el deber y como ser racional puede darse obligaciones, mandatos. Para Kant el origen del deber era la facultad de obrar por la representación de las leyes, es decir la razón (Muñoz Fonnegra, 2010, p. 82).

<sup>34</sup> El objeto -en tanto que aparece y es conocido- se denomina *fenómeno*; el correlato del objeto, considerado al margen de su relación con la sensibilidad, se llama *cosa en sí*, o bien *noúmeno* (en la medida en que es algo solo inteligible). La distinción entre fenómeno y noúmeno es fundamental en el sistema de Kant (2004), ya que distingue dos sentidos del concepto de noúmeno: 1) Negativamente, donde noúmeno significa una cosa en la medida en que no puede ser reconocida por medio de la intuición sensible. 2) Positivamente, donde significa un objeto que puede ser conocido por medio de la intuición no sensible, es decir, por medio de la intuición intelectual.

### 1.2.1.5 Lo limítrofe

A su vez, pensadores como el ya mencionado Kierkegaard (*cf.* 1.2.1.1) toman el concepto a partir del problema de la existencia ética, es decir, del problema de cómo se puede existir éticamente. Entendía la experiencia como una lucha de este sujeto en la soledad, de posibilidad y de angustia, la cual es necesaria para descubrir nuestra interioridad. Sin ella estaríamos abocados a perdernos entre la insaciable masa de estímulos externos, que nos distraen del conocimiento verdadero y del necesario recogimiento espiritual (García Martín, 2009, p. 51). De una manera sutil y maravillosa, nos quiere sumergir hasta los mismos confines de la psique, allí en donde brota la condición humana y la misma posibilidad de su existencia. La paradoja surge aquí, justo cuando en el discurso racional se llega a la conclusión de que la razón no es suficiente. La cuestión en el fondo, es que la teoría, el razonamiento, debe servir al final para llegar a la conclusión de que no es vida, de que debe abrirse a otra dimensión y morir para que la fe exista; es decir, la razón debe razonar que no se trata de razonar, sino de actuar. Con otras palabras, ninguna teoría es verdadera si no lleva a la auténtica praxis que nos transforme personal y existencialmente, es decir sin experiencia.

Para el antropólogo y pensador George Bataille (2009):

La experiencia solamente va hasta el límite de lo posible, negando las autoridades y los valores que limitan lo posible, para constituirse ella misma en el valor y la autoridad, evitando así otros fines y autoridades que no sean ella misma, a saber, Dios y la supresión del dolor. Evitando esos fines se llega al fin del debate de la existencia religiosa, constituyéndose la experiencia misma como autoridad. (p. 17).<sup>35</sup>

Michel Foucault, admirador de Bataille, usó indistintamente los términos experiencia, forma de experiencia y foco de experiencia para referirse a la correlación entre campos de saber, del comportamiento y modos de existencia para los sujetos posibles, que son los ejes que la constituyen. Puso la cuestión de las experiencias límites en “esas formas de experiencia que, en lugar de ser consideradas como centrales, son consideradas como experiencias fronterizas a partir de las cuales se pone en cuestión eso que ordinariamente es considerado como aceptable” (Fortanet, 2010, p. 42).

Para Foucault las experiencias límite no son otra cosa que los límites de una cultura, los gestos oscuros y necesariamente olvidados por los cuales una cultura rechaza algo que para ella será lo exterior y que la constituirá como orden. Sus referencias son formas extremas del lenguaje, del pensamiento y

<sup>35</sup> Para Bataille la experiencia misma es la autoridad. Entiende como *experiencia interior* lo comúnmente conocido como *experiencia mística*: éxtasis, arrobamiento, emoción meditada. Esta experiencia, responde a la necesidad de ponerlo todo en tela de juicio (en cuestión) sin reposo admisible, lo cual es posible solo en la medida que no hay creencias religiosas. Solo así, la experiencia ha de conducir a donde ella misma lleva sin un objetivo predeterminado.



de la experiencia que buscaban ahondar en el límite mismo de la cultura cuestionar los límites de la experiencia posible (Fortanet, 2010).

El tipo de experiencia que nosotros vamos a interrogar se ubica también dentro de este concepto del límite, es una idea divisoria dentro de lo paradójico donde se postula al hombre definido en ese mismo límite, y donde debe preguntarse por el momento en el que vive, la época del intelecto y la razón. El filósofo Eugenio Trías (1988) recrea el concepto de límite a partir de la tradición filosófica, reelaborándolo como la frontera entre lo exterior y lo interior, la luz y su sombra, el sonido y el silencio. El propio dato de la vida que solo puede experimentarse y cuya experiencia es en sí una certeza trascendente, es el punto donde la razón no llega, y aparece el asombro por la propia existencia. En ese ámbito, el de lo limítrofe junto con lo misterioso y lo trascendente, sería el fundamento de la propia realidad (Sucasas, 2003, pp. 200-213).

Quizás el objeto propio de la filosofía no sea el ser en tanto que ser. Tampoco lo es, desde luego, la determinación de un ente cualquiera alzado a la condición de ser( ... ) Podría sugerirse aquí un radical desplazamiento con relación al objeto de esa reflexión radical, fundamental. El objeto de la filosofía sería el límite en tanto que límite. (Trías, 1988, p. 338).

Lo ontológico de la experiencia radical es el enfrentamiento con ese límite extraño, lo que no sabemos, lo que nos lleva al extremo como seres en el mundo, es lo oculto lo que interesa. Esa lucha del hombre con el concepto de misterio que difícilmente es expresable con palabras. De esta forma, la experiencia radical es aquella que se sitúa en los márgenes, el hombre, su experiencia y lo extremo en circunstancias y hechos envueltos por las contradicciones de la vida.

### ***1.2.1.6 Lo ascético***

En nuestra investigación el concepto de experiencia radical etimológicamente hablando procede de la investigación que el profesor Amador Vega (2002 a) hace de Ramon Llull (*cf.* 1.1.2.4) y su conversión con la visión de la aparición de Cristo en la Cruz y su posterior dedicación a la transmisión de su experiencia.<sup>36</sup> La escritura en Llull es el vehículo que enlaza la vida mundana con la ascética, es una especie de invocación tras la catarsis. Para él, la vida es ascetismo o lo que viene a ser, la búsqueda de la perfección espiritual,

<sup>36</sup> Amador Vega (2002 a) nos proporciona una introducción precisa a este pensamiento con que Llull nutrió su predicación y la que dio sentido a su vida tras su incipiente transformación. Llull al final de su vida escribió una autobiografía relativa a todos sus éxitos y decepciones. Una vida de aventuras al servicio de la idea, lo que permitía a través de la inteligencia (unida a la sensibilidad) hacer inteligible y comprensible el contenido de una creencia avalada por la conversión.



donde lo profano es el camino a lo divino y se llega a ello por medio de la narración; sin ella no hay conexión entre lo profano y lo sagrado. La búsqueda a través de las palabras redime la parte humana de lo trascendente y la escritura funciona de alguna manera como suspensión donde lo viejo y lo nuevo se conjugan. Es el fundamento de una experiencia de verdad, inmutable, siempre igual y con una fuerte carga simbólica. Llull sabe que hay elementos que carecen de toda certeza científica para llevar a cabo su misión por eso Amador Vega explica que “la certeza de la experiencia radical que supone la comprensión debe ser comunicada, y no conociendo otro medio que a través de la escritura” (Vega, 2002 a, p. 270). Es la posibilidad de la imposibilidad en toda su paradoja. El concepto de experiencia radical posee ese doble sentido, como acontecimiento terrenal y como expresión trascendente.



Ramón Llull, (1600). *El árbol de la ciencia*.

Nosotros ampliaremos este concepto a un estudio del exceso, sobre los hechos de la historia moderna que desembocaran en diversas experiencias estéticas. La experiencia radical va a ser un hecho de desorden, de contradicción, cuya única salida para el protagonista sea quizás este tipo de manifestación:

De esta manera es posible abrir una vía de comprensión de la experiencia estética a partir del análisis de unos modelos de vida ascéticos, para colocarnos en situación de comprender estética y ascética como dos dimensiones de la existencia humana que confluyen en una única experiencia radical. Con ello podríamos sentar las bases para un discurso estético sobre lo inefable. (Vega, 2002 b, p. 101).

Por tanto, vamos a entender también las experiencias radicales como aquellos acontecimientos o formas de conocimiento vivenciales que tienen relación con lo absoluto y lo fundamental, con su raíz, partiendo de las palabras de Amador Vega. La experiencia radical cuando es acompañada de lo trascendente es una experiencia interior y se trata de una experiencia con lo fronterizo, donde el límite, aunque no ha de ser rebasado necesariamente, sí debe ser apuntalado, señalado o afirmado. Es una forma de transgresión, es un juego con la idea de final y de comienzo, sería la idea de apertura y cierre a la vez, de la posibilidad en cuanto riesgo e inefabilidad.

### ***1.2.1.7 Lo incommunicable***

La eficacia del lenguaje no procede tanto desde el surgir de una mediación de contenidos, sino que descansaría también en el misterio, en lo indecible, que únicamente se presenta en el lenguaje a través de la apertura de su dignidad y de su esencia. Como propondrá Walter Benjamin (Jarque Soriano, 1992), los únicos fines serán los que conciernen a la revelación del absoluto, cuyo contenido no es en ningún caso plenamente determinable mediante conceptos y no se comprende por tanto, sino como lo inexpresable que se hace manifiesto en forma de misterio: “Solo allí donde esta esfera de lo carente de palabra se despliega en puro poder indecible, puede saltar la chispa mágica entre palabra y acción inductora, donde se hace real la unidad de ambas” (Jarque Soriano, 1992, p. 127).

Así, este tipo de recogimiento, como una de las características de las experiencias radicales, ha sido relacionado con las comunicaciones de lo trascendente. Y en ese cierto grado de incomunicación, hay que atravesar un espacio en forma de tiempo cercado en donde “todos los dioses han partido” según los versos del poeta Hölderlin (Snell, 2013, p. 99). La soledad va ligada asimismo al hecho de mantener una relación directa con lo que está más allá y al sufrimiento o martirio como instrumento en las manos de lo inefable, que es de lo que hablaba Kierkegaard (*cf.* 1.2.1.5) para llegar a lo absoluto. La incomunicación junto con la angustia que hay que entenderla en un doble sentido: por un lado la angustia intrínseca, la experiencia de la angustia; y por otro la angustia sobre la que él habla, es decir, su noción de angustia. La angustia como el concepto de una experiencia y la experiencia de un concepto. Porque presupone necesariamente los dos aspectos: lo que se siente y lo que se concibe, precisamente, en cuanto se siente.

No cabe duda que ambos sentidos están estrechamente interrelacionados en su obra, de tal manera que es muy difícil poder separarlos. Como es obvio, un pensamiento de corte existencial, como el de Kierkegaard, se alimenta de una fuente tan privilegiada como es la de su vida propia.<sup>37</sup> Como tal, la angustia vive en la interioridad más íntima del ser humano conformándolo en una individualidad consciente y solitaria. Es una categoría del hombre como espíritu, tal como ya se ha dicho. Pues bien, el espíritu es una determinación antropológica que nos hace ser individuos singulares y en ocasiones aislados. Para Kierkegaard:

El aislamiento es para mí algo innato, y yo mismo por instinto lo he practicado en esta dirección, así que mi aislamiento no es algo por lo que Dios tenga que responsabilizarse con un hombre que ya ha llegado a ser mayor; no, mi aislamiento ha llegado a tiempo y en cierto sentido es mi propia obra. (García Martín, 2009, p. 49).

La angustia es la anticipación y la precipitación de la misma libertad del hombre que despierta del sueño de la inocencia. Este pensamiento ha sido fundamental en todos los escritores que vieron después en el siglo XX de corte existencial como Heidegger, Ortega y Gasset o Sartre, entre otros.

### ***1.2.1.8 Lo existencial***

Cuando hablamos de lo existencial nos referimos a una reflexión sobre la sensación del hombre como ser *arrojado al mundo*, que surgió en Europa a partir de la primera mitad del siglo XX.<sup>38</sup> La idea puede ser interpretada de modo literal, como el sentimiento de sentirse precipitado a un mundo inhóspito, arrojado del hogar destruido y de la seguridad de las creencias, valores e ideales. El concepto se refiere a la existencia humana concreta que parte del pensamiento de Heidegger en torno a la búsqueda del sentido del ser. Considera que el ser se hace patente en el hombre, luego para desentrañar su sentido es necesario partir del análisis existencial del *Dasein* (*ser ahí*) o sea de la existencia humana concreta. En el tratamiento de esta existencia podemos plantear dos estrategias:

La primera como método filosófico, donde se rehúye el pensamiento especulativo y se prefiere el método fenomenológico, entendido básicamente como fidelidad absoluta a lo recibido, a lo realmente

<sup>37</sup> Kierkegaard fue jorobado de nacimiento, que junto con la opresiva educación religiosa que vivió en la casa paterna, fueron parte de la base de su temperamento angustiado y atormentado.

<sup>38</sup> Frase tomada de Martin Heidegger (2001), que dice que el hombre es un "ser para la muerte", que ha sido arrojado al mundo para morar en él e ir muriendo, ya que la muerte es lo único seguro que cabe esperar. La totalidad existencial, con la muerte, llega a su fin.

experimentado en la vida. Hay una actitud contraria a los enfoques abstractos de lo humano que les lleva también a criticar el uso de la razón para la comprensión de la realidad humana, y por lo tanto a recelar de la ciencia y de la técnica.

Y la segunda, en cuanto a objeto de interés de la existencia en sí misma, que se atiende básicamente a la dimensión de la finitud en el mundo humano: la temporalidad, la muerte, la culpa, la fragilidad de la existencia, la responsabilidad, el compromiso, la autenticidad, la subjetividad, la libertad y sobre todo a la angustia.



Edward Munch (1895). *Melancholía*.

Este tipo de angustia existencial era para Sartre el sentimiento que acompañaba inevitablemente al hombre a causa de su libertad. El hombre se define por sus acciones y al mismo tiempo, las decisiones que acomete, comprometen a la humanidad entera. Sartre reelabora el imperativo categórico kantiano y piensa en la voluntad como legisladora universal.<sup>39</sup> El peso de esa responsabilidad es la causa de nuestra angustia, y no solo eso, sino que siguiendo a Nietzsche y sus postulados en cuanto a que Dios no existe,<sup>40</sup> estamos solos a la hora de elegir. El desamparo, por tanto, es otra consecuencia de dicha libertad:

<sup>39</sup> El concepto de imperativo categórico fue introducido por Emmanuel Kant en la *Fundamentación de la metafísica de las costumbres* de 1785. Se trata de un tipo de imperativo que es universal y es característico de la moral. Los imperativos morales, para ser considerados tales deben ser categóricos, esto es, no deben estar condicionados y el objeto de lo que se ordena en el imperativo ha de ser un fin en sí mismo.

<sup>40</sup> Nietzsche (1985) en su libro *La gaya ciencia* proclama en su sección 125 su famosa proclamación: "Dios ha muerto. Dios sigue muerto. Y nosotros lo hemos matado. ¿Cómo podríamos reconfortarnos, los asesinos de todos los asesinos? El más santo y el más poderoso que el mundo ha poseído se ha desangrado bajo nuestros cuchillos: ¿quién limpiará esta sangre de nosotros? ¿Qué agua nos limpiará? ¿Qué rito expiatorio, qué juegos sagrados deberíamos inventar? ¿No es la grandeza de este hecho demasiado grande para nosotros? ¿Debemos aparecer dignos de ella?" (p. 114).

El hombre toma conciencia de su libertad en la angustia, o, si se prefiere, la angustia es el modo de ser de la libertad como conciencia de ser, y en la angustia la libertad está en su ser cuestionándose a sí misma. (Sartre, 1966, p. 73).

Es la idea de lo absurdo y el mayor de los absurdos es la muerte, la cual significa ruptura, quiebra, límite. Es una caída en el vacío y lejos de dar un sentido a la vida, le quita toda significación; la muerte, como el nacimiento, es inesperada e ilógica. La muerte es la supresión final, el instante soberano, la más absoluta de las experiencias y en la medida que adquirimos una conciencia clara de que los límites se difuminan, lo que aparece ahí es lo desconocido.

Este tipo de experiencias donde la contradicción, lo extremo, la incomunicación o la angustia son protagonistas, permiten al ser humano recordar su propia naturaleza oculta. Giorgio Agamben (2006) cree en un proyecto en el que reconociendo el conflicto animal-humano (es decir, en el que se asumía una decisión respecto a lo animal y lo humano), se puede todavía encontrar “un propio destino histórico” (2006, p. 23).

### ***1.2.1.9 Lo violento***

Y ese destino histórico ha tenido en la era moderna su llamado reverso oscuro. Este tipo de experiencias de las que hablamos y que se han visto envueltas con el signo de la violencia y con la que se nos conjuga lo que de animal queda en nosotros. Pensar la violencia es ir hasta los límites de lo humano y su naturaleza, es ir hacia un punto donde nuestros intentos por limitarla, por prohibirla, más allá del límite del discurso, se vuelven habitualmente impotentes. Para el crítico e historiador Rene Girard:

La violencia es uno de los factores fundamentales que han provocado y siguen provocando el cambio, la decadencia o, al menos, la desestabilización de las culturas y sociedades en nuestros tiempos. Con todo, y a pesar de que siempre ha estado presente en la historia humana. (2001, pp. 15-16).

En el origen de la violencia existe también el deseo metafísico de trascender, es un deseo de llegar a ser algo o alguien, que la mayoría de los seres humanos orientan equivocadamente para su propio mal

y el de otros seres humanos.<sup>41</sup> Es decir, que toda ilusión idealista que trata de mantenerse como tal, sorteando los problemas que la contingente realidad opone a su plasmación, implica un apuntalamiento de sus criterios y creencias en el mundo de los entes, recurriendo a la fuerza y a la coacción.

Más allá de la diversidad aparentemente extrema, existe una unidad no solo de todas las mitologías y de todos los rituales, sino de la cultural humana en su totalidad, religiosa y antirreligiosa, y esta unidad de unidades depende por entero de un único mecanismo siempre operatorio en tanto que siempre ignorado, el que garantiza espontáneamente la unanimidad de la comunidad contra la víctima propiciatoria y en torno a ella. (Girard, 1983, p. 312).

Esto nos lleva a pensar sobre la existencia de un esquema transcultural de la violencia colectiva, una violencia que a lo largo de nuestra historia reciente ha sido una constante. Los totalitarismos del siglo XX fueron la consumación paradigmática de la historia política y uno de los momentos donde se observó de forma más violenta la dualidad entre lo humano y lo animal, y donde las experiencias radicales llegaron a su máxima expresión. Estos espacios temporales de la historia moderna se convirtieron en márgenes fácticos, en zonas inconcebibles fruto de la violencia. Pensadores como Hans Jonas (1995) nos obligan a meditar los límites de responsabilidad en la voluntad de poder y la ingenuidad de una utopía, que tal vez es un camino que sin pretenderlo quizás, nos conduce, por ello, a la catástrofe.<sup>42</sup> El perverso fin donde la utopía es considerada una expresión del todo es posible y nada está escrito, pero que termina de forma muy diferente a lo propuesto. Ante esto, experiencias como las guerras mundiales con su proyección en la Shoah<sup>43</sup> o la bomba atómica y su consiguiente amenaza nuclear, las guerras civiles (con el ejemplo español), determinados terrorismos internacionales occidentales (ETA, IRA, Brigadas Rojas, RAF) y otros orientales (Al Qaeda, ISIS), etc. demuestran que, moralmente, determinadas utopías pueden acabar siendo pervertidas. Para Jonas, la utopía decía a los hombres: "Tu puedes hacerlo; y, en cuanto puedes, debes" (Jonas, 1995, p. 39). Postula que la responsabilidad exige, evidentemente a posteriori el cálculo de riesgos y en la duda, si algo puede fallar, es mejor no hacerlo: "Solamente sabemos qué está en juego cuando sabemos que está en juego. Lo que aquí está implicado es no solo la suerte del hombre, sino también el concepto que de él poseemos" (Jonas, 1995, p. 16).

Y estas utilidades perversas de determinadas utopías, herederas de la mística y la razón predominante, nos llevaron a las más radicales de las experiencias humanas. La Historia del siglo XX y por ende, la que

<sup>41</sup> Para Girard (2001) hay dos grandes aproximaciones modernas a la violencia: la primera es política y filosófica. Ella tiene al hombre por naturalmente bueno y atribuye todo aquello que contradice este postulado a imperfecciones de la sociedad, a la opresión de las clases populares por las clases dirigentes. La segunda es biológica. En el seno de la vida animal, que es naturalmente pasiva, solo la especie humana es verdaderamente capaz de violencia.

<sup>42</sup> Hans Jonas (1903-1993) fue un filósofo alemán, principalmente conocido por su influyente obra *El principio de la responsabilidad* de 1979.

<sup>43</sup> La *Shoah* o *Shoá* es el término hebreo con el que se conoce al holocausto judío y que literalmente significa catástrofe y se refiere al exterminio de los judíos.



llevamos de siglo XXI, bajo una vista panorámica, necesariamente retrospectiva y conclusiva, aparece indefectiblemente bañada en la desesperanza. El siglo XX resultó ser un despiadado enterrador de esperanzas, el británico William Golding, premio Nobel de Literatura de 1983, dijo que el siglo XX "ha sido el siglo más violento de la historia humana" (Hobsbawm, 2000, p. 11). Para el historiador Ernst Gombrich fue "una catástrofe, un desastre y no sabemos cómo atajarla" (Hobsbawm, 2000, p. 11). Y quizás, y por su carácter profético, y ejemplo de lo que puede ser el resultado de la mezcla entre lo místico y lo racional sea una frase de uno de los grabados de Goya: *Los sueños de la razón producen monstruos*.<sup>44</sup>



Francisco de Goya (1799). *Los sueños de la razón producen monstruos*.

<sup>44</sup> *Los caprichos* es una serie de 80 grabados del pintor español Francisco de Goya (1746-1828), donde quiso representar una sátira feroz de la sociedad española de finales del siglo XVIII, sobre todo de las clases altas y de la iglesia. En la primera parte presentó los grabados más realistas y satíricos criticando desde la razón el comportamiento de sus coetáneos, y en la segunda parte abandonó la racionalidad representando grabados fantásticos donde mediante el absurdo mostró visiones delirantes de seres extraños.

### 1.2.1.10 Lo catastrófico

En el caso de la razón, esta desembocó en una cierta tiranía, desde la cual se negó y rechazó todo lo que no podía ser aprehendido por el propio intelecto. Pero las experiencias radicales demuestran que no toda la realidad puede abordarse desde la razón. Y es aquí donde debemos recordar a Walter Benjamin (2008) hablando de las guerras como de la destrucción de la humanidad, las cuales propiciaron el profundo desmentido del concepto humanista de progreso y de su madre la razón. Benjamin fue de los primeros en hablar de la historia como un hecho sucesivo no razonado, como un paisaje derruido, como una catástrofe. Entendiendo este concepto como un suceso desdichado en el que se produce gran destrucción y muchas desgracias con grave alteración del desarrollo normal de las cosas.

El curso de la historia, representado bajo el concepto de catástrofe, no puede reclamar del pensador más que el caleidoscopio en las manos de un niño, que a cada giro destruye lo ordenado para crear así un orden nuevo. La imagen tiene fundamentados sus derechos; los conceptos de los que dominan han sido desde siempre los espejos gracias a los cuales ha nacido la imagen de un orden.

(Benjamin, 2008 b, p. 266).

Articular históricamente el pasado no significa conocerlo tal y como verdaderamente ha sido o nos han dicho, la ruina de la razón humana es aquella donde *el Mesías* no acude normalmente, aunque haya momentos en que podemos llegar a lo absoluto, a lo trascendente.<sup>45</sup> Estos son momentos fuera de la propia historia, situaciones de incertidumbre, donde la trascendencia aparece por pequeñas rendijas y al que nombra como *El Ángel de la historia*.<sup>46</sup> Este mensajero aparece entre las ruinas y no cierra la historia sino que la acompaña en momentos especiales, es un contacto con lo absoluto, y se contrapone a la razón de algún modo.<sup>47</sup>

<sup>45</sup> Término comúnmente usado en las diferentes religiones monoteístas, que viene a significar a un sujeto real o imaginario en cuyo advenimiento hay puesta confianza inmotivada o desmedida. En el judaísmo, salvador y rey descendiente de David, prometido por los profetas al pueblo hebreo. En el cristianismo, redentor enviado por Dios para salvar a la humanidad.

<sup>46</sup> Es una imagen metafórica que Benjamin (1995) identifica con el punto de vista de los vencidos, de las víctimas de la historia. A través de ella intenta explicar el marco de la modernidad sobre la cual, la sociedad ha construido una ilusión de progreso ascendente donde los viejos esquemas quedan atrás y la promesa de un futuro pleno se abre en el horizonte. Entre las ruinas queda la religión como algo superado y sobre el cual el ser mítico quisiera regresar, buscando quizá la vieja certidumbre de un orden que se imponga al caos que vive en la tempestad.

<sup>47</sup> Es interesante saber que la mayoría de la obra de Benjamín está enraizada con el pensamiento místico judío. En este aspecto son interesantes sus conversaciones con Gershom Scholem (1897-1982) filólogo, historiador y teólogo, experto en cábala y mística judía. Para más información ver Scholem (2007). *Walter Benjamín. Historia de una amistad*.



Hay un cuadro de Klee llamado *Angelus Novus*. En ese cuadro se representa a un ángel que parece a punto de alejarse de algo a lo que está mirando fijamente. Los ojos se le ven desorbitados, la boca abierta y las alas desplegadas. Este aspecto tendrá *el Ángel de la historia*. Él ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde ante nosotros aparece una cadena de datos, él ve una única catástrofe que amontona ruina tras ruina y las va arrojando ante sus pies. Bien le gustaría detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destrozado. Pero, soplando desde el Paraíso, la tempestad se enreda entre sus alas, y es tan fuerte que el ángel no puede cerrarlas. La tempestad lo empuja, inconteniblemente, hacia el futuro, al cual vuelve la espalda, mientras el cúmulo de ruinas ante él va creciendo hasta el cielo. Lo que llamamos progreso es justamente esta tempestad. (Benjamin, 1995, pp. 53-54).



Paul Klee (1920). *Angelus Novus*.

En 1921, Benjamin compró esta acuarela de Paul Klee que constituye para él un paradigma necesario para repensar el sentido de la historia desde una perspectiva del tiempo homogéneo y el vacío. Es la representación de la ilusión del progreso con el que se han construido los esquemas de la modernidad y con el que hemos llegado a la catástrofe. Aun así Benjamin ve un resquicio de esperanza que se abre en el horizonte. Así, el *Ángelus Novus* presentado por Benjamin en su ensayo *Tesis sobre la filosofía de la historia* de 1940, no es más que la imagen que la sociedad moderna se ha construido de sí misma, que aunque por un lado la razón parece imponerse y llevarnos a la destrucción, hay un ángel que revolotea sobre las ruinas buscando el sentido del rumbo (Brotons, 2008). Si no pudiera reconocer la distancia que le separa de las ruinas no podría establecer su ruta, no distinguiría entre el cielo y la tierra. El ángel es una imagen que representa la catástrofe y nos sirve para repensar la oscuridad del presente y como ejemplo de obra de arte paradigmática de lo que estamos dando a llamar como las experiencias radicales.

Con esta figura que hace de espejo del hombre moderno, concluimos este análisis sobre la experiencia radical, habiendo visto de donde provienen los conceptos y alguna de sus características en este apartado. Así, la radicalidad en la modernidad y sus raíces son consecuencias en muchos casos de la tiranía de la razón dominante que nos pusieron a los hombres bajo el lenguaje inefable de la paradoja. En el siguiente veremos los testimonios y situaciones propias de este tipo de experiencias.

## 1.2.2 Memoria e historia en la era moderna

Terminábamos hablando del *Ángel de la historia* como un espejo de la experiencia radical, un símbolo heredero de su pasado y deudor de los acontecimientos que le llevan a los límites de su existencia. En este apartado queremos ver cómo son las relaciones entre memoria e historia con la experiencia radical en la era moderna y posmoderna, o lo que es lo mismo, desde el siglo XX hasta nuestros días. Además de diferentes ejemplos y acontecimientos que nos ayudarán a comprender de una manera más clara el concepto que nos preocupa con testimonios y menciones.

En nuestro pasado reciente ha habido diferentes sucesos que concebimos como experiencias radicales: guerras mundiales, guerras civiles, revoluciones, catástrofes nucleares, desastres naturales, etc. que deberían seguir vigentes en la memoria colectiva del mundo occidental. Así, cabría preguntarse: ¿Cómo funciona el pasado? ¿Cuál es su forma? ¿Por qué volvemos a mirar sobre el tiempo que nos precede? ¿Cuáles son los modos de mirar y reflexionar? ¿Cuáles son las formas del recuerdo y la historia? Nuestra intención, es abordar estas preguntas desde el punto de vista del artista que busca e indaga a partir de las relaciones entre historia y memoria.

Es importante resaltar esa necesidad que tiene el ser humano de comprender y por lo tanto de formular hipótesis sobre cualquier acontecimiento. Ante cualquier mensaje o situación realizamos una interpretación, intentando que sea la más adecuada y acorde a los datos disponibles en ese momento. Esto no quiere decir que sea la correcta pero si es suficiente para saciar muchas veces nuestra necesidad de interpretar la realidad que nos rodea. Todo puede ser interpretado, aunque las interpretaciones estén continuamente variando y completándose, y el proceso de creación de interpretaciones es la mayoría de las veces inconsciente aunque pueda ser controlado conscientemente en ocasiones.

Las relaciones entre historia y memoria parten de su ambigüedad y son a la vez tan estrechas como complejas. Memoria e historia deben articularse de diferente manera, incluso en su evidente relación y consecuencia.

### ***1.2.2.1 Conceptos: historia y memoria***

En la historia convergen hechos e interpretaciones. El pasado tiende a confundirse con lo que nos ha sido transmitido, y el presente condiciona los modos de interrogarse y de explicar del historiador así, la memoria es también una construcción social históricamente determinada. La memoria es el recuerdo de un pasado vivido o imaginado que conllevan grupos de individuos que experimentaron los hechos o creen haberlo hecho. La memoria, por naturaleza, es afectiva, emotiva y abierta a todas las transformaciones, inconsciente de sus sucesivos cambios, es un fenómeno colectivo, aunque sea psicológicamente vivida como individual y subjetiva. De forma diferente, la historia es una construcción incompleta y discutible de aquello que ha dejado de existir, pero que deja huellas. De entre los rastros, controlados, entrecruzados, comparados, el historiador trata de reconstituir lo que pudo pasar y, sobre todo, integrar esos hechos en un conglomerado razonado. La memoria es selectiva y caprichosa, solo acepta las informaciones que le convienen; y la historia, en cambio, es una operación puramente intelectual, que exige un análisis y un discurso críticos. La historia permanece, se mantiene generalmente estable y la memoria en su fugacidad es incontrolable. La historia reúne, la memoria divide.<sup>48</sup>

Para Walter Benjamin (2009) el concepto de historia llevaba consigo el concepto de extraterritorialidad, entiende la historia no solo como una ciencia, sino, como una forma de memoria, que junto con la noción de recuerdo expresan las dos nociones a través de las que se dirimen dos modelos antagónicos de configuración del mundo (pp. 45-115). En ello, vemos la oposición entre la memoria y el recuerdo que puede traducirse como una tensión entre: por un lado una repetición conmemorativa y consensuada cercana a cierta voluntad historicista; y por otro, la construcción de un pasado en el límite entre lo

<sup>48</sup> Pierre Nora (1931) es un historiador francés, conocido por sus trabajos sobre la identidad francesa y la memoria, el oficio del historiador así como su papel en la edición en ciencias sociales.

individual y lo colectivo, que se presenta como interrupción de la continuidad histórica. “La función de la memoria es proteger las impresiones del pasado. El recuerdo apunta a su desmembración, se nos dice: la memoria es conservadora, el recuerdo es destructivo” (Benjamin, 1999, p. 129). Este concepto de Benjamin adquiere una nueva dimensión porque vincula a la acción del sujeto sobre el presente histórico. “Desenterrar y recordar”, afirma, “la memoria no es un instrumento para la exploración del pasado, sino solamente su medio” y continúa “quien intenta acercarse a su propio pasado sepultado tiene que comportarse como un hombre que excava” (Benjamin, 1992 a, p. 118). Para Benjamin el recuerdo aparece en el gesto arqueológico de la búsqueda.

La fenomenología de la memoria nos ha enseñado que la frontera entre realidad y ficción se vuelve problemática y este carácter problemático no deja de preocuparnos, incluso en las fases de la representación histórica del pasado. Articular ese ayer históricamente no significa reconocerlo tal y como ha sido, significa apoderarse de un recuerdo que relampaguea en el instante de un peligro. Benjamin (2009) critica en ambos casos que el objetivo del historiador sea pensado en términos de un intento de relatar lo que los hechos fueron realmente:

La imagen verdadera del pasado pasa fugazmente. Solo el pasado puede ser retenido como imagen que fulgura, sin volver a ser vista jamás, en el instante de su cognoscibilidad. (...) Pues es una imagen irrecuperable del pasado, que amenaza con desaparecer con cada presente que no se reconozca evocado en ella. (2009, p. 41).

La memoria concebida como habilidad o capacidad para guardar, almacenar, codificar, retener o recordar datos e información sobre experiencias de toda índole, tiene también su relación con el concepto de vivencia, aquella, que recompone el sentido a través de la vida cotidiana. Es entendida también como parasitaria en tanto que resguarda el vínculo con el mundo de un sujeto alienado que evita que irrumpa todo elemento de novedad. La memoria se opone a la idea de vivencia en cuanto que se vincula con la noción de experiencia (*cf.* 1.2.1.4). Es esta segunda acepción la que surge a través de la memoria involuntaria, aquí la experiencia adquiere un valor positivo, vinculada a lo creativo y que podremos ver en los siguientes capítulos. Al contrario de lo que sucedía con la vivencia, la experiencia surge como interrupción, como desplazamiento que vincula el pasado con el presente, ofreciendo una nueva imagen. Esta dimensión creativa de la experiencia se reorganiza a partir del recuerdo obteniendo una forma novedosa. Por eso ya no se trata de resguardar el vínculo alienado del sujeto con el mundo, sino que, por el contrario, es en esta segunda acepción es donde surge la conciencia y la capacidad crítica del individuo.

Foucault decía: “Mis investigaciones del pasado son la sombra de mis interrogaciones sobre el presente” (Patat, 2013) y el pasado colectivo e individual tiene un peso relevante que puede ser soporte importante para pensar el porvenir a través de la memoria. Esta implica referirse a elementos que están vivos en

nuestra imaginación, y que en su carácter social como proceso y producto de los significados compartidos, es engendrada por la acción conjunta de los seres humanos en cada momento histórico. La memoria se refiere al pasado, pero no es el pasado; de la misma forma que el pasado, tampoco es historia.

### ***1.2.2.2 Contextos: conflictos y desastres***

Nuestro pasado reciente ha sido, probablemente, el más salvaje de la historia de la humanidad, un tiempo indisoluble del concepto de conflicto. Experiencias radicales surgen desde la primera mitad del siglo con las dos guerras mundiales (1914-1918 y 1939-1945), en las cuales el impresionante avance tecnológico, alrededor del desarrollo de armas cada vez más letales tuvo como resultado un grado de violencia desconocida hasta entonces. Ya fueran locales, regionales o mundiales, las contiendas del siglo XX tienen una dimensión infinitamente mayor que los conflictos anteriores. Ha habido múltiples guerras regionales –algunas particularmente atroces y terribles como las de España, Vietnam o Yugoslavia–, así como una cadena de genocidios: desde el de los armenios durante la Primera Guerra Mundial bajo el Imperio otomano en declive, hasta el genocidio de Ruanda, pasando por el de los judíos y el de los gitanos durante la Segunda Guerra Mundial. Genocidios que introdujeron la palabra exacta en sí misma para nuestro vocabulario político y en la cultura moderna más allá de la mera casualidad.<sup>49</sup> También aparecieron otras formas de violencia inefable, como los campos de concentración y de exterminio, tanto en los regímenes fascistas, como en los comunistas, el *gulag* en la Rusia de Stalin y en otros países como la China maoísta o Camboya, o las nuevas formas de exterminio industrial, bajo los nuevos medios de aniquilación tecnológica con armas de destrucción masiva que, siendo inicialmente científicas, evolucionaron hasta llegar a los artefactos nucleares como las bombas atómicas que se lanzaron sobre Hiroshima y Nagasaki. Durante los últimos cincuenta años el mundo vivió la llamada *Guerra Fría*,<sup>50</sup> en la cual las naciones se dividieron en dos bloques liderados por la OTAN (1949) y el Pacto de Varsovia (1955) que, no estando dispuestos a enfrentarse en una guerra nuclear, sí dirimieron sus intereses en los países periféricos o asimilados. Hasta la caída del Muro de Berlín (1989), las guerras revolucionarias y de descolonización fueron una constante, dando lugar al surgimiento de lo que más tarde se conocería como *Conflictos de baja intensidad*.<sup>51</sup>

<sup>49</sup> Entendemos por genocidio al exterminio o eliminación sistemática de un grupo humano por motivo de raza, etnia, religión, política o nacionalidad (Real Academia Española, 2014).

<sup>50</sup> La *Guerra Fría* es un concepto que designa esencialmente la larga y abierta rivalidad que enfrentó a EE.UU. y la Unión Soviética, y sus respectivos aliados tras la Segunda Guerra Mundial. Este conflicto fue la clave de las relaciones internacionales mundiales durante casi medio siglo y se libró en los frentes político, económico y propagandístico, aunque de forma limitada en el frente militar.

<sup>51</sup> La *Guerra de baja intensidad* es una confrontación político militar entre Estados o grupos, por debajo de la guerra convencional y por encima de la competencia pacífica entre naciones.



Todos estos acontecimientos tendrán su influencia en todos los ámbitos de la vida moderna y el arte no se verá ajeno a estas circunstancias. No podemos enumerarlas y analizarlas en su totalidad, simplemente nos pararemos en algunas concretas que creemos han sido vitales en esa comunión entre lo trascendente y lo artístico.

Así, el esperado progreso que trajo el siglo XX difícilmente dio las respuestas adecuadas a los problemas esenciales del hombre y la sociedad. Los conflictos lejos de desaparecer o regularse, solo ampliaron la gama de actores, herramientas y situaciones si cabe, más radicales y extremas. Estos dramáticos acontecimientos del siglo XX y sus consecuencias en el siglo XXI, fueron entendidos ocasionalmente como *laboratorios antropológicos*, como experiencias fundadoras e históricas que moldearon y cambiaron el paisaje mental del mundo. El politólogo e historiador Isaiah Berlín apuntó con esta clara cita lo que vino a ser este siglo: "He vivido durante la mayor parte del siglo XX sin haber experimentado —debo decirlo— sufrimientos personales. Lo recuerdo como el siglo más terrible de la historia occidental" (Citado por Hobsbawm, 2000, p. 11).

Estudiar la catástrofe no consiste en centrarse únicamente en el evento, sino en explorar la naturaleza de la herida en la historia humana a través de cualquier tipo de situación. Los conflictos bélicos en gran manera, son una de las partes capitales, sino la más importante para la conformación de las ideologías y los pensamientos políticos en la historia moderna. La guerra es el trauma más grande que puede vivir una sociedad y su carácter transformador no tiene comparación con ningún otro tipo de hecho. Las epidemias, las hambrunas y los desgastes económicos en general, como factores de *destrucción lenta* son traumáticos, pero al igual que los desastres naturales, como agentes *destrucción rápida*, carecen de un factor primordial para la configuración de los caracteres nacionales-individuales.



George Grosz (1924). *Soldados avanzando bajo el gas.*

Dentro de estas catástrofes, empezaremos con la llamada *Gran Guerra*,<sup>52</sup> la Primera Guerra Mundial supuso desde el principio, un conflicto que propició un cambio radical: la defenestración del siglo XIX. Este había sido un siglo con conflictos serios pero a la vez de una paz relativa en Europa, el del desarrollo industrial, del capitalismo liberal y del triunfo de la idea de progreso. Todo acabó en 1914, a partir de entonces se entraba en una nueva era de conflictos y de revoluciones, una nueva época marcada por una violencia hasta entonces desconocida. La guerra apareció como una *Guerra Total*,<sup>53</sup> no solamente porque se convirtió en una guerra internacional, sino porque penetró en todos los aspectos de las sociedades civiles y en todas las facetas de la vida cotidiana de los seres humanos. Todos los sectores de la sociedad (economía, política, cultura...) sufrieron un profundo cambio y fueron moldeados por la experiencia de la guerra. Se transformaron las relaciones entre clases sociales, generaciones, sexos, y la guerra total apareció de inmediato como una guerra de una violencia absolutamente inimaginable incluso para los que habían decidido su inicio. Cambió hasta la manera misma de hacer la guerra, y esta se reveló como algo mucho más mortífero y violento que todas las guerras de las épocas precedentes. Fue un inmenso campo científico en el cual se diseñaron las condiciones fundamentales de los genocidios modernos y del exterminio industrial del siglo XX. Su dimensión mecánica y la pérdida de la épica ante la muerte significaron la barbaridad de la vida en sí misma.

Junto a la gran guerra y en un plano adyacente, ocurrió lo que se califica como el *Genocidio Armenio*, considerado por lo general, como el primer genocidio moderno (de hecho, es el segundo caso de genocidio más estudiado, después del Holocausto judío).<sup>54</sup> Se llevó a cabo principalmente durante y a finales de la Primera Guerra Mundial, contra el pueblo armenio por el Imperio Otomano y el Estado de Turquía. Fue planeado y administrado por los gobernantes turcos contra dicha población, que fue sujeta a deportaciones, expropiaciones, secuestros, torturas con unos planteamientos y estructuras claramente preparadas durante los años 1915 y 1918.

Y tras esto surgió la lamentable y dañina Guerra Civil Española que fue uno de los conflictos con más repercusión del siglo, ya que se entrecruzaron al mismo tiempo los intereses estratégicos de las potencias internacionales con los de España, que se convirtió en espacio de pruebas para la consiguiente guerra

---

<sup>52</sup> La *Gran Guerra*, la Primera Guerra Mundial involucró a todas las grandes potencias del mundo de la época, que se alinearon en dos bandos enfrentados: por un lado Los aliados de la *Triple Entente* (Francia, Gran Bretaña y Rusia) y por otro, las potencias centrales de La *Triple Alianza* (agrupaba a los imperios alemán, austro-húngaro e Italia). Fueron movilizados más de 70 millones de militares (60 millones de europeos) lo que la convierte en una de las mayores guerras de la historia.

<sup>53</sup> Eric Hobsbawm (1917-2012) fue un filósofo, teórico político e historiador de las ideas, que defendió la concepción de la libertad, y la presencia y carácter del concepto *Guerra total* en el pensamiento moderno. Acuñó el término para ambos bandos ya que esta era una guerra de religión y de ideologías. Además de ser también una lucha por la supervivencia para la mayor parte de los países involucrados.

<sup>54</sup> El pueblo armenio fue sujeto a deportaciones, expropiaciones, secuestros, tortura, masacre e inanición. La gran mayoría de la población armenia fue forzosamente removida desde Armenia y Anatolia a Siria, donde una gran parte de la población fue enviada al desierto para morir de hambre y sed. De esta forma, gran número de armenios fueron masacrados metódicamente a lo ancho y largo del Imperio Otomano a principios del siglo XX.

mundial.<sup>55</sup> Tanto los gobiernos fascistas europeos como los comunistas de la URSS intermediaron en los diferentes bandos con el único fin de aprovecharse de la situación desesperada en que se encontraba el país.

A partir de aquí, vino la mayor catástrofe que ha conocido la humanidad. No existe una única causa o razón por las que se produjeran las condiciones políticas, económicas y sociales que desencadenaron la siguiente gran guerra, la Segunda Guerra Mundial, sino una combinación de todas ellas. Parte de los problemas que llevaron a la segunda guerra fueron conflictos que no se habían resuelto en la primera o que tenían origen en ella, como la disputa entre ideologías que amparaban sistemas político-económicos opuestos. A diferencia de la guerra anterior, enmarcada en un solo sistema predominante, el liberalismo capitalista y común a los dos bandos; en este segundo conflicto mundial se enfrentaron tres ideologías contrarias: el liberalismo democrático, el nazi-fascismo y el comunismo soviético; que junto con los problemas étnicos y la crisis económica de la década de 1930 fueron las principales fuentes del conflicto.

La Segunda Guerra Mundial fue el enfrentamiento bélico más devastador de la historia de la humanidad, el punto culminante en cuanto a expresión violenta de la raza humana. La segunda guerra superó claramente a la primera guerra, tanto por la duración y la intensidad de los combates, como por las pérdidas humanas y los recursos que se utilizaron: en torno a cincuenta millones de personas, soldados y civiles murieron en poco menos de seis años. Tuvo una extensión realmente mundial, ya que se combatió en casi todos los continentes (Europa, Asia, África y Oceanía) y en todos los océanos, y hubo muy pocos países que no se vieron afectados de alguna u otra manera. En Europa y Asia, numerosas ciudades quedaron reducidas a escombros y millones de personas tuvieron que enfrentarse al hambre, la miseria y, en muchos casos, a la deportación o las matanzas. Las potencias enfrentadas perfeccionaron y pusieron a punto instrumentos de ataque suficientemente terribles como para destruir a toda la humanidad, la Segunda Guerra Mundial supuso ver y concebir lo inimaginable.

En este estudio, el mayor interés se centrará en el conflicto más cercano, en Europa, donde el nazismo como factor incendiario y predominante de los totalitarismos, junto alguna que otra causa más, como el fascismo o el estalinismo, fueron los mayores causantes de las experiencias radicales que vamos a estudiar. Este continente, hasta entonces centro neurálgico de Occidente, se vio sumido en una especie de apocalipsis. En el final de la guerra, llegaron sus repercusiones y sus juicios,<sup>56</sup> que resolvieron aparentemente los conflictos armados pero el verdadero problema y la pregunta vital quedaron de alguna manera, en el aire: ¿Cómo se iba a superar toda esa violencia surgida en la guerra? Violencia

<sup>55</sup> La Guerra Civil Española ha sido una de las guerras más importantes que hubo en la Europa del siglo XX. Supuso una guerra entre familias, hermanos, vecinos, etc. divididos por el bando republicano y el bando sublevado, vencedor final en la guerra. Se inició el 17 de julio de 1936 tras el golpe de Estado fallido contra la Segunda República. Concluyó el 1 de abril de 1939, con el último parte de guerra firmado por el general Franco, dando por concluida la misma con su victoria. En total murieron cerca de 600.000 personas entre los dos bandos.

<sup>56</sup> Los juicios de Nuremberg, Auschwitz, Bergen-Belsen, Frankfurt, etc. fueron algunos ejemplos, aunque bastantes causas quedaron impunes y muchos de los culpables se libraron o se fugaron, bien por su astucia en la huida o por el interés personal de alguno de los bandos ganadores.



surgida en Europa, la cuna de la civilización occidental y donde habían surgido todos esos movimientos tan destructores y ¿qué clase de sociedad iba a soportar ese legado?

En el caso del nazismo, no solo fue “un crimen contra la humanidad sino contra la condición humana” según la teórica y filósofa Hannah Arendt (1965, p. 267) y las ideologías nazis no fueron la forma actualizada del antiguo odio religioso a los judíos, sino la forma que adoptó en Europa la idea más característicamente imperialista: la del racismo. El tema central de una división de la humanidad en razas superiores e inferiores, que se había generado en estrecha alianza con el proyecto opresor de expansión ilimitada sobre los países económicamente débiles. Para llevar a cabo esto, fue imprescindible ignorar el principio ilustrado de la igualdad y solidaridad de todos los individuos y pueblos, garantizado por la idea de humanidad, y sustituirlo por el principio antagónico de la superioridad de la nación conquistadora sobre la conquistada.

La mayor catástrofe del siglo XX fue el Holocausto y han tenido que pasar décadas para que la cultura occidental se sintiera capaz de enfrentarse filosófica, sociológica, ética, histórica y literariamente a este profundo trauma.

Holocausto: Del lat. tardío *holocaustum* holocausto, sacrificio con quema de la víctima, y este del gr. *Holókauston*, gran matanza de seres humanos (Real Academia Española, 2014).

Este crimen por el que precisamente se inventó el término en la Declaración de los Derechos Humanos de las recién creadas Naciones Unidas en 1948, es el ejemplo más brutal de la historia del siglo XX. El sociólogo polaco Zygmunt Bauman desarrollo en su ensayo *Modernidad y Holocausto* (2006) una obra que atendía a la dimensión sociológica del acontecimiento moderno.<sup>57</sup> Bauman forja una conexión entre las estructuras fundamentales de la modernidad: racionalismo, burocracia, creencia en el progreso socialmente manufacturado, ciencia etc. y la potencialidad de un acontecimiento como el Holocausto. Este estudio nos presenta el genocidio no como una aberración causada por una ruptura en la modernidad, sino como una posibilidad determinada precisamente por su carácter definitorio. El ensayo coloca el Holocausto en el centro de los estudios de la modernidad y la postmodernidad. El Holocausto como hijo bastardo de la modernidad: “El Mal no es metafísico, habita entre nosotros y está hecho del distanciamiento moral ante el dolor ajeno” (Bauman, 2006, p. 110).

<sup>57</sup> Zygmunt Bauman (1925-2017) fue un sociólogo, filósofo y ensayista polaco de origen judío. Su obra, que comenzó en la década de 1950, se ocupa, entre otras cosas, de cuestiones como las clases sociales, el socialismo, el holocausto, la hermenéutica, la modernidad y la posmodernidad, el consumismo, la globalización y la nueva pobreza. Desarrolló el concepto de *la modernidad líquida*, para definir el actual momento de la historia en el que las realidades sólidas de nuestros abuelos, como el trabajo y el matrimonio para toda la vida, se han desvanecido.



José Luis Ochoa (2010). Auschwitz. *Arbeit macht frei*.

(*El trabajo os hará libres*) era el irónico lema de muchos de los campos de concentración nazis.

Para comprender mínimamente lo que sucedió es imprescindible conocer el testimonio de los que estuvieron allí, los testigos. Así por ejemplo en su libro *Lo que queda de Auschwitz*, Giorgio Agamben recupera el testimonio de Hermann Langbein,<sup>58</sup> prisionero en diversos campos durante la guerra:

Por mi parte había tomado la firme decisión de no quitarme la vida pasara lo que pasase. Quería ver todo, vivirlo todo, experimentar todo, guardar todo dentro de mí. ¿Para qué, puesto que nunca tendría la posibilidad de gritar al mundo lo que sabía? Sencillamente porque no quería desaparecer, no quería suprimir el testigo en que podía convertirme. (Agamben, 2009, p. 13).

El simple hecho de intentar comprender lo sucedido sigue siendo un enigma insondable, los hechos son de tal opacidad que se vuelven inefables para la comprensión humana. Personajes como Primo Levi no se sienten escritores pero escriben con el único fin de testimoniar; acabado su drama en los campos: “Si comprender es imposible, conocer es necesario” (1987, p. 208). Primo Levi nos hace partícipes de una realidad particular vivida, pero como él mismo confesaría en *Los hundidos y los salvados* (2000) nadie

<sup>58</sup> Hermann Langbein (1912-1995) fue uno de los últimos y más excepcionales supervivientes del holocausto judío. Su libro, *Seres humanos en Auschwitz*, traducido a 20 idiomas, está considerado como una de los documentos más serios sobre la vida en el campo de exterminio. Entre los ancianos supervivientes de Europa fue durante décadas la figura líder desde su cargo de presidente del Comité Internacional de Auschwitz (Polonia). En 1938 se enroló con las Brigadas Internacionales en España, después fue capturado por los franceses, trasladado a Dachau y finalmente a Auschwitz, donde fue uno de los líderes de la resistencia.

sabrá nunca exactamente como se sufrió y se murió en los campos por la sencilla razón de que nadie ha vuelto, porque es imposible volver de la muerte. Levi siempre quiso enfrentar al lector al Holocausto con toda crudeza, sin proporcionarle nunca un refugio en una zona de confort:

No nos ha sido posible, ni lo hemos querido, ser islas; los justos de entre nosotros, ni más ni menos numerosos que en cualquier otro grupo humano, han experimentado remordimiento, vergüenza, dolor en resumen, por culpas que otros y no ellos habían cometido, y en las cuales se han sentido arrastrados, porque sentían que cuanto había sucedido a su alrededor en su presencia, y en ellos mismos, era irrevocable. No podría ser lavado jamás; había demostrado que el hombre, el género humano, es decir, nosotros, éramos potencialmente capaces de causar una mole infinita de dolor; y que el dolor es la única fuerza que se crea de la nada, sin gasto y sin trabajo. Es suficiente no mirar, no escuchar, no hacer nada. (2000, p. 37).

Pero el pasado no desaparece, se mantiene con el presente, es de hecho una característica del presente. El trauma está ahí. Giorgio Agamben (2009) explica que “la emigración semántica le llevará a asumir de forma cada vez más consistente en las lenguas vulgares el significado de sacrificio supremo, en el marco de una entrega total a causas sagradas y superiores que registran los léxicos contemporáneos” (2009, p. 29). Para Agamben el campo de exterminio fue el paradigma de la situación extrema o de la situación límite. Invocado tanto por filósofos como por teólogos, es una función análoga que corresponde a un estado de excepción. Lo que estaba en juego en esas situaciones era, pues, seguir siendo o no un ser humano, y aludiendo a Heidegger “es la simple posibilidad de la imposibilidad de todo comportamiento y de toda existencia” (p. 77). En Agamben, la experiencia de la imposibilidad de vivir, el *ser para la muerte* en los campos está vedado y los hombres no mueren, sino que se producían cadáveres (pp. 74-78).

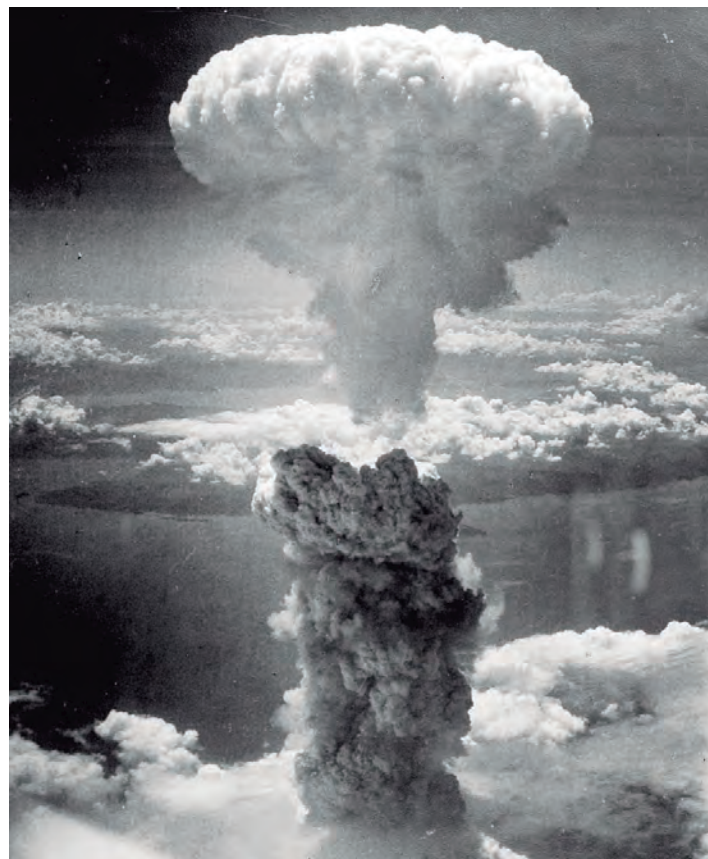
No solo hubo experiencias de este tipo en Europa, también en la zona del Pacífico, hubo un acontecimiento por partida doble que cambió lo que el ser humano había sido hasta entonces: El 6 de agosto de 1945, EEUU lanzó la primera bomba atómica del planeta para poner fin a la Segunda Guerra Mundial. De los 350 mil habitantes que tenía Hiroshima (Japón), se produjo la muerte de alrededor de 120.000 personas, en su casi totalidad civiles, dejando un saldo de casi 300.000 heridos, entre los cuales gran cantidad presentó variaciones y mutaciones genéticas debido a la radiación a la cual estuvieron expuestos.

*Hibakusha (Persona bombardeada)*<sup>59</sup> fue el término con que los japoneses designaron a los supervivientes. Uno de estos hibakusas, Keiko Ogura (2015) lo describe así: “Fue como un fuerte terremoto, pero tras el estruendo llegó el fuego. No se me van de la cabeza los gritos de la gente pidiendo ayuda en medio

<sup>59</sup> Oficialmente hubo más de 360.000 *Hibakushas*, de los cuales la mayoría, antes o después, sufrieron desfiguraciones físicas u otras enfermedades tales como cáncer o deterioros genéticos.

de la destrucción”.<sup>60</sup> Tres días después se lanzó otra bomba en Nagasaki que mató entre 40000 y 70000 personas de sus 270000 habitantes.

“La usamos para acortar la agonía de la guerra, para salvar las vidas de miles y miles de jóvenes estadounidenses” (Citado en Walker, 2005). Con estas palabras se justificó el presidente estadounidense Harry S. Truman (1945) tres días después de lanzar la bomba atómica.<sup>61</sup>



*Bomba atómica (1945). Hiroshima, Japón.*

Hiroshima es la muerte de más de 100000 personas en apenas unos segundos y en cierto sentido evoca unívocamente el componente destructivo que ha asumido la dominación científica de la naturaleza. El *Manhattan Project*<sup>62</sup> bajo cuyos auspicios se cumplió el *Holocausto Nuclear* de Hiroshima y Nagasaki es el

<sup>60</sup> Declaraciones de Keiko Ogura en una entrevista al periódico El Mundo (2015) al cumplirse los 70 años del lanzamiento de la bomba en Hiroshima.

<sup>61</sup> Harry S. Truman (1884-1972) fue el trigésimo tercer presidente de los Estados Unidos desde 1945 hasta 1953. Después de los bombardeos, el presidente Truman, declaró que el ataque atómico contra Japón era una venganza por el ataque de Pearl Harbor y amenazó al país nipón con una “lluvia de destrucción desde el aire jamás vista en esta tierra”.

<sup>62</sup> El *Proyecto Manhattan* fue el nombre en clave de un proyecto científico llevado a cabo durante la Segunda Guerra Mundial por los Estados Unidos con ayuda del Reino Unido y Canadá. El objetivo final del proyecto era el desarrollo de la primera bomba atómica antes de que la Alemania nazi la consiguiera.

paradigma de esta ciencia destructiva.<sup>63</sup> Las tecnologías de destrucción nuclear, de colonización biológica y el calentamiento global son sus síntomas más ostensibles y la bomba atómica es obra de la técnica e hija de la razón y el poder. Como diría Foucault “el poder se define esencialmente como derecho de vida y de muerte” (Fomet-Betancourt, Becker y Gómez-Muller, 1984, pp. 4-8).

No solo fueron los hechos acontecidos en la Segunda Guerra Mundial, ya desde la primera gran guerra y con la Revolución Rusa, los muertos se han llegado a contar por millones con el nacimiento de la Unión de Republicas Socialistas Soviéticas (URSS). Y si bien era otro contexto inicialmente, luego también se fusionó con el conflicto mundial.

Allí tuvieron lugar los *Gulag*, en los cuales el dictador Josef Stalin destruyó sistemáticamente a una buena parte la población de la Unión Soviética.<sup>64</sup> Bajo su mandato, este método de control y castigo adquirió toda su importancia en el ya asfixiante y opresivo sistema socialista. El empleo de sus métodos represivos remite a lo que muchos consideran una cuestión básica: el sufrimiento y coste en vidas humanas de su atroz experimento. En su período álgido, entre 1929 y 1953, unos 18 millones de personas padecieron en mayor o menor grado esa condena. En los campos soviéticos, salvo escasas excepciones apenas han existido documentaciones, pero podemos destacar las vivencias y escritos del premio nobel Alexander Solzhenitsin, primero, soldado del Ejército Rojo, más tarde prisionero y luego disidente expulsado de su tierra. Así, habló del gulag de Kolima como uno de los más terroríficos lugares que ha habido en la tierra: “Kolima era la mayor y más conocida isla, el polo de la crueldad del gulag, un sorprendente país de geografía dispersa como la de un archipiélago” (Solzhenitsin, 1998, p. 8). Kolima es un lugar al noroeste de Siberia, donde las temperaturas en invierno pueden sobrepasar los 50°C bajo cero. Fue uno de los peores campos correccionales de la antigua URSS, y cálculos conservadores estiman que solo allí murieron tres millones de personas en reclusión, durante los años de Stalin en el poder. Así mismo, otros escritores como Varlam Shalamov o Vasily Grossman también fueron testigos y dieron testimonio de sus experiencias radicales:

Hoy no quería regresar con los míos. En casa nunca me entenderían, no me podrán entender. Lo que a ellos les parece importante yo sé que es una tontería. Y lo que es importante para mí, lo poco que me queda de importante, ellos no podrían entenderlo ni sentirlo. Además les traeré nuevos miedos, un miedo más, sumado a los miles de miedos que inundan sus vidas. Lo que yo he visto, un hombre no lo ha de ver, ni siquiera lo ha de conocer. (Shalamov, 1997, p. 493).

<sup>63</sup> El *Holocausto Nuclear* es un termino utilizado comúnmente en la literatura de ciencia ficción que se puso de moda durante la Guerra Fría debido a la tensión entre las dos superpotencias, ambas poseedoras de armas nucleares, lo que derivó en multitud de relatos en los cuales las armas nucleares y sus efectos eran las protagonistas.

<sup>64</sup> *Gulag* es un acrónimo para denominar a la dirección general de campos de trabajo en la Unión Soviética. La mayoría de estos campos estaban situados en zonas extremas del país por lo que la supervivencia en ellos era casi milagrosa. Para más información ver Applebaum (2011). *El Gulag*, además de Solzhenitsin (2015). *Archipiélago Gulag*.





Thomas Kizny (1947). *Gulag*.<sup>65</sup>

Si muy pocos estuvieron al tanto de lo que podía ocurrir en lugares como Europa del Este, eso ya no fue tan fácil de justificar con los conflictos posteriores de Indochina en los años sesenta y setenta. Principalmente con las guerras de Vietnam y el genocidio camboyano. La guerra de Vietnam fue un conflicto bélico acaecido entre los años 1964 y 1975 donde se enfrentaron, la República de Vietnam o Vietnam del Sur, apoyada principalmente por los Estados Unidos, además de otros 40 países, contra la República Democrática de Vietnam del Norte, apoyada por el bloque comunista, principalmente la Unión Soviética y la República Popular de China. Esta contienda formó parte de la Guerra Fría y finalizó con el armisticio entre el Sur y el Norte, quedando marcada en la historia como la primera derrota militar de los Estados Unidos.

El problema de estos magnicidios lo explicó muy bien George Steiner (2007): “Cuarenta y cinco años después del Holocausto y del Gulag no puede uno afeitarse por la mañana, mirarse al espejo sabiendo que miles de personas están siendo enterradas vivas”. Camboya fue uno de los puntos de inflexión hacia una especie de impotencia y desesperación absolutas porque esta vez se sabía. El objetivo principal de la guerrilla de los *Jemeres Rojos* fue la purificación de la población y se calcula que se acabó con la vida de 1,7 millones de personas, aproximadamente la cuarta parte de la población, uno de cada tres hombres debido a este régimen extremista de carácter maoísta estalinista.<sup>66</sup>

<sup>65</sup> Los gulag tenían un apelativo común, que era el de la *muerte blanca*, debido a su situación, generalmente en lugares inhóspitos circunscritos por la nieve.

<sup>66</sup> Entre 1975 y 1979, el régimen de los *Jemeres Rojos* asesinó a más de un millón y medio de camboyanos en el llamado genocidio camboyano o auto genocidio, al ser gran parte de las víctimas de la misma etnia que sus responsables. Eran personas consideradas enemigos del Estado por el partido del poder. El abandono forzoso de las ciudades y la ruralización fueron el comienzo de una represión y reeducación brutal que hizo retroceder al país a la Edad de Piedra y del cual hoy en día se siguen intentando recuperar.

Otro ejemplo ha sido el de las dictaduras sudamericanas en los años 70 y 80 y el problema de los desaparecidos en países como por ejemplo Chile, Paraguay, Brasil o Argentina bajo la *Operación Condor*.<sup>67</sup> Estas dictaduras ejercieron una represión que resultó inédita, tanto por su magnitud como por la principal modalidad que adoptó: la desaparición forzada de personas. Este sistema consistió en el secuestro, la tortura, la reclusión en centros clandestinos de detención, seguida del asesinato y la ocultación de los cuerpos de miles de opositores entre los que se encontraban numerosos escritores y demás artistas.

Y más recientemente, en el mismo centro de Europa, lo que se creía que no podía volver a suceder, sucedió. La *Guerra de los Balcanes*, en la antigua Yugoslavia supuso volver a ver en el antiguo continente imágenes que solo se recordaban de la Segunda Guerra Mundial. Más de cien mil muertos, un millón de desplazados y una limpieza étnica sistemática volvieron a hacer temblar al antiguo continente.



Stacey Wyzkowski (1992). *El asedio de Sarajevo*.

A estos acontecimientos podríamos sumar el genocidio de Ruanda, las guerras interminables de Chechenia y un sinfín de acontecimientos bélicos que ponen constantemente al ser humano en el límite de su paradójica humanidad. Decía George Steiner (2007) que “la historia es un castigo y que hemos caído en ella esencialmente para sufrir y así continuaremos hasta el final, hasta que nos exterminemos”.

<sup>67</sup> La llamada *Operación Condor* implicó oficialmente el seguimiento, vigilancia, detención, interrogatorios con tortura, traslados entre países y desaparición o muerte de personas consideradas por dichos regímenes como subversivas dentro del orden instaurado o contrarias al pensamiento político o ideológico opuesto. Además de no ser compatible con el gobierno de los Estados Unidos y por tanto con las dictaduras militares de la región que eran apoyadas por el gobierno norteamericano.

Junto a este tipo de conflictos bélicos hay que sumar el *Nuevo orden mundial* que surgió tras el ataque al World Trade Center y demás estructuras norteamericanas.<sup>68</sup> Esto ha supuesto el nacimiento de un nuevo tipo de terrorismo internacional, que además de una serie de derrocamientos de regímenes y guerras, ha llevado a un cambio en la vida occidental hasta entonces desconocido. Con los atentados se vino abajo la idea de que la seguridad estaba garantizada para todos. Ocurrió lo inesperado, atacaron a la principal potencia mundial en su propio suelo y ese fue el verdadero éxito del golpe ejecutado por el grupo terrorista *Al Qaeda*.



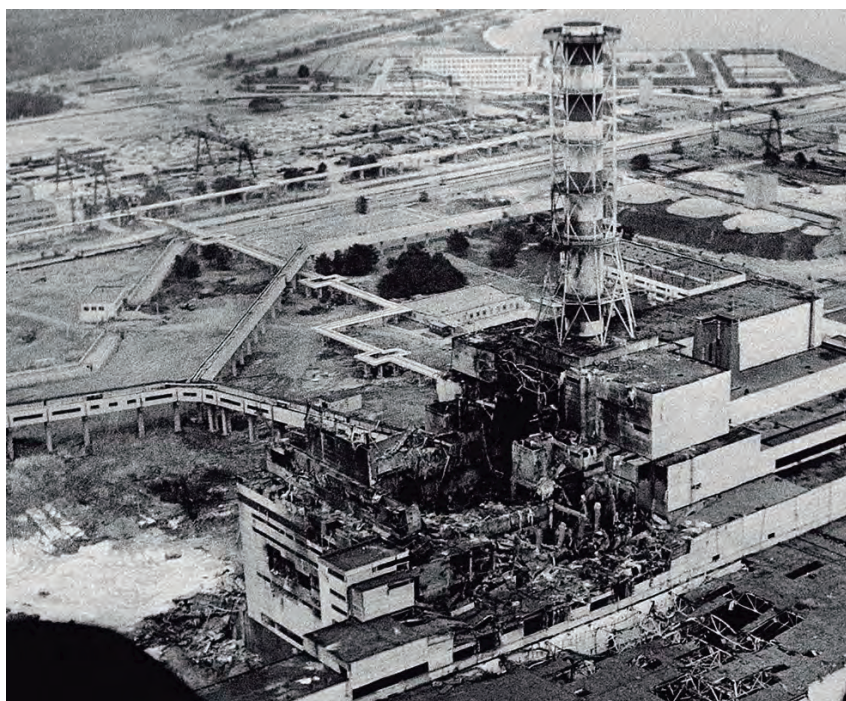
Gerhard Richter (2005). *September*.

Y a esto tendríamos que sumar otro tipo de experiencias más allá de las guerras pero que también conmocionaron al mundo, como el accidente de la Central Nuclear de Chernóbil, que se produjo el 26 de abril de 1986. Fue la mayor catástrofe nuclear de la historia. La explosión tuvo lugar en el cuarto bloque de la central de Chernóbil, situado a solo 120 kilómetros de la capital de Ucrania, Kiev, cerca de la frontera con Bielorrusia. Las instalaciones eran unas de las más grandes del mundo y la radiación expulsada por el accidente de Chernóbil fue 400 veces mayor que la de la bomba de Hiroshima. Se estima que ha habido más de 200.000 muertos en relación al accidente, bien sea por los efectos iniciales o secundarios (enfermedades) de la explosión. Igor Kostin fue el primer periodista en llegar a la *Zona*

<sup>68</sup> Los analistas en política contemporánea coinciden que con el derrumbe de las *Torres Gemelas* en Nueva York, también cayó la idea de que la seguridad estaba garantizada para todos y que ese fue el verdadero éxito del golpe asestado por el grupo terrorista *Al Qaeda* a la principal potencia mundial. A partir de entonces este atentado que dejó tres mil muertos, cambió la dinámica y el orden mundial.



*cero*<sup>69</sup> describiéndolo así: “Durante mi vida he hecho muchos reportajes fotográficos, pero es Chernóbil el que ha cambiado mi vida, el que ha hecho de mí otra persona” (2006, p. 236).



Igor Kostin (1986). *Central nuclear de Chernobyl*.

De esta índole podríamos también mencionar el recientemente accidente en Fukushima tras un gigantesco tsunami con miles de muertos del cual aún no podemos casi evaluar las consecuencias ya que los problemas con la radioactividad llevan años de estudio.

Además, apuntar las epidemias como el SIDA o el Ébola, que cada día se cobran más víctimas (especialmente en el continente africano) a pesar de los avances médicos y científicos, siendo a pesar de todo, aún un cierto misterio para la mayoría de la población mundial.

Junto a estas deberíamos sumar catástrofes humanitarias como el hambre en el *Tercer mundo*, que ya predijo por el economista Tomas Malthus hace doscientos años hablando de la catástrofe demográfica: “Considerando aceptados mis postulados, afirmo que la capacidad de crecimiento de la población es

<sup>69</sup> La expresión *Zona cero* surge como traducción de la expresión inglesa *Ground zero*. Esta tiene su primer uso en relación al bombardeo de las ciudades japonesas de Hiroshima y Nagasaki. En inglés significa: parte de tierra o suelo inmediatamente debajo de una explosión. Posteriormente, la prensa y los gobiernos internacionales volvieron a adoptar la expresión zona cero (en su versión inglesa, *Ground zero*) para designar la zona de mayor alcance o máxima devastación en tragedias, accidentes y ataques de casi cualquier tipo como podrían ser el epicentro de un terremoto, la zona de impacto de un maremoto en la costa, etc.

infinitamente mayor que la capacidad de la tierra para producir alimentos para el hombre" (1979, p. 48). O las actuales crisis migratorias, muchas de ellas como consecuencia de los conflictos actuales como invasiones, guerras o dictaduras. En esta tesitura Zygmunt Bauman (2016) culpa a los políticos occidentales de aprovecharse del miedo de los desheredados y los pobres, asegurando que la política de construcción de muros que pueden dar algo de tranquilidad momentánea está condenada a fracasar a largo plazo:

Esta crisis es, en el momento presente, una especie de nombre en clave políticamente correcta, con el que designar la fase actual de la eterna batalla que los creadores de opinión libran sin descanso en pos de la conquista y el sometimiento de las mentes y los sentimientos humanos. (Bauman, 2016, p. 9).



Yannis Behrakis (2016) *Refugiados*.<sup>70</sup>

En definitiva y como conclusión de este apartado, lo que queremos dar a entender, es que todas estas experiencias han puesto y ponen al hombre moderno en sus márgenes como especie y le han llevado y llevan a procesos de angustia e incomunicación, donde es puesto cara a cara con su finitud, a situaciones de enfrentamiento con la muerte. De esta manera hemos visto que el ser humano, consciente o no, participa en y de procesos de construcción continua de su pasado. La memoria y el olvido no van a ser actividades eminentemente sociales o simples contenidos psicológicos. Así, estos ejemplos de experiencias radicales del ayer han sido fuentes de inspiración dentro de la

<sup>70</sup> El fotógrafo de la Agencia Reuters Yannis Behrakis ganó el premio Pulitzer de fotografía (2016) con esta foto sobre los refugiados sirios cruzando las fronteras de Grecia.

estética moderna, por eso nos interesa este pasado reciente como incentivo de estudio. Como dice el profesor en psicología Félix Vázquez (2001): “La memoria no es una restitución anacrónica del pasado, sino que es una reconstrucción del presente realizada y actualizada a través del lenguaje y las prácticas sociales” (p. 29).

El pasado surge con la memoria pero la memoria se construye en el presente y no es un esquema lineal. No es mera cronología, es un proceso entre el pasado y el presente, y cada acción memorística es una construcción del pasado. El pasado no es algo definido y cerrado, y por supuesto, su verdad es siempre potencialmente cuestionable. En palabras de Jorge Luis Borges: “La historia no es un frígido museo; es la trampa secreta de la que estamos hechos, el tiempo, en el hoy están los ayeres” (García Saraví, 1968).

### I.3 Experiencias radicales y su representación artística

Hasta ahora, hemos visto lo que hemos entendido como *trascendencia*, sus matices y derivados conceptuales; lo que llamamos *experiencias radicales* con sus significados relacionables, así como algunos ejemplos en la era moderna. En este capítulo veremos cómo estos ejemplos de experiencias radicales trascienden a través del arte contemporáneo.

Por lo tanto, veremos, en un primer apartado, el problema de la representación en unos acontecimientos de alguna forma irrepresentables, valga la paradoja, en una sociedad conmocionada por los hechos transcurridos tras la Segunda Guerra Mundial. Hasta dónde llegan los límites de lo transmisible por medio de la experiencia estética y más a raíz de las afirmaciones de pensadores como Theodore Adorno (1962) al decir que tras Auschwitz, escribir poesía era un acto de barbarie.

En el siguiente apartado veremos ejemplos de esta problemática en el arte contemporáneo y situaremos las experiencias de diferentes artistas que desarrollan una especial relación con lo trascendente. Además de un protagonismo especial como vínculo a esas experiencias que hemos visto en el capítulo anterior, donde el hombre se ve sumido en la angustia, el vacío y la incomunicación.

### I.3.1 La problemática de la representación artística

Ante las experiencias surgidas de carácter radical desde comienzos del siglo XX se planteó la validez, insuficiencia o efectividad de las representaciones artísticas de dichas experiencias traumáticas.<sup>71</sup> El dilema de cara a lo correcto o lo incorrecto y cuales debían ser los valores adecuados en esas representaciones, pusieron a las estructuras estéticas modernas en una difícil posición. Algunas voces proponían el silencio como única forma de evocación del drama, la imagen en su ausencia, la imagen como negación, el olvido, etc. Pero para otros, ese tipo de expresiones podía suponer la afirmación de esas presencias en cuanto ayuda y superación de las mismas.

#### I.3.1.1 El dilema

El hombre occidental tras la Segunda Guerra Mundial se vio sumido de alguna manera en un debate moral bajo los sucesos acontecidos en la más brutal de las contiendas. Jamás se había visto tal crudeza, esos actos y esos artilugios a la hora de luchar, combatir y en muchos casos de exterminar a grupos enteros de población. De entre todos esos lugares que protagonizaron la tragedia, ya discutimos a Auschwitz como el más terrorífico de todos por sus mecanismos, sus formas, cantidades o su inverosimilitud (*cf.* I.2.2.2). Este emplazamiento situado en el sur de Polonia va ser todo un paradigma en lo referente a los estudios del holocausto y las experiencias radicales a partir de la segunda mitad de siglo XX.<sup>72</sup>

<sup>71</sup> Para la OMS (Organización Mundial de la Salud) en el CIE o Clasificación internacional de enfermedades, el trauma ocurre cuando la persona ha estado expuesta a un acontecimiento estresante o situación (tanto breve como prolongada) de naturaleza excepcionalmente amenazadora o catastrófica, que podría causar un profundo disconfort en casi todo el mundo.

<sup>72</sup> Giorgio Agamben en su obra *Lo que queda de Auschwitz* (2009), emprende una investigación arqueológica, por la cual Auschwitz se transforma en un paradigma para comprender muchos de los problemas de la modernidad. Sin pretender enunciar verdades históricas sobre Auschwitz, si intenta analizar el campo de concentración como paradigma actual en el hombre.



José Luis Ochoa (2010). Campo de concentración de Birkenau, Auschwitz II.

Auschwitz no tiene comparación posible en la historia del ser humano, los estudios no han esclarecido aún cómo fue posible que sucediera, debido a la dificultad que comporta imaginar lo inimaginable y entender los testimonios imposibles aportados por quienes fueron testigos de este exterminio.

Hannah Arendt exclamó que todas las disciplinas debían ser pensadas de nuevo después de los acontecimientos que aún no se sabía muy bien cómo nombrar (Auschwitz, Shoah, Holocausto, etc.). Las verdades se habían trastocado y la figura de lo humano se había reconfigurado perdiendo la estabilidad de su ser y existencia en la historia reciente. Una historia cuya memoria se había roto en mil pedazos tras estos hechos de difícil clasificación.

En esta tesitura, el filósofo austriaco Theodore Adorno, uno de los integrantes de la llamada *Escuela de Frankfurt*<sup>73</sup> proclamó en 1949 en uno de sus numerosos ensayos: "Lo que está ocurriendo ya no es una guerra mundial sino realmente el derrumbe de una forma de cultura que ha vivido en el mundo desde las invasiones bárbaras" (Córdoba, 2007, p. 94). E incluso se sugirió algo más, algo aún más singular, que tras Auschwitz era imposible seguir manifestándose desde lo artístico. Este hecho inherente y primitivo del hombre estaba fuera de orden. Porque Auschwitz recordemos, si bien no fue el único enclave donde el genocidio fue protagonista, sí ha sido el más terrible y donde lo inhumano se hizo más presente debido a sus métodos y funcionamientos mecanizados.

<sup>73</sup> Se conoce como *Escuela de Frankfurt* a un grupo de investigadores que se adherían a las teorías de Hegel, Marx y Freud. Su origen se sitúa en la fundación en 1923, del Instituto de Investigación Social. Algunos de sus miembros más influyentes fueron M Horkheimer (1895-1973) W. Benjamín (1892-1940), T.W Adorno (1903-1969), H. Marcuse (1898-1979) y E. Fromm (1900-1980). Con la llegada de Hitler al poder, el Instituto se trasladó a Estados Unidos; aunque tras la derrota de Alemania volvió a Frankfurt, algunos de los autores citados, como Marcuse, no volvieron. J. Habermas (1929) es el principal representante de la última generación de la escuela.



Por haber sido neutralizada y procesada, la cultura tradicional en la actualidad se ha vuelto insignificante en su totalidad (...) Incluso la conciencia más extrema de la catástrofe está amenazada de derivar tonterías sin sentido. El criticismo cultural existe en confrontación con el nivel último de la dialéctica entre cultura y barbarie: Escribir un poema después de Auschwitz es un acto de barbarie y eso también corroe al conocimiento, el cual afirma por qué se ha vuelto imposible escribir poemas hoy. (Adorno, 1962, p. 150).

### 1.3.1.2 Consecuencias

“Escribir un poema después de Auschwitz es un acto de barbarie”, obviamente la frase no afecta solo a la poesía, es decir, debe ser entendida de manera más amplia, toda estilización, toda ficción o representación podrían convertirse, después de los campos de exterminio, en victorias póstumas del nacionalsocialismo. Esta reprobación es una sentencia que designa una especie de muerte del arte en sí mismo, donde Adorno establece un aviso fundamental al mundo de la cultura y sus modos de proceder en una sociedad basada en la razón y que de alguna manera, había fallado. Con esta afirmación proclama la idea de dejar de producir cultura al uso y revela la impureza del momento, ya que una cultura *post-Auschwitz* es imposible, porque viene con retraso, porque llega demasiado tarde para rescatar ya algo. Después del genocidio no hay nada que rescatar; porque el infierno ha sucedido y fue el hombre quien lo creó con sus razonamientos llevados al extremo. El veredicto era en sí mismo una provocación, un grito contra todo y contra todos, un acto de rebeldía, pero no era extraño dentro del pensamiento *adorniano*, donde la *Dialéctica negativa*<sup>74</sup> era el método característico. Si bien es cierto, que el ataque de Adorno no iba contra todo y contra todos, sí iba en contra de aquellos que intentaban banalizar o trivializar hechos como el holocausto de forma que este pareciera menos importante de lo que en realidad había sido.

Esta cita sobre *la barbarie* ha sido empleada en numerosas ocasiones como argumento en los estudios del holocausto tras la guerra, incluso en ocasiones de manera demasiado discutible y caprichosa, pero aun así se nos hace imprescindible retomarla. Porque lo inenarrable, lo inefable, culminó en Auschwitz. Adorno (1998) propone, como urgente y necesario lo que se ha dado en llamar el viraje hacia el sujeto, donde lo necesario y urgente es sacar a la luz los diferentes mecanismos que hacen a los seres humanos capaces de tales atrocidades. Lo que Adorno quiere decirnos es que hay que reflexionar, definir y afrontar el terror de cara y no sustraernos ante dicha confrontación. Y es ahí, donde radica el peligro de que el horror se repita, mantenernos lejos o apartar la mirada, de anular a quien ose hablar del

<sup>74</sup> La *Dialéctica negativa* suponía para Adorno la no afirmación de la identidad entre razón y realidad, entre sujeto y objeto, entre este y su concepto. Así, al afirmar la identidad, equivalemos a anular las diferencias, reducir la multiplicidad a la unidad, lo dado particular y concreto al pensamiento, para así poder tomar poder sobre ello. En el pensamiento adorniano era vital ir más allá de la denuncia de la falsa apariencia de la racionalidad de la razón y hacer una teoría crítica de la afirmación de lo positivamente existente.

mismo, como si el culpable fuera él, por ser poco delicado, y no los autores del delito. (pp. 79-92). “La exigencia de que Auschwitz no se repita es la primera de todas las que hay que plantear a la educación. Precede tan absolutamente a cualquier otra que no creo deber ni tener que fundamentarla” (Adorno, 1998, p. 79). La obligación de que Auschwitz no vuelva a suceder debe centrarse ahí, en la educación, y la misma fundamentación del hecho en sí mismo, ya tiene algo de monstruosidad. Lo monstruoso de determinadas experiencias radicales en el siglo XX no ha calado aun en las personas, lo que no deja de ser un síntoma de la pervivencia de la posibilidad de repetición de lo ocurrido, si esto depende del estado de consciencia y de inconsciencia de las personas. Con el ejemplo de Auschwitz: “La barbarie persiste mientras perduren, en lo esencial, las condiciones que hicieron posible aquella recaída. Ahí radica lo terrible” (1998, p. 92).

Adorno desafía la interpretación de la transformación del sentido del término *cultura* y del *fenómeno de la cultura*<sup>75</sup> en la sociedad, tras los movimientos totalitarios y la Shoah. La cultura en la posmodernidad bajo acontecimientos como Auschwitz es un hecho cuya trascendencia concierne al hecho mismo de humanidad. El campo de exterminio es un concepto que debe ser pensado y reflexionado, y ubicado en nuestra cultura de manera especial. El holocausto es un fracaso de la racionalidad occidental, tenemos que ponernos en una nueva situación e imaginar aquello que no puede ser imaginado de manera crítica. ¿Qué clase de arte puede soportar la realidad de este pasado reciente y en gran medida inefable?

La propuesta central de las manifestaciones de Adorno será la defensa de que el Holocausto no es un acontecimiento casual sino una consecuencia ideológica de la forma en la que está constituido el *Imperio de Occidente*.<sup>76</sup> En nuestro parecer es importante tomar esta sentencia como una suerte de icono de la problemática inherente a la posibilidad de representación estética del Holocausto y por ende, de las experiencias radicales. Aquí nuestro interés como investigadores se centra en esa paradoja *después de Auschwitz* que proclama que no puede haber estetización del sufrimiento y, sin embargo, tampoco debe haber silencio. Así por tanto: ¿Cómo pueden las prácticas culturales tratar el arte después de Auschwitz?

Lo interesante de estas reflexiones de Adorno no es estudiar solo los límites de Auschwitz, sino los límites que nos llevan a estudiar al hombre actual, y por ende, los límites del arte. Adorno intentaba liberar al arte de su función impuesta de representar la totalidad de los acontecimientos de la sociedad moderna. Para él, quizás la imposibilidad sea una pérdida del sentido sagrado, una especie de huida tras lo que significó la destrucción de la idea misma de sociedad. Todos estos acontecimientos suponían un fracaso crítico de las esperanzas ilustradas en el papel humanizador del arte y la cultura.

<sup>75</sup> Para Adorno la expresión de la obra de arte no es la de comunicar un sujeto, sino el temblor de la historia primigenia de la subjetividad del alma. La obra de arte es enigma y criptograma, una escritura jeroglífica, y es como si su código se hubiera perdido: su contenido está determinado en parte por esa pérdida. El arte completa el conocimiento en torno a lo que es inasequible, desde ese impulso que es la mimesis, en la que el ser humano tiende a entregarse a la naturaleza, debilitando los límites del yo. Pero la industria de la cultura, que es industria de la diversión, supone la expropiación de la conciencia de los hombres, y sustituye la experiencia artística genuina por el arte inferior, testimonio del fracaso de la cultura (Del Rey, 2004, pp. 1-27).

<sup>76</sup> En *Dialéctica de la Ilustración* (1998), obra escrita junto a su compañero Max Horkheimer, ambos autores se dedican a hacer una reprobación de los postulados occidentales con su llamada Teoría crítica, corriente comprometida con un compromiso social emancipatorio de las estructuras establecidas en la sociedad moderna.

### 1.3.1.3 Poesía o silencio

El hombre se mueve constantemente en el contrasentido o la paradoja, y el trabajo en torno a estos términos puede ser la llave que nos conduzca a una posible comprensión y utilización adecuada de determinados acontecimientos. El estudio de este doble lenguaje llevado hasta el límite fue llevado a cabo, por artistas como Paul Celan,<sup>77</sup> quien sufrió en sus propias carnes la tortura bárbara de los campos de concentración. Celan conoció las periferias de lo humano, la polisemia reducida a la nada, una nada convertida en inefabilidad por lo radical de su experiencia. Según Amador Vega (2002 b): “La poesía de Paul Celan supera el anatema de Adorno y su reto, pues como el lenguaje místico consiste en extraer la luz de la sombra” (p. 95). Dicho abordaje supone otorgar al arte y más precisamente a la experiencia estética que generan ciertas manifestaciones artísticas, la facultad de ser una insustituible vía de acceso a la realidad, que permite reflexionar sobre el pasado y evocar la *catarsis* en el espectador. La experiencia radical por tanto, también puede ser usada de forma que signifique una forma de expresar lo indecible, lo incomunicable a través de otras formas de expresión. La eliminación, el desprendimiento, la búsqueda de la nada como salida hacia esa verdad en forma de supervivencia, el vaciado de lo sagrado en conexión con lo trascendente” (cfr. 1.2.1.6).

Por lo tanto ¿Cómo decir algo de lo que nada se puede decir, precisamente? (cfr. 1.1.2.3.) ¿Podemos sugerir una dimensión inefable que lleva hacia lo trascendente desde las experiencias radicales? Celan y otros artistas que sufrieron los horrores de la guerra, la de la experiencia radical de la Shoah en sus propias carnes, evocaron esa necesidad en su obras. El artista que pretende trascender no busca representaciones al uso, sino el *ser de la realidad* y más allá de lo allí sufrido, el sufrimiento posterior, la asimilación de la *post-tortura*, la comprensión de la negación del ser humano por medio de la experiencia estética.

Esto podemos relacionarlo con el concepto de la nada y su doble aspecto de índole *tremendo y fascinante* a la vez, (cfr. 1.1.2.5), la paradoja de la blasfemia y la alabanza. Esa nada es lo sagrado para Celan. Lo absoluto es, en presencia y en ausencia, el creador y salvador de la Shoah en sí misma. Y ahí, parece también la dualidad de la representación y el sufrimiento subsiguiente, el sentimiento de culpa del que debe lograr salvarse como irresoluble contradicción bajo el halo de la trascendencia. Este sentimiento de fatalidad supuso para Celan una losa que lo acosaría el resto de su vida, y que nunca se perdonaría a sí mismo al haber salido sin su familia y haber sobrevivido a la guerra. El superviviente se sabe que no es culpable, pero la culpa por no haberse quedado junto a sus compañeros de padecimiento, es inmensa. El no morir allí y sobrevivir. De esta manera, contempló la destrucción de innumerables personas y se condenó a vivir con esa presencia día a día por el resto de su vida. Todo esto conlleva según Vega (2002), a que su poética se inscriba solo de manera mediata en la experimentación, el trabajo de la elipsis y la tendencia al enmudecimiento (pp. 91-96).

<sup>77</sup> Paul Celan (1920-1970) fue un poeta rumano de origen judío. Realizó estudios de medicina en París y al estallar la Segunda Guerra Mundial regresó a Rumania donde fue condenado a trabajos forzados mientras sus padres morían en un campo de concentración. Liberado por los rusos en 1944, trabajó inicialmente como traductor y editor en Bucarest y Viena, para radicarse definitivamente en París donde obtuvo en 1950 la Licenciatura en Filología y Literatura. Es considerado como el más importante poeta en lengua alemana de la posguerra, gracias a un lenguaje innovador y a su sintaxis. A partir de 1965 fue internado varias veces en un asilo psiquiátrico donde escribió varios textos en hebreo. Se quitó la vida arrojándose al Sena en 1970.



Leche negra de la madrugada la bebemos de tarde  
la bebemos al mediodía de mañana la bebemos  
de noche la bebemos y bebemos  
abrimos una tumba en el aire -ahí no se yace  
incómodo-  
Un hombre habita la casa él juega con las serpientes  
él escribe él escribe mientras oscurece a Alemania  
tu pelo dorado Margarita  
lo escribe y sale de la casa y fulguran las estrellas silba  
a sus judíos hace abrir una tumba en la tierra  
nos manda tocad ya para el baile. (Celan, 2004, p. 63).

Este poema de 1948 titulado *Fuga de muerte (Todesfuge)* y escrito por Paul Celan, contiene la imagen de la *leche negra* y está probablemente entre los versos más enigmáticos e inquietantes que se hayan escrito después de la Segunda Guerra Mundial. El valor paradójico de la leche negra tiene que ver con la falta de esperanza que aquí se pone en sintonía con los aspectos físicos y metafísicos de la vida y la muerte. La valentía de Celan muestra que el arte es imprescindible y que no podemos obviar que *el campo* a su vez condiciona la expresión estética, forzándola hasta los límites de su propia imposibilidad, no tomando su derecho a la existencia sin más, como algo evidente.<sup>78</sup>

Los poemas de Celan no hablan del silencio, no nombran sino que sugieren un indecible horror a través del mismo. No hablan de la muerte, ni la piensan, ni siquiera la cantan, pues “esa muerte que oscurece Alemania”, es la puerta desde la que emerge todo. Los poemas de Celan, parecen sugerir a Adorno un espacio sobre el que hay que abrirse paso a través. Desde el interior mismo del holocausto, Celan es testigo y testifica. Da testimonio siendo judío sobreviviente de los campos y sin otra alternativa que escribir en esa lengua alemana que es, a la vez, su lengua materna la lengua de su madre y de sus verdugos en ambos casos.

La poesía de Celan alcanza ese tono trascendente por medio de su experiencia radical, no ya por recibir la palabra de Dios, purificada y divina, sino porque su palabra llena de luces, es una palabra que camina junto al resto en la oscuridad, es una palabra a imagen del silencio: “Una palabra - ya sabes: un cadáver”.

<sup>78</sup> En referencia al concepto de campo es interesante lo que escribió Agamben (1996) al respecto, diciendo que lo que ha sucedido en los campos supera hasta tal punto el concepto jurídico de crimen, que con frecuencia simplemente, se ha omitido considerarla estructura jurídico-política específica en la que los eventos se produjeron. El campo es solo el lugar en el que se ha realizado la más absoluta condición inhumana que haya tenido lugar sobre la tierra: en último análisis, es esto lo que cuenta tanto para las víctimas como para la posteridad.

Saldan la culpa que animó su origen,  
 la saldan ante una palabra,  
 que sin razón perdura, como el verano.  
 Una palabra - ya sabes:  
 un cadáver.  
 Lavémoslos,  
 peinémoslos,  
 volvamos su ojo  
 hacia el cielo. (Celan, 1983, p. 125).

El Adorno que en 1949, escribió en su ensayo "Después de Auschwitz, escribir un poema es bárbaro y este hecho corroe incluso el pensamiento que afirma por qué hoy se ha vuelto imposible escribir poesía" (1977, p. 30), no podía conocer entonces el poema de Celan, que empezó a tener difusión a partir de 1952.<sup>79</sup> Pero en el capítulo final de *Negative Dialektik* de 1966, titulado precisamente *Nach Auschwitz*, Adorno volvería sobre su formulación para revisarla:

Cuando en el campo de concentración los sádicos anunciaban a sus víctimas: "mañana vas a serpentear (*schlängeln*) hasta el cielo como el humo de esa chimenea", eran exponentes de la indiferencia por la vida individual a que tiende la historia. Nada puede sacar (al individuo) de ese espanto, como tampoco pudo hacerlo de la alambrada electrificada que rodeaba el campo de concentración. La perpetuación del sufrimiento tiene tanto derecho a expresarse como el torturado a gritar; tal vez por eso haya sido falso decir que, después de Auschwitz, ya no es posible escribir poemas. (Adorno, 1973, p. 362).

Como vemos, con el tiempo Adorno fue matizando sus palabras con este tipo de declaraciones ante las innumerables respuestas que provocó su afirmación, dando a entender que representar el sufrimiento de forma bella o alejada de la realidad, no es en sí, más que una amenaza contra tales actos, que la representación pudiera ser condenable por ser la estrategia cultural que vuelve invisible el sufrimiento.<sup>80</sup> La intención rectificadora de Adorno no era decir que no se puede escribir o producir arte después de Auschwitz sino que urge hacerlo desde otro horizonte cultural, ya que el anterior llevó, precisamente, al campo de exterminio, al límite de lo expresable. Más tarde incluso Adorno llegó a sugerir que la frase *después de Auschwitz*, no daba en el blanco, pero puesto que era posible aún la barbarie y continúa siéndolo hasta en lo incalculado, el arte ya no puede concebirse como un *arte divertido*.

<sup>79</sup> Celan fechaba la composición de *Todesfuge* en 1945. Una primera versión del poema en rumano fue publicada en la revista *Contemporarul*, hacia 1947.

<sup>80</sup> Adorno en el último capítulo de su obra de 1966, *Dialéctica negativa*, revoca su afirmación.

### 1.3.1.4 Testimonios y propuestas

Elie Wiesel superviviente también de la Shoah, planteó en 1958 el campo de concentración como un paradigma religioso. La experiencia del gueto<sup>81</sup> y la deportación marcarían el momento de la crisis existencial al que denomina como *el silencio de Dios*:

Nunca olvidaré estas llamas que consumieron para siempre mi fe. Nunca olvidaré este silencio nocturno que le ha arrancado para toda la eternidad el deseo de vivir. Nunca olvidaré estos instantes que asesinaron a mi Dios y a mi alma, y los sueños que tomaron el aspecto de un desierto. Nunca olvidaré esto, aunque estuviera condenado a vivir tanto tiempo como Dios mismo. Nunca. (Mantegazza, 2006, p. 151).

Según Wiesel en *La noche*: “quería demostrar el resultado, la finalidad del evento. Todo llegó a su fin; el hombre, la historia, la literatura, la religión, Dios. No había quedado nada. Y aún así empezamos de nuevo con la noche” (Mantegazza, 2006, p. 150).

También a los pocos meses del regreso de su deportación en Auschwitz, Primo Levi (2002) escribió su libro *Si esto es un hombre* con escasa repercusión en su momento pero hoy todo un referente de la literatura del siglo XX: “No lo he escrito con la intención de formular nuevos cargos; sino más bien de proporcionar documentación para un estudio sereno de algunos aspectos del alma humana” (p. 4). Para Levi el olvido o peor aún, la negación de la tragedia es el peor de los peligros; supone despojar a las víctimas de su pasado: “Si faltase nuestro testimonio, en un futuro no lejano las proezas de la brutalidad nazi, por su propia enormidad podrían quedar relegadas al mundo de las leyendas. Hablar, por tanto, es preciso” (2010, p. 30).

Imre Kertész, superviviente en Auschwitz y premio Nobel de Literatura afirmó lo siguiente: “El campo de concentración solo es imaginable como literatura, no como realidad” (citado por Palmero y Sánchez Tortosa, 2010). Lo que nos lleva a mencionar también el diario recuperado de la joven Ana Frank, una lección de coraje y valentía frente a la más terrible y desoladora forma de discriminación que el hombre haya podido concebir. Durante dos años y medio, los últimos de su vida, Ana Frank da testimonio en su diario de la persecución y atrocidades del régimen nazi y se convierte en uno de los símbolos del Holocausto. Se constituye en una advertencia contra el fanatismo y las creencias equivocadas que conducen a la irracionalidad. *El diario de Ana Frank* ha sido ampliamente elogiado tanto por su contenido

<sup>81</sup> Un *gueto* es un área separada para la vivienda de un determinado grupo étnico, cultural o religioso, voluntaria o involuntariamente, en mayor o menor reclusión. Los alemanes apuntaban a controlar esta gran población de judíos forzándolos a vivir en secciones delimitadas de pueblos y ciudades a las que los nazis llamaban guetos o áreas residenciales judías. En total, los alemanes crearon al menos mil guetos en los territorios ocupados. El gueto más grande era el de Varsovia, la capital de Polonia, donde casi medio millón de judíos quedaron confinados.

como por su estilo directo calificado como preciso, confiado y económico, además de pasmoso en su franqueza:

Veo el mundo progresivamente transformado en desierto; oigo, cada vez más fuerte, el fragor del trueno que se acerca, y que anuncia tal vez nuestra muerte; me compadezco del dolor de millones de personas; y, sin embargo, cuando miro el cielo, pienso que todo eso cambiará y que todo volverá a ser bueno, que hasta estos días despiadados tendrán fin, y que el mundo conocerá de nuevo el orden, el reposo y la paz. (Frank, 2001, p. 148).

En algunos casos, de manera casual, la manifestación artística podía ser un medio de salvación dentro del campo o prisión. Por ejemplo el músico Olivier Messiaen mientras estaba encarcelado compuso su *Quatuor pour la fin du temps* (*Cuarteto para el fin del tiempo*).<sup>82</sup> El director musical Nuvi Mehta finalizó al respecto:

Si usted tocaba un instrumento sobrevivía más tiempo porque los alemanes querían tener música. Los alemanes creían en la música muy fuertemente, y entonces este era un punto de unión. La música es algo que le da una posibilidad para explorar sentimientos, una posibilidad para pugnar por la excelencia, y esto le da una posibilidad para tocar la belleza. La belleza es algo por lo que todos nos esforzamos, no importa quién sea usted, y la creación de belleza está en contacto con lo que debe ser el humano. (Mehta, 2009).<sup>83</sup>

Otros como el pintor judío-alemán Felix Nussbaum, vivieron años de confinamiento y persecución, y en 1944, fue enviado a morir en Auschwitz. Pero antes, entre sus muchos escondites, el pintor rememoraba en sus lienzos cada noche, las experiencias del horror que le estaba tocando vivir: encarcelamientos, torturas, deportaciones, etc. Su pintura expone la trascendencia del lenguaje radical como posibilidad en el arte más allá del silencio. Se experimenta el miedo del ser perseguido, el sentimiento del que sabe que va a morir y solamente le queda gritar a través de sus pinceles.

<sup>82</sup> El compositor francés Olivier Messiaen (1908-1992) compuso la obra para los únicos cuatro instrumentos disponibles en el campo (un violonchelo, un piano, un clarinete y un violín). Esta es una de las composiciones más famosas de los años de la guerra.

<sup>83</sup> Nuvi Mehta (1963) es el director de la Orquesta Sinfónica de San Diego y uno de los más aclamados directores de música clásica en la actualidad.



Félix Nussbaum (1940). *En el campo*.

El también pintor Zoran Music tuvo igualmente esa conexión directa con el horror y retrató sus experiencias durante y a posteriori de la experiencia de los campos. Estuvo en el campo de concentración de Dachau y dibujó lo que vio. Pero cuando todo terminó se vio obligado a olvidar, y no volvió a pintar hasta años posteriores. Es entonces, en los años setenta cuando inició su serie: *Nosotros no somos los últimos* en las que rememoraré las condiciones inhumanas que soporto durante la guerra: “yo era un pintor que debía hacer eso porque no sabía hacer otra cosa” (Molins, 2015).





Zoran Music (1970). *Nosotros no somos los últimos*.

Dentro de los gulags de la Unión Soviética, la información era aún más escasa, apenas hay documentación, aunque también encontramos alguna referencia importante. Quizá sea esta una de las razones por las cuales, tenemos siempre más presentes en nuestra retina los horrores de los campos nazis y hayan pasado algo más desapercibidos los cometidos en esta otra zona. Los campos rusos continuaron activos en su mayoría hasta mediados de la década de los años 50 y los últimos propiamente dichos y oficiales, fueron cerrados en 1960.

Es curiosa por ejemplo, la historia del pintor Nicolai Getman que fue enviado a los campos de Siberia por el chivatazo de un compañero tras realizar una caricatura de Stalin. Durante varios meses estuvo destinado a realizar trabajos forzados, hasta que uno de los guardias del Gulag se enteró de sus habilidades pictóricas y le pidió un retrato. A esa pintura, siguieron otras, hasta que se convirtió en el *pintor del Gulag*. Nicolai se aferró a esa posibilidad de sobrevivir y más tarde fue requerido para realizar pinturas y carteles propagandísticos del régimen estalinista. Estuvo 8 años prisionero en dos gulags diferentes, incluido el *infierno* de Kolima en Siberia (cfr. I.2.2.2), hasta que fue liberado y desde entonces fue destinado a pintar para el Partido, con lo que sus habilidades le salvaron la vida. Sin embargo, en secreto y sin que nadie lo supiera, Nicolai comenzó a realizar otra clase de pinturas bien distintas, la de los horrores de aquellos años en el *infierno blanco*, que seguían en su mente aún presentes.



Nikolai Getman (1954). *Waiting to be shot.*

En otros conflictos con menos trascendencia histórica pero igualmente significativos, también encontramos ejemplos de salvación tanto a nivel físico como espiritual. En el casi olvidado genocidio de Camboya, en la cárcel de Tuol Sleng (el *Auschwitz* de la zona), hubo un pintor que salvo su vida gracias a los retratos que hizo del líder jemer Pol Pot. Vann Nath fue uno de los catorce supervivientes de entre los más de 15000 que entraron en esa prisión y que murieron a causa de las torturas y el horror de los Jemeres rojos.



Vann Nath (1998). *Hombre en celda.*

En la actualidad el debate en torno a la representación de este tipo de acontecimientos sigue vigente. El escritor Gérard Wajcman o el director de cine Claude Lanzmann son críticos en cuanto que proclaman que las imágenes siempre estarán mediadas por testigos inadecuados y representaciones fallidas. Lanzmann en las nueve horas y media de su film *Shoah* de 1985, solo presenta las palabras y los testimonios de los supervivientes. La ficción es para él una trasgresión. El Holocausto debe de ser recordado, pero “no como serie de televisión” (Baer, 2006, p. 112) a lo que añade:

El Holocausto es único porque erige un círculo de fuego en torno a sí. Un límite que no es lícito transgredir, porque una medida determinada, absoluta, de atrocidad es intransferible; quien lo hace es culpable de la peor de las trasgresiones. (Baer, 2006, p. 89).



Claude Lanzmann (1985). *Shoah*.

Lanzman se apoya en el testimonio de los supervivientes como Primo Levi: “Sobrevivían los peores, es decir, los más aptos; los mejores han muerto todos”, o Jorge Semprún: “Jamás habría supervivientes de las cámaras de gas nazis. Nadie jamás podrá decir: yo estuve allí (...) De ahí la angustia de no resultar creíble, porque no se está muerto, porque se ha sobrevivido” (citados por Carrillo, 2014).

Pero si bien es verdad que en Auschwitz la realidad desborda la capacidad de la imaginación, hay otros autores que reflexionan de distinta manera, como es el caso del historiador y ensayista George Didi-Huberman (2004), que piensa sobre las posibilidades de la imagen en relación con nuestro pasado e intenta



dialogar o rebatir las prohibiciones de Lanzmann. Para Didi-Huberman: "Tan legítimo es dar la palabra a los supervivientes del exterminio, como abusivo deducir de ello que las imágenes no nos muestran nada de la verdad" (2004, p. 142). Frente al régimen de opacidad construido por los nacionalsocialistas proclama el uso de la imagen y su poder de imaginar: "Una imagen sin imaginación es, simplemente, una imagen a la que no hemos dedicado un tiempo de trabajo" (2004, p. 177). Así, es posible que en último extremo, Auschwitz sea innombrable, pero es imaginable o como afirma Didi-Huberman, ya solo puede ser imaginado. El compromiso consiste entonces en negarse a aceptar el fundido en negro que pretendía el ejecutor y a cambio recomponer, a pesar de todas las insuficiencias, una experiencia en la lengua que restaure la historia de quienes emprendieron esa tarea en medio de intolerables dificultades.

Por su parte, el historiador Ernst Van Alphen también se pronuncia a favor del acto artístico respecto a la historiografía, al recalcar la legitimidad de la estética debido a la contundencia dramática y emocional de algunas de las propuestas contemporáneas. El hecho de representar significa señalar algo que está ausente mediante lo simbólico. Van Alphen (1998) crea un concepto de superación al que llama *el efecto Holocausto*,<sup>84</sup> un arte de la segunda mitad del siglo XX que aporta una leve insinuación que se extiende en la cultura durante un periodo de más de cincuenta años. El prefiere hablar de *efectos del Holocausto* en lugar de *representaciones del Holocausto* porque al hablar de *efectos* quiere expresar el lugar del espectador, desde el cual es posible experimentar directamente ciertos aspectos del acontecimiento:

Quando me refiero al efecto holocausto, intento decir que no nos hallamos ante una representación del holocausto, sino que, como observadores o lectores, experimentamos directamente cierto aspecto del holocausto o del nazismo que a él condujo. En tales casos, el holocausto no es representado sino mas bien presentado, reactuado. En términos de la teoría de los actos de lenguaje, puedo explicarlo en forma diferente. El holocausto no se hace presente por medio de un acto verificable del lenguaje, esto es, como un relato mediado, como el contenido verdadero o falso de un acto semejante, sino que se hace presente en calidad de efecto performativo. (Citado por Burucua, y Kwiatkowski, 2014, p. 22).

Este *efecto* nos lleva a la idea de considerar de qué manera el trauma se teoriza normalmente como una herida psicológica personal o individual. ¿En qué sentido podemos imaginar un trauma cultural, un trauma colectivo o la traumatización de una cultura? Y si este era además recuerdo cultural o recuerdo colectivo, la posibilidad incluso de ver cómo se ha teorizado esto sociológica y psicológicamente. Van

<sup>84</sup> Para Van Alphen es profunda la forma en la que el Holocausto ha interrumpido en las nociones convencionales de ver, en el dominio de lo visual de la cultura occidental. El mundo visual ha tenido un estatus epistemológico (medio que explica en términos o teorías ya establecidas o conocidas, una teoría o fenómeno nuevo) privilegiado: es una precondition y garantía de conocimiento y entendimiento. Ser un testimonio de algo implica más o menos y automáticamente la comprensión y aprensión de la situación o hecho observado. Este lazo entre ver y comprender, sin embargo, ha sido radicalmente interrumpido en el caso de las experiencias de las víctimas del Holocausto. Es debido a esta interrupción que la impresión visual tiene un papel tan esencial en los testimonios de los supervivientes. En esos testimonios, lo visual funciona más como el retorno no modificado de lo que sucedió, en lugar de cómo una forma de acceso o penetración en lo que sucedió.

Alphen postula que ambos están en tensión y que esa es la cualidad activa del testimonio como proceso de transacción humanizador. (Burucua y Kwiatkowski, 2014, pp. 21-25). Van Alphen (1998) divide el acceso a la memoria en dos, por un lado habla de una *aproximación histórica a la memoria* y por otro, de una *aproximación imaginativa* a la misma, propia de algunas prácticas estéticas. No obstante, la esencia de la representación en torno al trauma cultural que alude Van Alphen consiste en construir esa presencia a partir precisamente de lo que la representación dice de ella, desnudando, de esta forma, el juego especular del mecanismo de la representación. Si no existiera ninguna presencia para ser representada, ésta naufragaría; en consecuencia, debemos presuponer esa presencia, la cual, finalmente, no es sino aquello que la misma representación define y enmarca. Los problemas con los que se enfrentan las representaciones de las experiencias radicales deben ser ubicados en el proceso y en los mecanismos de representación en sí mismas.

De esta manera, si alguna conclusión podemos sacar de las diferentes teorías que se han acercado al problema de la representación de este tipo de experiencias, es en general, que no existen recetas teóricas para leer eficazmente los objetos culturales. Es decir, debemos acercarnos con nuestra responsabilidad y capacidad crítica a los diferentes textos e interpretar a cada uno de ellos en su singularidad. Por ello, nuestra responsabilidad como lectores para evitar lecturas indiferentes, insensibles o pasivas es acercarnos.

En *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo* (2005), Valeriano Bozal explica que el arte de lo contemporáneo ha elegido asumir ser representación como función legítima para mostrar y forzar una conciencia crítica y rechazo de la violencia. Se sabe ficción y representación, y por lo tanto reconociendo las limitaciones que puede tener comparándolo con, por ejemplo, el testimonio directo de un torturado de verdad, el arte (como la creación literaria, el cine, etc.) puede desplegar sus capacidades para mostrar lo real, la irrupción de la violencia, de otros modos (pp. 13-61).

En una época saturada de imágenes, las prácticas artísticas se adentran en todo tipo de relatos y es ahí, donde cada espectador debe singularizarse. El arte nos lleva a aproximarnos a este tipo de experiencias a través del símbolo de la metáfora, la alegoría, etc. Evocando diferentes formas desde la mayor de las durezas hasta la sutilidad infinita, ofreciendo a los espectadores una sensación particular interior que resonará en su propia fragilidad humana sin dejar de ser por ello una representación válida.

El Holocausto como medida del horror de una experiencia radical, conlleva un difícil discernimiento, tanto en sus posibles comparaciones, en lo metafórico o en una representación de absoluta honestidad. Así, es imposible llegar a comprenderlo en su totalidad, pero nosotros estimamos que es importante el hecho de poder representarlo de la forma que cada artista crea necesario, de ahí esta investigación. Y eso es lo que estudiaremos en el siguiente apartado donde veremos a diferentes artistas representar ejemplos de experiencias radicales contemporáneas.

## I.3.2 La problemática de la trascendencia artística

En el anterior apartado hemos hablado del problema de la representación artística tras la barbarie ejemplificada especialmente en el paradigma Auschwitz. Este punto nos ha servido de ejemplo indispensable para el estudio de las experiencias radicales y el dilema de la producción artística para este tipo de sucesos, junto con la doble posición sobre lo representable o no representable en el arte de nuestros días. A partir de aquí, ampliaremos el registro dentro de lo artístico propiamente dicho y nos centraremos en este tipo de representaciones al uso, exponiendo algunos modelos relacionados con determinados sucesos en la época contemporánea. No será una lista completa porque sería imposible ubicar a todos los artistas pertinentes pero sí citaremos a algunos de los que consideramos más importantes de cara a nuestra aproximación personal del tema.

Vamos a hablar de artistas que no son pintores exclusivamente, sino que son creadores que funcionan en distintas facetas y que nos servirán para dar una muestra de lo que puede ser nuestra investigación más allá de la particularidad pictórica. La pintura en sí misma, será la protagonista en los siguientes capítulos y en general en la globalidad de la investigación, por lo tanto expondremos variantes que complementarán lo que va a venir posteriormente.

En este punto, vamos a hacer una matización entre los términos experiencia y experimentación que creemos necesaria. Así según el profesor José Luis Casado:

Experiencia y experimentación hay que entenderlos como elementos polares y complementarios: Experiencia es una palabra preciosa pero equívoca. Aquí experiencia se entiende como el saber aprensible de la pintura en su tradición: procedimientos, métodos, concepto, etc. Simplificando, experiencia se daba dirigiéndose al mundo, a las cosas. Experimentación se da dirigiéndose a la propia pintura como la cosa del pintar. Lenguaje...sistema. La experiencia se padece. La experimentación se actúa. (2007, pp. 25-26).

### I.3.2.1 *Experiencias trascendentales*

Hoy en día lo trascendente, como hemos tratado de reflejar anteriormente, tiene su espacio en el mundo contemporáneo. Durante siglos se empleó solo como adjetivo para calificar elementos de culto, manifestaciones artísticas y testimonios escritos de formas de conocimiento relativo a Dios o situaciones misteriosas. Prácticamente todo lo que conocemos de este fenómeno nos es dado a partir de estas

manifestaciones, que hasta la época moderna se incluía casi en su totalidad en el contexto de lo religioso. Las relaciones trascendentes con lo absoluto, están marcadas por una provisionalidad, una finitud y una caducidad radicales que no podemos negar, siendo una tierra de nadie en muchas ocasiones. Y el discurso humano es una simple expresión de una lectura de pistas y factores muy variables, es un ir tanteando detrás de todo aquello que podría llegar a percibirse.

Pero este fenómeno en la actualidad, se caracteriza por poseer una gran variedad de formas y valores. El factor de la inefabilidad determina uno de los fundamentos del ser humano y de la producción comunicativa el mundo, por lo que este aspecto es un valor que queremos hacer ver de cara a esta investigación sobre el arte y trascendencia. Siguiendo el análisis de Eugenio Trías (1996) sobre el hombre posmoderno y su *cautiverio por la razón*,<sup>85</sup> éste necesita de una autocrítica de la misma, actualmente sacralizada, que suponga una diferencia real entre lo religioso y sus procesos de secularización históricos:

Lo sagrado y lo santo no se destruyen en la modernidad; simplemente se ocultan y se inhiben (...) subsisten en el inconsciente cultural e histórico. Y como todo lo que se inhibe, se halla siempre presto a retomar, si bien de forma desplazada (...) En la magia natural renacentista, o en la forma de alegorismo barroco, o en el dominio específico del arte y de la estética a partir de la Ilustración y el Romanticismo. (Trías, 1996, p. 32).

Esa experiencia innata con el misterio que propone Trías y que está ligada al estudio de lo trascendente, es un camino que ayuda a indagar bastantes cuestiones relacionadas con el mundo de la historia reciente del hombre. El arte de la modernidad se ha basado en la idea de la ruptura con la tradición para crear nuevas experiencias, nuevos cuestionamientos y nuevas prácticas que reflejaban los ansiosos cambios socioculturales que estaban ocurriendo en los demás ámbitos.

El artista que vamos a estudiar será visto como un recolector de ideas y de huellas, es el que va expresar lo inefable de los sucesos indecibles tratando de trascenderlo a través de su propio acto artístico. Es el artista el que establece un diálogo con el mundo y el que crea un mecanismo propio. El artista involucrado en experiencias radicales asume el riesgo de crear y apostar con lo más íntimo y personal que tiene. Saber trascender, en nuestra opinión, es saber participar, saber poner las reglas al servicio de una expresión imposible y es simbolizar también, porque la realidad de un cuadro, un poema o una obra musical representan mucho más que una simple tela, un conjunto de frases o una agrupación de signos. La obra de arte permite descubrir sensaciones, recordar impresiones, traer a la memoria ideas o reconstruir experiencias. Así, el arte no solo facilitará la expresión, sino la interacción y la comunicación sea cual sea el propósito.

<sup>85</sup> Una razón que entiende debe estar abierta a los graves problemas existenciales referentes al sentido: sufrimiento, dolor y muerte.

“No hay documento de cultura que no lo sea a su vez de la barbarie”, señaló Walter Benjamin (2005, p. 70) en sus *Tesis de la filosofía de la historia*. Y la barbarie de los acontecimientos ha sido un *continuum* reflejado en el arte desde comienzos del siglo XX. En esos momentos el artista capta en su memoria unas vivencias que van a hacer de él un transmisor de un mensaje que supera lo comunicable. En ocasiones las palabras no bastan para la expresión de tales actos y es ahí donde entra en juego la actividad artístico-plástica. Es la importancia que conlleva el concepto de memoria y el de sacrificio, donde a veces la única salida o camino de salvación dentro de estas experiencias radicales es la del testimonio, la de la expresión personal ante lo extremo. A nosotros nos interesa ese testimonio artístico, el de la persona que intenta llevar a un lienzo, una escultura o cualquiera que se la manifestación plástica, ese acto de unión con lo inefable de dichas experiencias radicales.

La obra artística como elemento interpretativo, despliega nuevos aspectos, a veces, invisibles del objeto en sí, nuevas formas de ver que la hacen distinguirse de *la mera cosa*. Comprender aquello que nos dice una obra de arte constituye una especie de encuentro con uno mismo. El artista que va a indagar en este tipo de experiencias nos propone unas reflexiones sobre la contribución de la misma obra a la comprensión del *Ser en el mundo* (cfr. 1.1.2.2). Reconocer la importancia de este acto artístico para la vida es comprender la obra de arte como modo de una participación en la distancia, en el sentido de que no se apropia del objeto, sino que lo deja ser y así, se transforma al sujeto que experimenta y a la vez, se transfigura el mundo que la obra abre. Más allá de objetivar el mundo, en la obra hay una verdad histórica, y a través de ella, el arte es creación que abre mundos posibles y por tanto, anticipa lo que pueda ser verdad en el futuro. Por otro lado, es imprescindible que esta interpretación de la experiencia vivida del arte, esté compuesta de múltiples perspectivas y opiniones, y no deba considerarse cerrada. Para Hans Gadamer (1964), discípulo de Heidegger, la obra de arte es un ejemplo de una hermenéutica universal, porque cumple la función trascendental de expresar la verdad en la multiplicidad infinita de sus manifestaciones:

La familiaridad con la que una obra de arte nos afecta es, al mismo tiempo, de manera enigmática, el estremecimiento y el derrumbamiento de lo habitual. No solo nos descubre el *Tú eres esto*, sino que también nos muestra un pavor gozoso y terrible. (Gadamer, 1964, p. 8).

En el siglo XX el arte toma un camino que entiende sus productos como una auto-expresión del autor. La auto expresión significada como expresión de sí mismo o lo que viene a ser, el artista expresándose sin mediación de ninguna clase. Así, la individualidad del sujeto creador en el marco de la modernidad resulta protagonista desde su interioridad más allá de la sociedad y sus instituciones. Gombrich lo describirá así:

Estas convicciones (el valor de la autoexpresión, dictado en las clases de arte y la relación entre arte y desequilibrio mental), combinadas con la creciente creencia de que el arte es la expresión de la época, llevarían a la conclusión de que el artista no solo tiene el derecho sino la obligación de abandonar todo autodomínio. (Gombrich, 1981, p. 514).

Además, el arte del siglo XX le dio al espectador un lugar que no había tenido antes y le ubicó en un nuevo posicionamiento, el espectador se convirtió en operador, reconfigurando y siendo partícipe de la obra. Este arte quiso proponerse como un arte-espejo en donde nos miramos y medimos la temperatura del mundo actual como principal expresión de los tiempos:

En el siglo XIX arraigó el convencimiento de que la marcha de los tiempos es incontenible. Nos damos perfecta cuenta de que lo mismo el arte que la literatura o la economía son impulsadas por este irreversible proceso. Sin embargo, el arte está considerado como la principal expresión de la época. (Gombrich, 1981, p. 512).

Una época donde se abrieron las puertas contradictorias de la ruptura, la mediación, la legitimación, la representación, la interlocución o de la misma trascendencia. En un tiempo con grandes innovaciones cuyas primeras intenciones estaban destinadas en gran medida a nuevos avances, descubrimientos científicos o exploraciones geográficas, estas fueron utilizadas en cambio, y en no pocas ocasiones, para la destrucción humana. La primera Gran Guerra dejó un saldo de 9 millones de muertos. Involucró a todos los ámbitos de la sociedad, tanto militares como civiles. Elementos como la propaganda, la persuasión o adoctrinamiento popular fueron fundamentales de cara a impulsar el deseo de victoria acompañado de la exaltación de los valores nacionales de cada estado. De esta forma y en plena catástrofe, las muertes en masa y los heridos obligaron a los intelectuales y a los artistas europeos a replantearse la idea de civilización y la propia idea de progreso.

Las vanguardias anunciaron que todo iba a cambiar y que los esquemas estrictos ya no eran válidos.<sup>86</sup> Así, en los meses precedentes al estallido del conflicto reinaba la sensación de que la disputa traería el ansiado cambio. Una nueva realidad. Sin embargo, por el contrario, enseguida esa idea romántica se esfumó y aparecieron en el horizonte una devastación y desolación nunca imaginados. La gran guerra significó el desastre más mecanizado de la historia, el más brutal y conocido hasta el momento.

---

<sup>86</sup> Se conoce como *Vanguardias históricas* a los estilos artísticos que aparecieron en la primera mitad del siglo XX. Sus propuestas rupturistas fueron tan radicales que más de un siglo después siguen siendo el paradigma del arte de vanguardia o desarrollo, dado que en la época se producen son una auténtica revolución para las artes plásticas. Los movimientos vanguardistas son más una actitud ante el arte que una estética, que abandonará la imitación de la naturaleza para centrarse en el lenguaje de las formas y los colores. Es la hegemonía del inconsciente y de la reconstrucción mental. Al espectador se le exige una nueva actitud ante la obra de arte y los estilos dejan de ser internacionales para ser característicos de un grupo de artistas.

La guerra que el artista Max Ernst llamó *la gran mamarrachada* (Citado por Guillen, 2014) no fue solamente un episodio histórico clave pero acotado en el tiempo y en el espacio, sino una oportunidad para comprender mejor la crisis de la experiencia social y cultural que abrió y atravesó todo el siglo. André Bretón, el gran teórico del Surrealismo, fue el formulador de una de las definiciones más precisas de lo que fue la Gran Guerra en el sentir del ámbito artístico: “Una cloaca de sangre, imbecilidad y fango” (González Alcantud, 1989, p. 234). Todos los supuestos de aislamiento, desfondamiento y despedazamiento parecían estar poniéndose en escena, nunca el hombre había vivido en un grado de peligro similar. Todo esto generó que las fracturas del mundo y de la vida fueran las fracturas del arte y que pudiera afirmarse igualmente a la inversa. Muchos artistas fueron los que se convirtieron en soldados y murieron en el frente, y otros retornaron con las vidas destrozadas por lo que habían visto en el campo de batalla. Algunos contaron el drama a través de su obra o sus escritos. Por ejemplo George Grosz (1991) señalaba en sus memorias la pulsión interrogante de un gran vacío, hecho de soledad y de dolor sin nombre:

¿Qué os voy a contar de la Primera Guerra Mundial, en la que tomé parte como soldado de infantería?  
¿De una guerra que desde un principio me disgustó y de la que siempre me sentí ajeno? Es verdad que era apolítico, pero en cierto modo me habían educado en un espíritu humanista. La guerra significaba para mí el horror, la mutilación y la destrucción. ¿No había muchas personas inteligentes e ilustres que en aquel momento pensaban de forma parecida? (Grosz, 1991, pp. 125-126).

Por lo tanto ese confrontamiento con el sufrimiento será representado también. El sufrimiento como fuente de representación en la cultura artística contemporánea es redibujado y el dolor de los artistas, más allá de correspondencias o diarios fue reflejado en sus obras. El arte moderno pasó a ofrecer una composición coral que reflejará las reacciones más diversas ante el mismo acontecimiento. Así, ante la radicalidad del momento, el arte se olvidará en muchas ocasiones de la belleza para dar paso a una estética de lo grotesco, lo monstruoso o de lo sombrío, trayendo consigo un aspecto oscuro cargado de monstruos inefables. La euforia de progreso se desvanecería y el horror de lo ocurrido la sustituiría. Estas obras mostraron una forma subyacente de horror, miseria, violencia o muerte que cortejaba con lo trascendente.

Así, el pensamiento moderno derivado de dichas experiencias radicales, no podía dejar de identificarse a través de la experiencia sensible donde el arte extrae sus instrumentos de revelación y de comunicación.

Las vivencias son los mecanismos psicológicos, cognitivos e imaginarios para la construcción del significado artístico. El artista es conscientemente y singularmente, un adelantado del escrutinio sensorial, es un privilegiado por tanto de la sensibilización estética. La experiencia estética nos hace transportarnos a otros espacios posibles, mostrándonos así también la contingencia, la relatividad, la finitud del mundo dentro del cual estamos encerrados. Jorge Luis Borges decía:



Yo que sentí el horror de los espejos  
no solo ante el cristal impenetrable  
donde acaba y empieza, inhabitable,  
un imposible espacio de reflejos,  
sino ante el agua especular que imita  
el otro azul en su profundo cielo  
que a veces raya el ilusorio vuelo  
del ave inversa o que un temblor agita.  
Jorge Luis Borges (Borges, 1960, p. 61).

El arte puede ser como ese espejo simbólico que nos revela nuestra propia cara que nos devuelve nuestra propia identidad, libre y desnuda, a veces temblorosa y otras horrorizada. Ese espejo es el símbolo por el cual se refleja nuestra ser.<sup>87</sup> Para Eugenio Trías el símbolo no se detiene en el límite que establecido, lo desborda. Actúa en relación a lo que se haya más allá de cualquier frontera (1994, pp. 1-6). En ese más allá, se aloja lo que puede llamarse espiritualidad. El símbolo hace que lo trascendente se manifieste, hace que se exprese en lenguajes como el artístico. Se crea un puente entre lo sagrado o espiritual y en el llamado espacio del aparecer: “Lo simbolizado en el símbolo es el cerco hermético en donde habita lo sagrado” (1994, p. 6). Es precisamente el hábito de acercarse a la obra de arte con la intención de interpretarla o de abrirnos hacia *lo desconocido*, lo que realmente sustenta la arbitraria suposición de que existe realmente algo asimilable a la idea de contenido de una obra de arte.

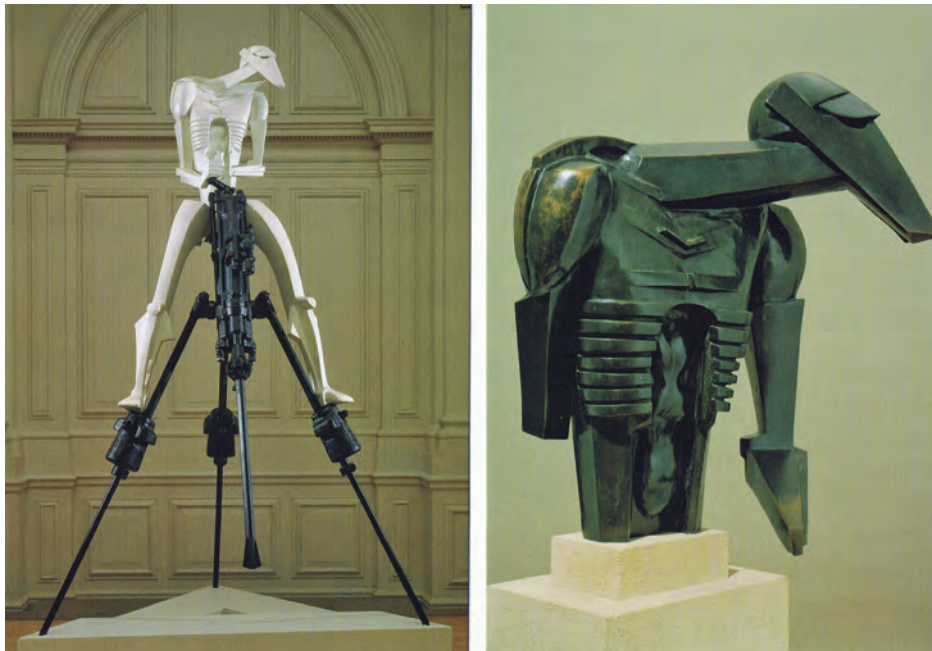
### 1.3.2.2 Experimentaciones trascendentales

Muchos artistas se alistaron voluntariamente para ir al frente, pero, como hemos apuntado anteriormente, la euforia y el entusiasmo del principio, pronto se esfumó tras pocas semanas del comienzo del conflicto bélico.<sup>88</sup> Otros simplemente optaron por representar sus vivencias dependiendo del lugar en el que se hallaban ubicados y hubo algunos que incluso previeron la contienda, entre ellos podemos destacar a Jacob Epstein (1880-1959), artista americano nacionalizado inglés que llevo al movimiento futurista a límites extremadamente

<sup>87</sup> La producción literaria de Borges, profundamente influenciada de las lecturas filosóficas, termina por constituir una particular ontología y significación de la realidad, de sus formas y sentidos. Bajo una línea fundacional que tiene su origen en el idealismo fundado en las doctrinas platónicas, pasando por las teorías del empirismo anglosajón y la conceptualización kantiana del idealismo trascendental. La metaforización del espejo en sus textos se remonta en este estudio a la obra de Schopenhauer, evidenciando las implicaciones literarias y filosóficas que de esta se derivan en el poema *Los espejos (El hacedor)*, 1960). Para más información ver Chung (2004, pp. 101-114).

<sup>88</sup> Artistas como por ejemplo Franz Marc, August Macke, Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Max Slevogt, Otto Dix y Max Beckmann estuvieron en la Primera Guerra Mundial.

turbadores con una celebración de la maquina moderna.<sup>89</sup> Su obra *Martillo neumático* (1913) era una figura de yeso situada en lo alto de un martillo neumático real. Supuso uno de los primeros *ready-made*<sup>90</sup> del arte moderno y si nos fijamos en las fechas, fue creado casi al mismo tiempo que los de Marcel Duchamp. El martillo descansaba sobre un trípode y la criatura lo colocaba sobre sus piernas como un gran miembro dispuesto a profanar la madre tierra. Es lo que llaman algunos el *erotismo de la máquina*<sup>91</sup> como si una mantis religiosa fuese y con la actitud hostil que pregonaba el futurismo, cuyos militantes consideraban que había que destruir la escultura hecha hasta entonces. La obra fue construida antes del estallido del conflicto pero cuando el autor vio que el monstruo era tan morbosamente profético, se propuso rehacerla mostrando solo el torso, para perder su aspecto amenazante y convertirse en una criatura indefensa y patética, casi como uno de los miles de soldados heridos que volvían a casa tras la barbarie.



Jacob Epstein (1913). *Martillo neumático*.

<sup>89</sup> El Futurismo fue un movimiento de vanguardia que se desarrolló a principios del siglo XX, concretamente en 1909 a partir de la publicación del *Manifiesto Fundador del Futurismo* del ideólogo y poeta Filippo Tommaso Marinetti. Estaba inspirado en los grandes cambios que la 2ª Revolución Industrial había introducido en Europa; además de las máquinas y la tecnología, por tanto buscaba plasmar la esencia del movimiento en las formas, la agresividad, la velocidad, la fuerza, el peligro y la energía.

<sup>90</sup> Se conoce como *Ready-made* a la expresión artística más característica del dadaísmo, que trata de transformar objetos de uso cotidiano en obras de arte sin modificar su aspecto externo, siendo su principal objetivo generar una sensación de absurdo y de sorpresa, tratando de este modo, socavar todo concepto artístico tradicional.

<sup>91</sup> Es una referencia en relación al tema de la relación del erotismo con lo sagrado, que según Bataille: "El erotismo es antes que todo un ejercicio o intento de comunicación" (Larios, 1993, p. 55). Es por eso que el erotismo es así mismo una instancia que posibilita la estructuración de un lenguaje que es sustentado de manera especial por los cuerpos. De esta forma, el erotismo no puede ser entendido sin cuerpos. La escultura encarna el espíritu de modernismo radical futurista, una celebración de la maquinaria moderna y la virilidad masculina.

A otros como el escultor alemán Wilhelm Lehmbruck (1881-1919), la implosión de la guerra mundial le obligó a dejar Francia y regresar a su país natal donde no fue aceptado para el servicio de armas, teniendo que prestar servicio en un hospital berlinés. Allí el contacto con el sufrimiento le produjo un impacto emocional muy fuerte, tanto, que terminó por huir de su propio territorio. Ese trauma, como para el resto de los artistas expresionistas alemanes, fue determinante en su obra, donde las figuras sufren de forma aciaga. Son seres humanos que se preguntan por las razones de la sinrazón y que lloran la pérdida del amigo o del familiar, abrumados por el peso de una culpa que no es suya y por un dolor al que no pueden dar salida. Gran pionero de la escultura moderna, aunque no siempre recordado, se suicidó con un tiro porque no lograba salir de la profunda depresión que le causó la guerra. *El derrotado* representa a un hombre desnudo y gateando, casi reptando, arrastrando un peso, invisible pero palpable, que quebranta la voluntad. Es empujado por los suelos y convierte en imposibles el avance y el vivir. Es la desesperación, el dolor, la vergüenza y la melancolía del arte postbélico europeo del siglo XX.

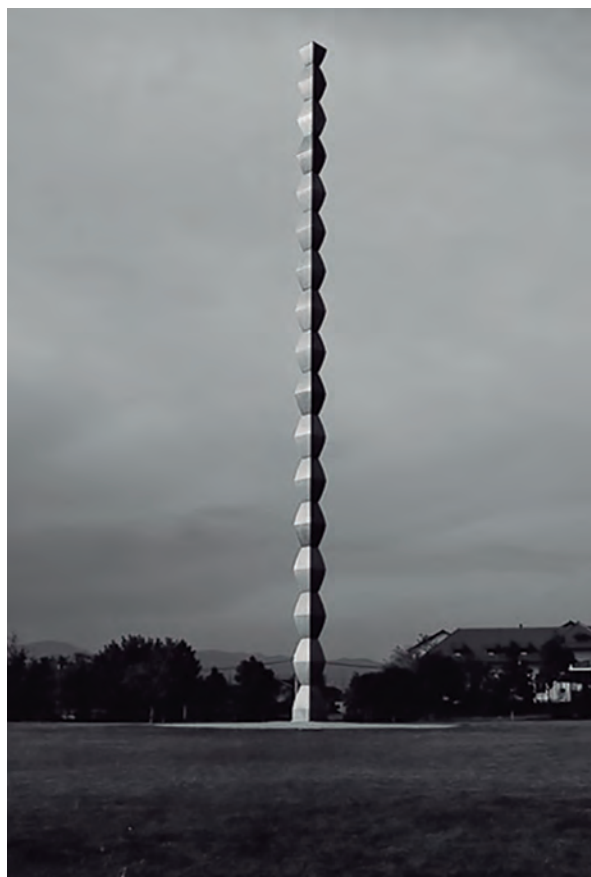
Sus esculturas de lenguaje netamente expresionista, parecen estar vampirizadas por un ser maléfico interior que se apodera de la voluntad y reducen las figuras a siluetas consumidas y sin rasgos faciales.



Wilhelm Lehmbruck (1915). *El derrotado*.

La vida del artista rumano Constantino Brancusi (1876-1957) fue un trayecto penoso entre la pobreza, la miseria y las privaciones y aun así, fue uno de los pioneros del arte moderno. Aprendió su oficio siendo pastor en los montes Cárpatos y tradujo sus aptitudes como escultor de la inocencia y la pureza de las formas primitivas, a los módulos figurativos de las tradiciones europeas, dándoles un toque renovado. En 1938 presentó la *Columna del infinito*, monumento a los jóvenes fallecidos durante la Primera Guerra

Mundial. Donde el artista relacionaba la materia con lo eterno y donde toda su obra adquirió un carácter casi religioso. En sus esculturas, el objeto debía a ser investigado en su estado más profundo hasta que despertara en él lo que denomina como posibilidad. La obra de arte para Brancusi era paciencia y por encima de todo una decidida lucha contra el medio.



Constantin Brancusi (1938). *Endless column*.

Por su parte, el dadaísmo surgió en el contexto de la Primera Guerra Mundial con la intención de destruir todos los códigos y sistemas establecidos en el mundo del arte. Fue un movimiento antiartístico y antipoético, ya que cuestionaba la existencia del arte, la literatura y la poesía. Se presentaba como una ideología total, como una forma de vivir y como rechazo absoluto de toda tradición o esquema anterior. Entre esos artistas podemos destacar al franco alemán Hans Arp (1887-1966) que hacia 1911 conoció al pintor Vassily Kandinsky en Munich, y a través de él participó en exposiciones con los expresionistas alemanes del *Jinete Azul*.<sup>92</sup> Dadá tiene la particularidad de no ser un movimiento de rebeldía contra otra

<sup>92</sup> *Der Blaue Reiter (El jinete azul)*, es el nombre utilizado por un grupo de pintores que se formó en Munich en 1911, con el deseo común de renovar el lenguaje artístico. Los fundadores de este movimiento que constituye una etapa importante en la evolución del expresionismo, fueron Wassily Kandinsky y Franz Marc. En 1912, publicaron un almanaque titulado *Der Blaue Reiter*, que contenía varios ensayos sobre la pintura y la música contemporánea. El almanaque y el libro de Kandinsky *De lo espiritual en el arte* publicado el mismo año, fueron dos textos teóricos fundamentales para el grupo.



escuela anterior particular, sino que se funda en un cuestionamiento de todo el marco conceptual del arte y de la literatura anterior a la Primera Guerra Mundial.<sup>93</sup> Hans Arp fue uno de esos artistas que intentó transformar el mundo mutilado en el que le tocó vivir. Sus formas parecían florecer desde el interior hacia afuera, como en la vida misma, gentiles o extrañas, hostiles, inexplicables, mudas o somnolientas: “El espíritu nunca debe ser aprisionado en la camisa de fuerza de una regla aunque sea nueva y distinta, sino siempre libre, en la continua invención de su propia existencia” (Molina, 2001). En *Evocación de una forma humana: lunar espectral*, pretendía rescatar al hombre de la vanidad y de la opresión de la razón; de salvarlo, simplificando la vida e identificarlo con la naturaleza. Era una liberación humanística reconducida hacia los valores espirituales de la esencia y lo absoluto. Se trataba de una búsqueda a medio camino entre el dadaísmo y el arte como visión trascendente, que el mismo artista denominaba *arte del silencio* y cuya voluntad era la de abrirse al ser interior: “Pronto el silencio será una leyenda del pasado. El hombre inventa, día tras día, máquinas y dispositivos que aumentan el ruido y distraen a la humanidad de la esencia de la vida, de la contemplación, de la meditación” (Arp, 1972, p. 231).



Hans Arp (1950). *Evocación de una forma humana: Lunar espectral*.

<sup>93</sup> El dadaísmo se manifiesta contra la belleza eterna, contra las leyes de la lógica, contra la inmovilidad del pensamiento, contra la pureza de los conceptos abstractos y contra lo universal en general. Defiende la libertad del individuo, la espontaneidad, lo inmediato, y lo aleatorio; defiende el caos contra el orden y la imperfección contra la perfección.

Ya en España, la trayectoria artística de artistas como Pablo Gargallo (1881-1934) se vio truncada por la Guerra Civil y por un exilio prolongado en Francia. Gargallo fue uno de los creadores de un nuevo lenguaje escultórico introduciendo el vacío como volumen y dotando a sus figuras de gran dramatismo expresivo. Su obra más conocida fue su pieza maestra *El profeta* (1933) que supuso la culminación de su concepto cubista de escultura del hueco que a su vez posee una energía expresionista que conecta, con la tradición bíblica. Esta escultura de hierro fue una de las últimas obras de Gargallo y en ella intentó esculpir la cavidad y el vacío, al contrario de lo que sucedía en la escultura tradicional en la que se intentaba dar forma al volumen.



Pablo Gargallo (1933). *El profeta*.

Así mismo, la Primera Guerra Mundial dejó una huella tan profunda en Henry Moore (1898-1986) que tuvo que describirla como “el gran derramamiento de sangre y dolor, la insoportable agonía y la depravación, las lágrimas y la maldad humana de la guerra” (Kemp, 2000, p. 428). El sentimiento general

era que la guerra había mostrado una civilización en bancarrota moral. Para Moore solo una vuelta a los orígenes, a las formas y los sentimientos primarios, podía volver a dar vida a las agotadas prácticas artísticas de un mundo consumido: "Parece como si la forma está presionando desde dentro para salir al exterior o liberar la fuerza que contiene" (Molina, 2006). Sus temas preferidos fueron la representación de madres con hijos, grupos familiares, guerreros caídos o la figura humana reclinada. Cuando Moore hablaba de su escultura aludía a una suerte de *energía interior*. Esa energía interior la encuentra Moore en la escultura primitiva que trataba de ver como un *objeto de poder* con un contenido que sobrepasaba cualquier noción académica. El proyecto de Moore consistió en volver a un arte que reinstaurara esa trascendencia que en el pasado había tenido e ir más allá de las apariencias. Henry Moore intentaba agarrar el fantasma que, como Miguel Ángel, pensaba que estaba encerrado dentro del material. Como un alquimista, manipulaba y trabajaba con lo físico en pos de una dimensión espiritual, articulando una escultura que fuera "como una descarga eléctrica" a nuestro inconsciente. Esta búsqueda de una *forma arquetípica*<sup>94</sup> sería paralela a la de aquellos artistas del expresionismo abstracto y el informalismo que también afloraron tras la Segunda Guerra Mundial.

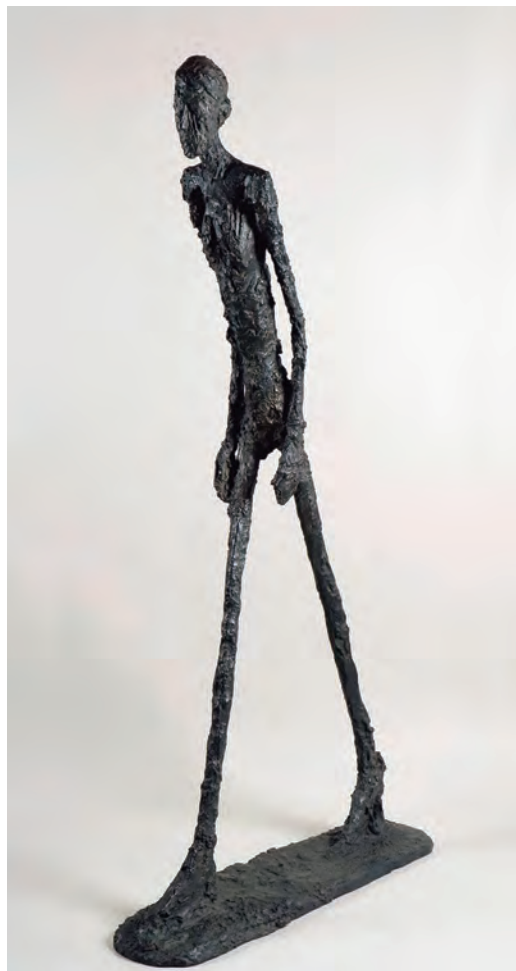


Moore, Henry (1956). Maqueta para *Guerrero caído*.

<sup>94</sup> Carl Gustav Jung (1875-1961) fue un médico psiquiatra, psicólogo y ensayista suizo, figura clave en la etapa inicial del psicoanálisis. Para Jung, el arquetipo es un esquema de conducta innato que se expresa en forma de imágenes arquetípicas. Pero la imagen arquetípica no constituye el arquetipo en sí. Cuando Jung se refiere a las *condiciones estructurales inmutables del inconsciente*, alude a lo que considera los elementos constitutivos de las psique, los arquetipos, expresados en ocasiones particulares de la actividad onírica, pero también propios del relato mítico, donde tanto Jung como Eliade, aportan un examen oportuno de la estructura del símbolo y de su vinculación con el mito. En el mundo del arte estas imágenes arquetípicas son muy abundantes. Para más información ver Guberman (2002). *Símbolo y psicoterapia*.



Uno de los más lúcidos historiadores de la postguerra fue el inglés Tony Judt y sobre la misma dijo: “La Europa postnacional, del Estado del bienestar, cooperativa y pacífica, no nació del proyecto optimista, ambicioso, analítico, imaginado con mucha retrospectiva por los euroidealistas de hoy. Era el niño inseguro de la ansiedad” (2017, p. 6). El poeta alemán Hans-Magnus Enzensberger añadió: “En los años de vacas gordas posteriores a la guerra (...) los europeos se refugiaron en la amnesia colectiva” (Judt, 2007, p. 808). El arte de Alberto Giacometti (1901-1966) nació de esas críticas que surgieron a principios de la posguerra para tomar después distancia y evolucionar hacia un estilo único y original. Se acercó al existencialismo en la acentuación de la subjetividad, al vacío y la angustia del hombre de la época. Una búsqueda meditada al límite, donde quitaba lo superfluo de la figura y llegaba al hueso. A veces en pequeñas piezas de no más de 5 centímetros, otras en grandes figuras de 3 metros, con formas simples y casi planas. En ella se transforma la figura degradada del vaciamiento espiritual a partir del desvanecimiento del yo. Para Jean-Paul Sartre el artista suizo retrataba al ser humano fuera de puntos de apoyo, sin consuelo alguno, la idea de trascendencia se había desvanecido en el caudal temporal al cual nos arrojaba. la miniaturización de un mundo que nos rebasaba. “Para él: la escultura de Giacometti esta siempre a medio camino entre la nada y el ser” (Hernández, 2014).



Alberto Giacometti (1948). *Hombre caminando*.

Más cercanos a nosotros, arte y trascendencia son conceptos relacionados y unidos en la contemporaneidad, Jorge Oteiza decía que el arte estaba entrando en una *zona de silencio* y que en esa *Nada* el hombre se afirmaba en su *ser* (cfr. I.1.2.3). El surgimiento del vacío del interior, de la herida abierta, da una idea del destino de la obra de arte, que tiene su origen en la contemplación y en el sacrificio. Oteiza mucho más que un escultor, pensaba que para realizar un estudio sobre lo sagrado en el arte de nuestros días, debíamos atender esas formas de eliminación. Una apertura hasta llegar a la nada a través de un recorrido trascendente que una y otra vez afirmaba y negaba; bajo una vía de contradicciones, la vía apofática (cfr. I.1.2.4). Es dentro de esta línea donde la experiencia personal dotaba a la metafísica del arte de un contexto religioso, fundado por las nociones de vacío y abismo. El artista actuaría como un cazador que buscaría en lo profundo de su ser: “El arte ha nacido en la prehistoria y ha concluido en el silencio y en ese silencio, esa nada, el hombre se afirma en su ser” (Oteiza, 2007, p. 33).



Jorge Oteiza (1950). *Figura para el regreso de la muerte*.

El alemán Gustav Metzger (1926-2017), por su parte, fue un autor inquieto y furioso, un pesimista social que solo encontraba placer en el combate contra la oscura *Edad Tecnológica*. Sus obras anticiparon una dicotomía dramática entre el activismo y la desaparición humana, consecuencia quizás de su condición de superviviente de los horrores de la guerra.

Veía pasar justo delante de mi casa las marchas nazis. Y no hay ninguna duda de que una de las razones por las que me convertí en artista es que viví esa extraordinaria y poderosa representación del arte visual, en el diseño, la arquitectura y las experiencias con la luz. (Molina, 2007).

A los doce años y gracias a la suerte, se escabulló de una muerte segura en los campos de concentración alemanes. En numerosas ocasiones le han definido como un visionario o incluso un adelantado para su tiempo. A principios de los años 70 fue uno de varios artistas importantes que utilizaron materiales cotidianos o industriales de cara a sus composiciones con el fin de crear así objetos artísticos que se destruirían con el paso del tiempo, llamándolo *arte autodestructivo*.<sup>95</sup>



Gustav Metzger (2010). *Historic photograph N° 1*.

<sup>95</sup> En 1959 escribió su *Manifiesto del Arte autodestructivo* que utilizó como "un arma de subversión política de última hora, un ataque a los intermediarios y coleccionistas que manipulan el arte para su propio beneficio económico" (Molina, 2007).

Otro caso interesante es el de la artista cubana Ana Mendieta (1948-1985) que en 1961 se exilió con su hermana en Estados Unidos, para salir del régimen que Fidel Castro estaba imponiendo en su país. Allí pasó varios años sin poder volver, lo que causó un gran dolor psíquico a la artista, tanto, que en muchas ocasiones se convertiría en la temática principal de su obra. Fue una persona polifacética, que tocó distintos campos dentro del mundo del Arte (performances, body art, vídeos, fotografías, dibujos, instalaciones y esculturas), y en cada uno de ellos dejó su huella personal. Toda su obra encontró un denominador común en el cuerpo femenino, sello que utilizó para resaltar la crueldad de la violencia de género, defender la identidad de quienes ocupaban los márgenes sociales de aquella época y la dimensión espiritual que tanto interés le suscitaba; junto con la esfera de la religión y el rito. Su cuerpo fue su herramienta, el canal por el que sus vivencias, opiniones y preocupaciones, junto con su fragmentada identidad y su doble marginación –por ser mujer y por ser exiliada- brotaron hacia la luz.



Ana Mendieta (1976). *Earth Work*.

Otros como el artista holandés Ban Jas Ader (1942-1975), buscaron la trascendencia de las experiencias en la radicalidad del propio riesgo escogido. Ader desapareció y fue dado por muerto en pleno Océano Atlántico cuando trataba de alcanzar las costas británicas en una pequeña embarcación. La empresa se



enmarcaba en un proyecto performativo llamado *In Search of the Miraculous*. Se trataba de un proyecto en tres partes en torno al concepto de caída, que quedó inconcluso, paradójicamente, por la última y definitiva *caída* del artista. Caerse fue un motivo muy recurrente en la breve pero rotunda obra de este artista. Sus navegaciones metafísicas intentaban lograr su mayor aventura evocando los mitos antiguos de exploradores que se arriesgaban a atravesar una tierra plana para caer por sus orillas, como un castigo por su orgullo. La búsqueda de lo milagroso en Ader, sus viajes en y alrededor de lo sublime, se reconocen incluso anticipando una añoranza contemporánea por lo heroico, porque el arte toque algo más grande y absoluto que el ser agotado de sí mismo. No obstante, logró tratar su deseo con una dosis saludable de ironía, ya que en parte, estas caídas de Ader eran una metáfora de las ideas existencialistas (*cfr.* I.2.1.8).

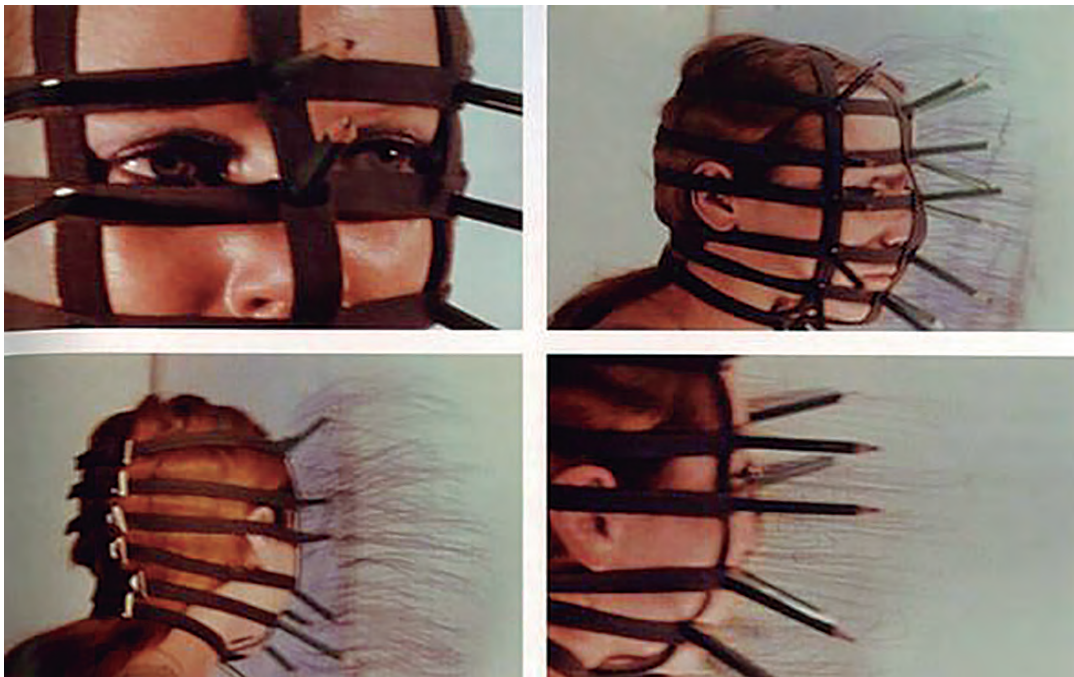


Ban Jas Ader (1975). *In Search of the Miraculous*.<sup>96</sup>

Bajo las sombras que envuelven sus propios orígenes alemanes, el trabajo de Rebecca Horn (1944) se centra sobre todo en la realización de performances e instalaciones, además de en la escritura poética. Su obra se basa en la investigación sobre el valor del cuerpo como objeto mecánico. Debido en parte a una enfermedad pulmonar que la dejó postrada en la cama durante bastante tiempo, su cuerpo es para ella un elemento débil que puede ser herido fácilmente (y de ahí viene la razón del sufrimiento). Comenzó a producir sus primeras esculturas corporales al coser tumbada en la cama del hospital con la intención de sofocar su soledad. Con los años buscó lugares cargados de memoria para la realización de sus trabajos como por ejemplo, una vieja villa florentina, un hotel

<sup>96</sup> Esta es la última fotografía de Ader antes de desaparecer en el océano.

de citas en Barcelona, una torre-prisión de Mönster, la casa de Goethe en Weimar o el campo de concentración de Buchenwald. Ha llegado a explorar constantemente nuevas formas de relacionarse consigo misma y con los demás. Explica que “como si con una fiebre extrema anhelas salir de tu propio cuerpo y fundirte con el cuerpo de la otra persona, buscar refugio en ella” (2005, p. 190). *Pencil Mask* una de sus obras más emblemáticas fue una pieza de extensión corporal, hecha de seis correas horizontales y tres correas verticales ensambladas con lápices. Cuando se movía el rostro hacia delante y hacia atrás cerca de una pared, el lápiz hacía marcas que se correspondían directamente con sus movimientos.



Rebecca Horn (1972). *Pencil Mask*.

Por su parte, los trabajos más conocidos de la artista serbia Marina Abramovic (1946), son sus performances, objetos, vídeo-instalaciones y acciones registradas en escenografías de fuerte barroquismo conceptual. El eje de su producción es su propio cuerpo, un territorio para la experimentación y el cambio, soporte de toda su trayectoria artística. Una de sus obras más conocidas *Balkan Baroque* de 1997, aludía a la desgracia de su pueblo natal yugoslavo. La artista se presentaba en un escenario rodeada de huesos de animales bajo unas pantallas en las que se mostraban imágenes de sus padres, mientras ella limpiaba la carne de los huesos con un cepillo de alambre. Poco a poco se iba narrando la leyenda de una bestia *mitad lobo, mitad rata* que devoraba a los de su misma especie cuando tenía miedo. A su vez, la artista cantaba canciones de su juventud en la antigua Yugoslavia socialista, teniendo que soportar el fuerte hedor y putrefacción a su alrededor. Esta pieza simbolizaba la limpieza étnica que llevó a segregar y aniquilar a miles de seres humanos en la Guerra de los Balcanes. Para Abramovic era un ritual de

purificación ética donde la artista cual virgen sanadora, eximía los pecados cometidos por su pueblo durante la guerra, intentando que los visitantes percibieran el dolor provocado por el cruento conflicto.



Marina Abramovic (1997). *Balkan Baroque*.

También queremos citar al artista chileno Alfredo Jaar (1956), el cual ha trabajado con la idea de la desaparición de las imágenes. En su obra *Rwanda Project*, trató de expresar de una manera ilusoria, que si con la presencia de imágenes reales en la televisión y demás medios no habríamos reaccionado, quizás con su ausencia podría suceder un proceso contrario. Para ello, realizó un monumental trabajo desde 1994 que enunciaba los desastres causados por la violencia inhumana en el genocidio de Ruanda. Jaar decidió trasladarse a este país africano para ver con sus propios ojos lo que estaba ocurriendo allí. Recorrió el país, conoció a sus gentes y se interesó por sus historias. Su arriesgado propósito fue despertar la conciencia adormecida de la gente, por medio de un ocultamiento visual que devolviera la capacidad de ver el drama humano. Como diría Sussan Sontag en su ensayo *Ante el dolor de los demás*: "Nuestro fallo es de imaginación, de empatía: no hemos sido capaces de tener presente esa realidad" (Sontag, 2010, p. 9). Jaar se afanó en que aquella empatía de la que habla Sontag hiciera mella en el espectador y fuera capaz de percibir al sujeto que ha estado allí, al testigo excepcional del acontecimiento, como un momento infinito y suspendido en el tiempo.





Alfredo Jaar (1994). *Rwanda Project*.

Mona Hatoum es otra artista multidisciplinar de interés, nacida en Beirut en 1952. Conocida por sus instalaciones y esculturas, ha retado a los lenguajes formales del minimalismo y el surrealismo para mostrar los conflictos y las contradicciones del mundo que habitamos. Suele visitar mercadillos y tiendas de antigüedades donde compra objetos en desuso para que surjan de ahí relaciones y asociaciones extrañas. A su manera los aísla y reunifica para que cobren un sentido diferente al original. Trabaja además con la escala de los mismos, el cambio de material propio de cada uno y los espacios donde se pueden hacer todo tipo de lecturas, normalmente con el concepto de casa, refugio o prisión. Sus obras aluden al regreso, la ocultación, el arresto o las condenas. Este tipo de obras son para ella un juego real con la experiencia y las asociaciones mentales:

Si has tenido un trauma en tu vida, eso te va a hacer percibir el mundo de cierta manera particular. La asociación de ideas y objetos siempre tiene muchas lecturas, casi tantas como personas. Hay una carga emocional que les da otros significados. Busco ciertas contradicciones, las paradojas. Pero fue el descubrimiento del minimalismo cuando era estudiante lo que realmente me marcó. Tanto como el modernismo y el arte conceptual. El pensamiento riguroso, lo cerebral que logra su expresión por encima de lo meramente visual. (Jarque, 2010).



Mona Hatoum (2010). *Bourj*.

Finalmente presentamos el ejemplo de Bill Viola (1951), el cual ha llegado en ocasiones a centrarse en la representación del miedo, el dolor, la alegría, el sacrificio, la temporalidad o la trascendencia, junto con la soledad de los artistas medievales y renacentistas. Sus imágenes son todo un reflejo de deconstrucción narrativa. El misticismo en su obra es exaltado buscando símbolos trascendentes en la actualidad. Sus videos son creaciones que han simbolizado los misterios más profundos de la existencia humana como son la vida y la muerte. En *Observance 2002*, proponía una filmación a cámara lenta de un grupo de personas situadas en fila, intentando ver algo que el espectador no ve pero que a ellos les produce desasosiego y quizás dolor. Sus rostros reflejan el horror y el miedo, están desubicados. Esta obra fue realizada con posterioridad a los atentados de las *Torres Gemelas* el 11 de Septiembre en Nueva York como representación del dolor que viene desde fuera y se cuela dentro de nosotros.



Bill Viola (2002). *Observance*.

Con esta serie de ejemplos hemos visto como determinadas obras de arte no están en la historia como un punto sobre una línea, ni son un simple acontecimiento en el devenir histórico ni un bloque de eternidad insensible a las condiciones del devenir. Poseen o más bien producen, una temporalidad de doble cara, esa que se sitúa entre la vida y la muerte, y que llega en ocasiones por medio determinadas experiencias radicales. Cuando estamos frente a una de esas obras, observamos que las imágenes del pasado está constantemente reconfigurándose, debido a que estas son pensadas como una construcción constante de la memoria, por lo cual "la imagen a menudo tiene más memoria y más porvenir que el ser que la mira" como diría Didi- Huberman (2006, p. 32) y eso en la obra de ciertos artistas, es un hecho que las aproximan a ciertos conceptos trascendentes.

Estos artistas de los cuales hemos hablado representan para nosotros una de las principales ideas en nuestra investigación y aunque son tan solo un pequeño ejemplo, pese a eso, conforman parte de la historia acreditada del arte contemporáneo.

De esta forma, este capítulo I ha sido una apertura de las cuestiones que vamos a tratar en los siguientes y que estarán ya centrados principalmente en conceptos artísticos. Aquí vimos lo que significaba el concepto de trascendencia en la actualidad y analizamos lo que eran las experiencias radicales enfocadas a lo contemporáneo, su representación y problemática actual. Ya en el próximo capítulo hablaremos de la trascendencia en la pintura contemporánea y su relación con la materia artística.





## II Dimension trascendente de la materia en el acto pictórico







## II Dimensión trascendente de la materia ..... en el acto pictórico

En el anterior capítulo I hemos desarrollado un marco conceptual donde apoyarnos en esta investigación, argumentando lo que entendemos por trascendencia y su conexión con determinadas experiencias radicales dentro del contexto artístico contemporáneo.

Ahora en este capítulo II, vamos a desarrollar esas ideas dentro de un medio artístico más específico como es el de la pintura y focalizándolo en la transformación de dicho material en materia sensible.

Hablaremos de lo trascendente dentro del mundo de la pintura y haremos una contextualización histórica concreta. Además veremos la materia como elemento protagonista y vehículo de esa idea de trascendencia que expusimos en el anterior capítulo. Y finalmente indagaremos en la utilización de la materia como herramienta de trabajo en la representación de determinadas experiencias radicales, con ejemplos que han sido importantes en nuestra formación artística e investigadora.

## II.1 La trascendencia en el acto pictórico

En este apartado hablaremos de las relaciones entre el mundo de la pintura y el valor de lo trascendente. El acto pictórico posee en parte y en relación con su carácter expresivo, una condición inefable que nos lleva a preguntarnos por una realidad que está más allá de lo que podemos apreciar habitualmente y que nos acercará a las características de la trascendencia que hemos expuesto en el anterior capítulo. La pintura es capaz de revelar mundos separados de lo físico que son de difícil ejecución por otras vías representacionales. Lo que no puede ser dicho, explicado o descrito con palabras, generalmente por tener cualidades excelsas o por ser muy sutil o difuso, el pintor puede hacérselo traducir por medio del material artístico.

El aspecto semántico del acto pictórico es referencia de algo, pero también con algo (en nuestro caso, la materia) y desde algo o alguien (la trascendencia). Por su parte, pensamos que la expresión o connotación no se limita a depender del significado, de lo denotado, sino que propiamente lo determina. Reconocemos el carácter o aspecto subjetivo de todo acto pictórico y por extensión artístico, que posibilita, paradójicamente, la comprensión objetiva de la obra.

Insistiremos en el carácter creativo y expresivo, y la superficie que las contiene. El lenguaje y la relación dialéctica existente entre la expresión personal y la significación objetiva de los medios de expresión artísticos, y concretamente pictóricos.

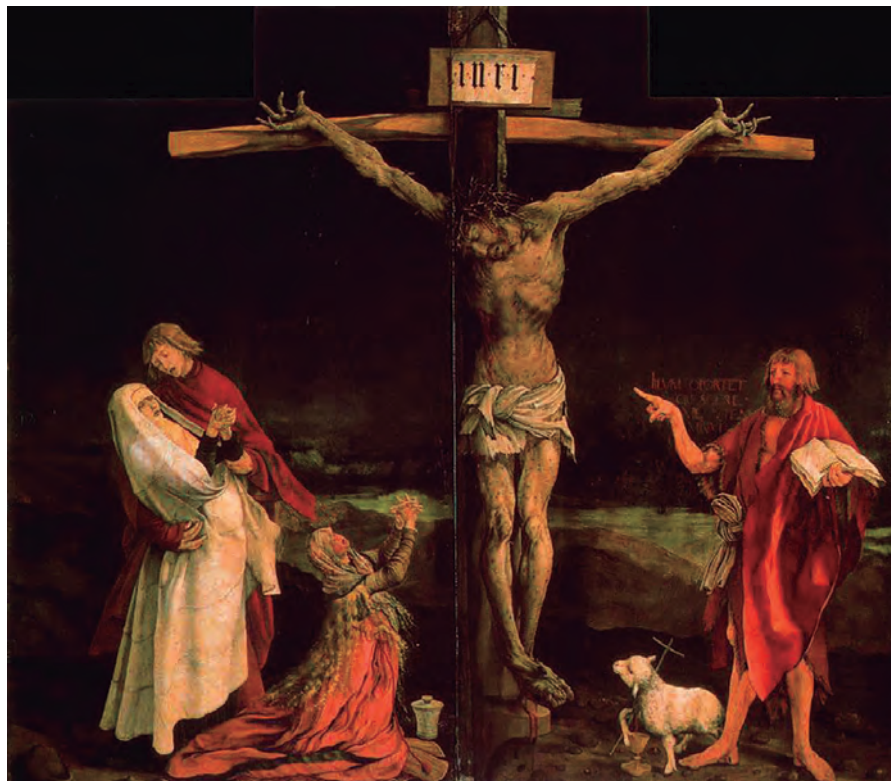
Asumimos las palabras del pintor Juan Gris cuando decía: "La única posibilidad de la pintura es la expresión de ciertas relaciones del pintor con el mundo externo. Y el cuadro es la íntima asociación de estas relaciones entre sí y la superficie que las contiene" (González, Calvo, Marchán, 2009, p. 92).

Así, la pintura y su capacidad de trascendencia, que no siempre es de fácil explicación, van a ocupar nuestras próximas páginas, siempre desde el punto de vista de un artista investigador. Además, veremos una breve contextualización histórica donde expondremos una serie de ejemplos pictóricos donde expresar sus propuestas en ese espacio ambiguo que une lo inefable y la pintura.

## II.1.1 Pintura y trascendencia

### II.1.1.1 *Procederes personales*

El hombre se ha servido siempre del arte como un medio para tener conciencia de las ideas e intereses más sublimes de su espíritu. Los pueblos han depositado sus concepciones más elevadas en las producciones del arte, las han manifestado y han tomado conciencia de ellas por medio del arte. La sabiduría y la religión están concretadas en las formas creadas por el arte, quien nos ha entregado la clave gracias a la cual estamos en condiciones de comprender la sabiduría y la religión de muchos pueblos. Hegel (1973, p. 7).



Matías Grunewald (1516). *Crucifixión*.

El ser humano desde que adquirió plena conciencia de su naturaleza, es capaz de habituarse a los tiempos que le acontecen y valorar su existencia con conocimiento y aportaciones estéticas. Su capacidad artística no solo adopta formas variadas según las épocas, países y culturas, sino que desempeña

también funciones diferentes, a partir de motivos y necesidades también diferentes. El anhelo de crear y contemplar ha sido muy intenso a lo largo de toda la historia y desde que el hombre es hombre. La pintura tal y como la conocemos ha sido y es un instrumento importante de cara a configurar el modo en que nos miramos y el mundo que nos rodea.

La definición de arte a su vez, ha sido un conglomerado de interpretaciones a lo largo de los siglos y va más allá de una sola expresión o definición. Por lo tanto, nuestra reflexión en torno a este medio artístico y teniendo en cuenta estas consideraciones va a estar focalizada en la práctica pictórica como una interpretación ampliada y nunca como una actividad cerrada.

Las pinturas más antiguas que se conocen fueron realizadas en las paredes de las cuevas prehistóricas que servían de abrigo a la especie humana hace más de cuarenta mil años, durante el periodo paleolítico. A las que siguieron diferentes prácticas dependiendo de la cultura y época correspondiente como fueron la pintura egipcia, la clásica, la paleocristiana y bizantina, medieval o gótica. No fue hasta el Renacimiento que empezó a considerarse que la arquitectura, la pintura y la escultura eran actividades que requerían no solo oficio y destreza, sino también un tipo de concepción intelectual que las hacían superiores a otros tipos de manualidades. El término Renacimiento describe la revolución cultural de los siglos XV y XVI originada en Italia por el despertar del interés hacia la cultura clásica y por una fuerte confianza en el individualismo. A partir del Renacimiento se concibe la pintura como una imagen del conocimiento humano, de la comprensión que poseemos del mundo que nos rodea. Pero ese conocimiento era algo de carácter interno, una actividad mental. Y no será hasta un par de siglos más tarde, en la época romántica, donde la pintura adquiere elementos propios desarrollados en relación al alma, la sensibilidad y la imaginación.

Kant, al que ya citamos anteriormente en referencia a lo trascendente (*cf.* I.1.1.1), sienta las bases de la nueva filosofía moderna a finales del siglo XVIII, lo hace asumiendo completamente la idea de que la *cosa en sí* es incognoscible, lo único que podemos conocer son las representaciones mentales (*cf.* I.2.1.4). Se empieza a percibir la pintura como un entendimiento también del autor. Si el mundo era eso, incognoscible, la revelación del pintor tenía un sentido especial. Así, los críticos de la época romántica teorizaron sobre lo que sucedió en el intelecto, entre el fulgor de los descubrimientos y el impacto de los nuevos artefactos. De esta manera, Joshua Reynolds<sup>97</sup> defendiendo el poder de la pintura y haciéndonos ver que el elemento que habita la pintura es mental dijo:

Si pensamos en una vista de la naturaleza representada con toda la verdad de la cámara oscura y nos imaginamos la misma escena representada por un gran artista, qué pequeña y mediocre parecerá la primera en comparación con la segunda, aún cuando ninguna superioridad se deduce de la elección del motivo pictórico. (Bell, 1999, p. 61).

<sup>97</sup> El artista y académico inglés Joshua Reynolds (1723-1792), defendió la validez del medio pictórico en contraprestación de la cámara oscura. Era una época que precedió la llegada de la fotografía, donde se ofrecía una imagen capaz de abarcar la inmensidad de la mente, y una disposición para superar "el objeto particular de este mundo" (Reynolds, 1997, pp. 19-20).



Joshua Reynolds (1781). *Thais*.

Entre finales del siglo XVIII y principios del XIX se sentaron las bases de la sociedad contemporánea, marcada en el terreno político por el fin del absolutismo y la instauración de gobiernos democráticos (impulso iniciado con la Revolución Francesa); y, en lo económico, por la Revolución Industrial y el afianzamiento del capitalismo, que tendrá respuesta en el marxismo y la lucha de clases. Y con la llegada del realismo y al mismo tiempo de la fotografía, se toma la experiencia pictórica como un esfuerzo que desafía las condiciones históricas dominantes e intelectuales.

A continuación los impresionistas se centrarían en la atmosfera que rodea al objeto, esto es, una sensación o cualidad de su impacto en los sentidos. Cezanne, uno de los padres del arte moderno, proclamaba la independencia de los objetos frente a su propia sensación visual: "No se trata de pintar la vida, se trata de hacer viva la pintura" (Westheim, 1997, p. 121)



Paul Cezanne (1900). *Naturaleza muerta*.<sup>98</sup>

A partir de aquí y con las vanguardias del siglo XX los movimientos artísticos se suceden unos a otros en un intento irresoluble de romper definitivamente con los moldes precedentes.

De esta manera concisa vemos como a lo largo de las épocas la pintura ha creado unos sistemas y procesos propios, con significaciones diferentes del resto de los lenguajes. Así, deberemos hacer hincapié en la implicación de lo metafórico en las significaciones diferentes, de cara a tener esa mejor comprensión y una investigación siempre abierta como dijimos previamente.

Lo que denominamos pintura, aquello a lo que se refiere este vocablo, es un complejo y heterogéneo conjunto de procesos y objetos en continua mutación.

La pintura para nosotros podría denominarse como un lenguaje, un tanto singular, que calificaría a cualquier tipo de código semiótico estructurado, para el que existe un contexto de uso y ciertos principios combinatorios formales.<sup>99</sup> Los signos lingüísticos son realidades perceptibles que remiten a otras que no están presentes, los referentes; que son la materia prima del pensamiento y por lo tanto de la comunicación. Consta de un significante, un significado y como decimos, un referente en el que se produce una relación inseparable entre ellos denominada significación.

Xabier Rubert de Ventós apunta en su *Teoría de la sensibilidad* de 1968,<sup>100</sup> que el *signo* advierte de lo que el objeto es, el aspecto mismo de la cosa. El significante es de igual naturaleza que el significado, al que además remite sin mediaciones de ningún género. Y en lo que respecta al *símbolo*, simbolizar es

<sup>98</sup> Cezanne (1839-1906) retoma el color y la forma como protagonistas de su pintura, otorgando un nuevo espíritu a sus *naturalezas muertas* como si recobraran la vida en sus cuadros.

<sup>99</sup> Función semiótica dice ser de la relación que existe entre el plano de la expresión y el plano del contenido, o lo que es lo mismo, el significante y el significado. Para más información Carrere y Saborit (2000, p. 72).

<sup>100</sup> Xavier Rubert de Ventós (1939) es un filósofo, escritor y político español. Es catedrático de Estética de la Universidad Politécnica de Cataluña, así como profesor en las universidades de Harvard o Berkeley.



una forma mediata de referirse a un objeto o concepto con el que trasciende al campo de lo físicamente representable; es entonces mediata y trascendente a su campo.

En cuanto a la *señal* o *indicación*, apunta a algo distinto de ella pero de forma inmediata y trascendente a su campo. Por su parte el *síntoma* es una parte del objeto que advierte de la situación del objeto mismo (*los ojos amarillos* es síntoma de hepatitis). Indica algo inherente al objeto, pero lo indica de un modo mediato (pues el síntoma no es ni se parece necesariamente a la enfermedad misma) mediata e inmanente a su campo.

Para Ventos la obra de arte es un ejemplo paradigmático de la elaboración de los datos de los sentidos, gracias a la maestría en el manejo de ciertos instrumentos (palabras, colores) y es en este sentido, el *objeto* por excelencia. El objeto en que la libertad humana no se ha perdido, sino que sigue transparentándose en ella. Es también el *producto* por antonomasia. La objetivación del esfuerzo y la acción humana no alienadas por formas que hicieran del producto algo extraño al individuo. Lo significativo en el objeto artístico es precisamente esta unión entre lo formal y lo significativo, entre lo aparente y lo indicativo, entre lo instrumental y lo consumatorio, que hacen del producto transparencia de la acción y el pensamiento humanos.

En cuanto a clasificar la obra de como un signo, nos explica que más allá de la realidad sola (la que podría señalar o apuntar, pero no significar) ni del espíritu del sujeto (del que no sería más que síntoma) sino del modo en que un individuo, usando unos medios intersubjetivamente identificables (figuras, notas, intervalos, palabras...etc.) describe o cuenta algo (Rubert de Ventós, 1973).

Nosotros reconocemos el cuadro como el elemento principal pictórico, es un texto y a su vez, es un discurso que permite visualizar las palabras que escuchamos, y es utilizado para manifestar un proceso lingüístico, ya sea gráfico o fónico. Al hablar de la pintura como campo de significación, su discurso tiene la voluntad de significar, se produce un acto de expresión por parte del pintor y otro de significación por parte del espectador, donde se constituye por tanto el acto de comunicación, lo que a su vez podemos calificar como lenguaje, el lenguaje pictórico. El cuadro bien puede ser un discurso pictórico de creación que encierra un mensaje. El discurso al ser captado por un espectador, se proclama como la manifestación textual del cuadro. El pintor como creador realiza su obra o propuesta como emisor o enunciador de una hipótesis, y el espectador, como observador y a su vez procesador, hace su lectura de la hipótesis del enunciador. Por lo que podríamos entender a ambos como realizadores, el uno y el otro trabajan con una hipótesis a construir.

En el caso de Rubert de Ventos, se rechazan las tesis expresivistas, representativistas y simbólicas. Si la obra es signo y este ha de remitir inmediatamente a un objeto inmanente a ella, ese objeto referido no podrá en ningún caso ser ni mundo exterior (el modelo natural) pues la obra sería su *señal*, ni un mundo interior (la intuición, el estilo) pues la obra sería su *síntoma*, ni un mundo trascendente la idea de la naturaleza, de Dios...etc.) pues la obra sería su *símbolo*.

Pero para nosotros resulta importante aclarar que la pintura no tiene porque ser una reproducción acabada de la realidad, tampoco una imitación, sino más bien un descubrimiento de una realidad



diferente, un acto de concentración y de condensación. La pintura también puede ser una interpretación de la intuición, considerando esta como concepto extraído de la epistemología, que describe aquel conocimiento que es directo e inmediato, sin intervención de la deducción o del razonamiento, siendo habitualmente autoevidente. Una especie de juego, siempre arriesgado, en el que hemos decidido adentrarnos y jugar con sus elementos.

El pintor como creador, posee una capacidad de ver, que le lleva a explorar caminos que están lejos de su entorno, es un sujeto intuitivo, que busca siempre, más allá de sus límites y del ámbito que le rodea, es un animal inconformista. Creemos en el hombre como un productor de símbolos, entendiendo el símbolo como a una palabra o una imagen que representa algo más que su significado inmediato y obvio. 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. Así, el símbolo puede ser como una unidad de sentido entre dos polos diametralmente opuestos: lo manifiesto y lo oculto, que el pintor lleva a realidades a veces insondables. El artista que nos interesa en esta investigación saca a relucir las ideas que hay dentro de nosotros por medio de esas realidades no del todo explicables a través de la pintura, con lo que podríamos calificar al pintor por tanto, como un transmisor.

En suma, consideraremos que la expresión del artista, como elemento integrante del signo artístico determinará en la propia contradicción su significado objetivo, haciendo posible que el arte, y en nuestro caso la pintura, no solo matice una realidad sino que la diga de nuevo, descubriendo en ella posibilidades inéditas, comunicables (e inefables) por otros medios.

En cualquier caso la expresión del artista tiene sus riesgos. Desde nuestra propia experiencia hemos podido comprobar qué pasaba cuando un artista llegaba a sobrevalorar los elementos expresivos. Resultaban obras en las que se podía comprobar una cierta coherencia, una presencia reiterativa del autor, una fácil identificación de la obra con el propio realizador de la misma, pero también podíamos comprobar cómo el artista se copiaba a sí mismo desde primer cuadro y cómo la falta de una cierta interacción con el exterior, hacía las obras monótonas y aburridas.

Cuando por el contrario el elemento determinante es la sintaxis formal, las obras no dejan de ser un resultado malabar de un problema planteado por ellas mismas. Pasan a ser *ejercicios de estilo*, carentes de un componente vital, personal y original, con una cierta ausencia del sentido de necesidad en el propio proceso de creación.

Creemos, en ese sentido, que un artista debe saber dominar tanto su propia emoción como su intención formal, poniéndolas al servicio de una significación. Vamos a considerar que la expresión del autor no es un añadido al objeto referido, sino que determina a este. Una obra de arte no trata de una descripción o representación estilística de algo, sino de la invención de un objeto en el que intervienen tanto el estilo, la imaginación o la expresión del autor, yendo más allá o trascendiendo hacia una realidad caracterizada por su intensidad sensorial y su complejidad intelectual.

### II.1.1.2 *Procederes trascendentes*

El acto de pintar conlleva algo más que la apariencia física de una obra, es una actitud que generalmente conlleva una explicación precisa, sabemos de su proceder y su presencia nos es afín, pero a la vez, nos es terriblemente complicado definir el qué o el cómo se genera, lo que supone en su entendimiento un camino de complejidades. A esto el filósofo y sociólogo Edgar Morin (2003) lo define como el tejido de eventos, acciones, interacciones, retroacciones, determinaciones, azares, que constituyen nuestro mundo fenoménico (p. 32).<sup>101</sup>

Como investigadores en arte creemos que la pintura posee una dimensión inefable, de trascendencia. Transcender como vimos en el capítulo I de esta tesis, significa pasar de un ámbito a otro, atravesar el límite que los separa; significa extender o comunicarse; penetrar, comprender, averiguar alguna cosa que pueda estar oculta (cfr. I.1.1.1).

Y en ese proceder, ¿cómo hace el pintor para expresar su idea de lo trascendente, o bien la forma en que experimenta esa trascendencia? Cuando esa idea y esas experiencias son de por sí inefables y por lo tanto cualquier intento de objetivarlas o delimitarlas con palabras será por fuerza y necesariamente inexacto (cfr. I.1.2.1).

La trascendencia es también aquello relacionado con el misterio, con lo metafísico, y que se haya dentro de la conducta intrínseca del ser humano. El *ser que trasciende* es un ser que le interesa la constante búsqueda de conocimiento, adentrarse en territorios oscuros e insospechados y está ávido de saber, de introducirse en lo desconocido. Y el pintor interesado por lo trascendente pertenece a ese mundo que se dirige a las puertas de lo metafísico (cfr. I.1.2.2).

---

<sup>101</sup> En el siglo XX pocos conceptos se resignificaron con tanta profundidad como el de lo complejo. Término de un uso común y científico que había perdido sus raíces y se relacionaba con lo complicado, lo enmarañado y lo difícil de entender, retomó su sentido originario y pasó a designar en una nueva perspectiva al ser humano, a la naturaleza, y nuestras relaciones con ella. Así, lo complejo puede significar hoy una comprensión del mundo como entidad donde todo se encuentra entrelazado, un tejido compuesto de finos hilos, lo que está tejido junto. Para más información ver Morin (2003). *Introducción al pensamiento complejo*.



William Blake (1820). *Jerusalem*.

“Si se limpian las puertas de la percepción, todas las cosas aparecen como son, es decir infinitas” decía el polifacético artista William Blake (1988, p. 35), poseedor de un espíritu libre con el que convertía las imágenes en manifestaciones de su propio mundo interior.<sup>102</sup> De hecho, en el acto de pintar, el artista puede llegar incluso a un estado fuera del mundo racional, un estado de semiinconsciencia: “Cuando pintas, adoptas una actitud de semiinconsciencia que te indica cómo seguir adelante, de no ser así, la obra resulta intencionada (...) los descubrimientos nacen de lo que pasa por dentro, no necesitas saber ven que consiste, trabajas intuitivamente” (Hockney, 1994, p. 131).

En este intento de hablar de lo trascendente, cuando el artista quiere pintar lo que realmente quiere expresar y ante la propia limitación del lenguaje en relación con estas cuestiones, lo que hace el pintor en muchos casos es utilizar las metáforas para intentar transmitir esa visión trascendente del mundo, así como sus experiencias. Con el uso de la metáfora, se asume que no se va a hacer una nominación directa de aquello de lo que se quiere hablar, sino que lo que se hace es una comparación mediante este tipo de recursos y simplemente se apunta hacia lo que se quiere describir y que, como hemos dicho, es imposible de precisar directamente. El adecuado estudio de lo metafórico puede apuntar más fácilmente hacia aquello

<sup>102</sup> William Blake (1757-1827) fue un pintor, grabador y poeta británico, una de las figuras más singulares y dotadas del arte y la literatura inglesa. Autor fundamental, anunció en pleno siglo XVIII que el racionalismo y el materialismo traerían la destrucción de la naturaleza y la alienación del hombre.

que en principio resulta mucho más inaccesible: lo inefable, lo trascendente. Por ello, los artistas que han querido comunicar sus ideas y experiencias de tal manera, han usado a menudo las metáforas con este fin, ya que éstas pueden ser un vehículo adecuado cuando se expresan en relación con las experiencias de difícil comprensión (cfr. I.3.2). Y dentro del campo del arte, desde siempre el pintor se ha mostrado como una figura habilidosa y útil en el intento de hablar de lo trascendente y hacerlo comprensible a otras personas.

El sentido de trascendencia es una capacidad del ser humano en torno a una forma de asumir las experiencias, es decir, de experimentar su vida, o actos de la misma, como parte de una totalidad más amplia que puede llegar a verse como algo absoluto. Hegel, involucrado en ese mundo entre los conceptos de la espiritualidad y de la realidad; sostenía que el arte era una actividad espiritual y trascendente, y que para su realización, esta tenía que ser plasmada en la materia sensible: “La tarea del arte consiste en hacer que la idea sea accesible a nuestra contemplación bajo una forma sensible” (1997, p. 17), mostrando que el arte es expresión sensible de una idea, algo que ya nos acerca más a la esencia de esta actividad humana. Hegel calificaba al arte como una forma particular bajo la cual el espíritu se manifestaba y esta idea como manifestación de lo inefable, definiendo una forma particular desde la interioridad (p. 128).

El pintor refleja como pocos esas subjetividades creadoras con que se realiza la obra de arte e intenta llegar a una interpretación profunda de estos componentes, para que el espectador conecte de esta forma con ella. Así, la pintura en particular supone un fijar la vista en muchos elementos decisivos que se dan en el mundo y que conducen a la creación más personal y que como aludía Hegel puede llegar a lo espiritual.

El poeta Baudelaire en el siglo XIX, fue uno de los primeros autores que analizaron la relación del arte con la recién surgida *Era industrial*, anticipando lo que vendría a ser el concepto de *belleza moderna*,<sup>103</sup> por el cual no existe la belleza eterna y absoluta, sino que cada concepto de lo bello tiene algo de eterno y algo de transitorio. Era la aspiración humana hacia un ideal superior, accesible a través del arte, donde el artista como *héroe de la modernidad*, sacaba su principal cualidad que era la melancolía, el anhelo de una belleza ideal que estaba más allá.

Y ya en 1912 una de las primeras obras teóricas escrita por un artista plástico: *De lo espiritual en el arte*, el pintor ruso Vassily Kandinsky (1996, pp. 65-66) reclamó la tradición mística y trascendente del acto pictórico con su *principio de necesidad interior*:

- Todo artista, como creador, ha de expresar lo que le es propio.
- Todo artista, como hijo de su época, ha de expresar lo que le es propio a esa época.
- Todo artista, como servidor del arte, ha de expresar lo que es propio del arte en general.

<sup>103</sup> Ya en su primer ensayo *El pintor de la vida moderna* (1863), Baudelaire dice que todas las bellezas, como todos los fenómenos posibles, contienen algo de eterno y algo de transitorio, de absoluto y de particular. La belleza absoluta y eterna no existe, o más bien no es más que una abstracción descremada en la superficie general de las bellezas diversas. El elemento particular de cada belleza proviene de las pasiones, y como nosotros tenemos nuestras pasiones particulares, tenemos también nuestra belleza.

Para Kandinsky pintar representaba un choque estruendoso entre diferentes mundos, que estaban llamados a crear, dentro y fuera de la lucha, juntos en el nuevo mundo, y que se llamaba obra. Cada obra se producía técnicamente igual a como se creó el cosmos, por medio de catástrofes, que se componían finalmente, mediante el rugido caótico de los instrumentos, una sinfonía que se llamaba música de las esferas. Como el propio Kandinsky decía: “Creación de obras es creación de mundos” (Jiménez, 2003, p. 115).



Vassily Kandinsky en su estudio y (1914). N.4.

*De lo espiritual en el arte* es un libro denso y profundo que navega por aguas jamás transitadas antes, Kandinsky explica que cada obra de arte nace dentro de un contexto histórico y artístico concreto, de tal modo que, será de alguna manera deudor y creador a la vez, de este contexto. La obra de arte es la expresión del artista nacida de su necesidad interior, la expresión de su época, a través de un estilo, y la expresión misma del arte.

Kandinsky utiliza analogías y asociaciones tanto sensoriales como lingüísticas para expresar sus ideas. Kandinsky se inspiraba en las sensaciones y la experiencia: “El artista es la mano que, por esta o aquella tecla, hace vibrar adecuadamente el alma humana” (1996, p. 54).

Por su parte, el filósofo Martin Heidegger (1978) al entrar en el terreno de la estética y con ello en el del arte, afirmó que “ser obra significa establecer un mundo” (p. 59), por lo tanto el arte además de consistir en una manifestación de la verdad, era esa actividad humana que nos sitúa en el modo de la plenitud ante la rotundidad de lo expresado o representado en un cosmos particular. Apelando a ver más allá de la obra en sí misma, y de igual manera que Kandinsky (1996, p. 147), Heidegger nos remite a lo que llamará *la voz de la conciencia*,<sup>104</sup> donde el pintor al hacer un cuadro escucha siempre una voz que le dice sencillamente como guiar su pincel o medir su color.

<sup>104</sup> Para más información Heidegger (2001, pp. 314-321).



Mientras solo nos representamos un par de botas en general, mientras nos limitemos a ver en el cuadro un simple par de zapatos vacíos y no utilizados. Nunca llegaremos a saber lo que es de verdad el ser-utensilio del utensilio. (Heidegger, 1978, p. 23).



Van Gogh (1886). *Un par de zapatos*.

Recogiendo las ideas del filósofo alemán diremos que la creación pictórica es una fuente de conocimiento, es la forma en que el artista conoce la realidad y a sí mismo. Es pues, el proceder con el que el artista refleja su verdad, que es la verdad que se le impone como una obligación desde la llamada interior de *la voz misteriosa*, un fenómeno universal y absoluto que hace al artista crear de una manera verosímil a través de los símbolos, de esas palabras o imágenes que representan algo más que su significado próximo o evidente:

Los símbolos señalan la necesidad del hombre de liberarse de todo estado del ser que es demasiado inmaduro, demasiado fijo o definitivo. En otras palabras, conciernen al desligamiento del hombre -o trascendencia- de todo modelo definidor de existencia, cuando se avanza hacia otra etapa superior o más madura en su desarrollo. (Jung, 1995, p. 149).

El hombre adulto consigue su sentido de perfección mediante la unión de la consciencia con los contenidos inconscientes de la mente, es lo que Carl Jung (1995) llamó *la función trascendente de la psique* por la cual el hombre puede conseguir su más elevada finalidad, la plena realización del potencial de *su sí mismo individual*. Estos símbolos de trascendencia representan la lucha del hombre por alcanzar esa finalidad que se puede estudiar porque la pintura proporciona contenidos que podemos relacionar con

el inconsciente y que pueden entrar en la mente consciente, donde también son una expresión activa de los contenidos (pp. 149-151).

Esos contenidos son múltiples en sus formas y expresiones como veremos más adelante. La fascinación se produce cuando se ha conmovido el inconsciente y el efecto producido por la obra de arte no puede explicarse totalmente por su forma visible. El pintor Paul Klee exclamó: "El objeto se expande más allá de los límites de su apariencia por nuestro conocimiento de que la cosa es más que el exterior que nos presenta ante los ojos" (Jung, 1995, p. 254).

Involucrándonos en la trascendencia, esta nos permite indagar en las profundidades de la poética pictórica, la plástica como camino que nosotros, creadores plásticos, seguiremos. Ahí es donde buscaremos algunas de las claves de lo inefable en el arte contemporáneo. La trascendencia como instrumento para la construcción de los sentidos en la actividad artística. Un lenguaje externo que nos conduce a lo profundo, a la sonoridad interior:

El artista debe ser ciego a las formas reconocidas o no reconocidas, sordo a las enseñanzas o deseos de su tiempo. Sus ojos abiertos deben mirar hacia su vida interior y su oído prestar siempre atención a la necesidad interior. Entonces sabrá utilizar con la misma facilidad los medios permitidos y los prohibidos. Este es el único camino para expresar la necesidad mística. (Kandinsky, 1996, p. 68).

La pintura es como un reducto de valores espirituales, entendiendo lo espiritual como algo cercano a la trascendencia. Esta no habla directamente al intelecto, sino a los sentimientos y su finalidad es provocar sensaciones en el espectador. Hay una deriva hacia una representación que trata de superar los límites físicos de la superficie pictórica. Es un lugar común el reconocer que sus cuadros no son eso: cuadros; o, más bien, que algo más que cuadros. Comprobaremos que a veces, ante obras de arte que rompen nuestros esquemas sentimos una gran sensación de inseguridad, de extrañeza, de perturbación, que nos hará involucrarnos en el misterio. Así, la creación se nos presenta como un mirar hacia atrás y retroceder hacia la raíz misma de la existencia para desde ella expresar lo más hondo de nosotros mismos: "La creación (poiesis) es expresión del ser en plenitud y por ello podemos pensar que está en relación con el concepto trascendental de verdad" (Villalobos, 2000, p. 282).





Henri Matisse (1951). *Capilla del Rosario*.<sup>105</sup>

Como vemos la pintura está ligada al hombre, lo mismo que el hombre está ligado a su sentido de trascendencia, pues a él le pertenece esta dimensión, esa que en el sentido kantiano es a lo que se tiende pero que apenas se alcanza. La trascendencia es condición de fundamentación del existir mediante el *ser en el mundo* como firmó Heidegger (cfr. I.1.2.3) y la pintura siempre ha estado ahí para que ese ser se manifestase como medio estético trascendente.

## II.1.2 Antecedentes y ejemplos

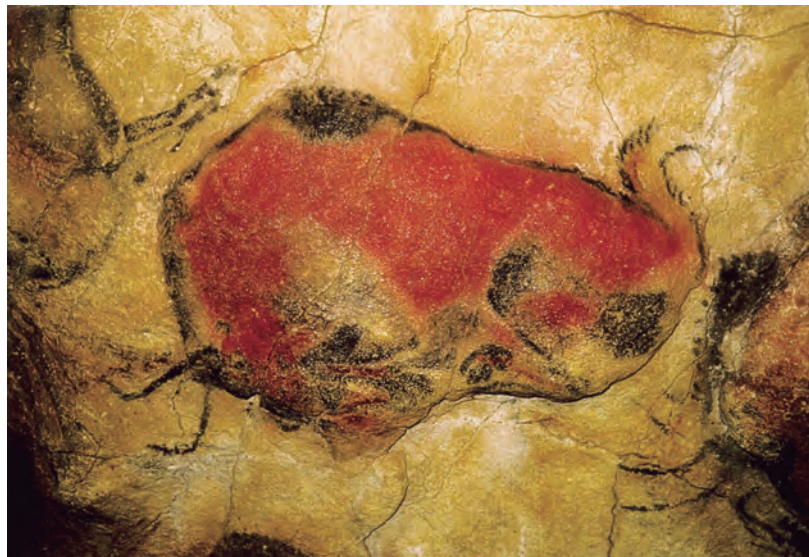
Acabamos de ver como pueden ser las relaciones entre el acto pictórico y el concepto de trascendencia. Ahora veremos como a lo largo de diferentes épocas se ha producido dicha relación entre ambos mundos. De esta manera mostraremos una breve contextualización histórica de los acontecimientos, movimientos y algunos de los artistas que han influido en lo inefable del discurso pictórico moderno con relación a lo trascendente. No será una catalogación extensa ni cerrada (no la pretende ser esta tesis), sino un apunte personal entre las relaciones de estos conceptos estudiados.

Decía Adorno (1980) que “el contenido de verdad es la solución objetiva del enigma que se haya en cada obra” (p. 171), para él, las obras de arte emergen del mundo empírico y crean otro mundo diferente,

<sup>105</sup> Henri Matisse (1869-1954) se encargó de la decoración de la pequeña capilla de Saint-Marie du Rosaire, en Vence (sur de Francia), obra que desarrolló entre 1947 y 1951. El conjunto se concibe como una búsqueda de equilibrio entre los colores y la línea. La luz brillante de la costa mediterránea entra a través de los cristales de colores azul, verde y amarillo, e ilumina el interior de este edificio de paredes blancas inmaculadas, convirtiéndolo en algo etéreo e inmaterial.

contrapuesto a la realidad de la cual salieron, hasta el punto de parecer que tuvieran una consistencia ontológica propia, además de ser un lugar donde se evoca lo que la ideología oculta. La capacidad de las obras de arte para ir más allá del tiempo en que fueron producidas tiene que ver con la necesidad del ser humano para expresar lo que vive y espera de esa época. Para Adorno: “las obras no son ser sino devenir” (1980, p. 11) y estas perduran cuando alcanzan su proyección universal de singularidad.

La relación que estamos estudiando entre lo trascendente y la pintura, se puede encontrar ya desde las primeras manifestaciones artísticas primitivas, como en las que encontramos en la época del Paleolítico Superior con el arte rupestre o parietal.<sup>106</sup> Estas pinturas son realizadas en el fondo de las cuevas no habitadas generalmente, sobre las paredes y techos en la oscuridad. El totemismo, el animismo, (entendido como el conjunto de creencias basadas en la existencia de espíritus que animan todas las cosas en la naturaleza), el naturismo, (que atribuye el sentido de todas las cosas a la naturaleza como primer principio), y la magia simpática o propiciatoria son algunos de sus rasgos más sobresalientes. El hombre de esta época, más allá de los fenómenos naturales y de lo que la experiencia enseña a cerca de las posibilidades en torno a la subsistencia cotidiana, aceptó su existencia como un compendio de fuerzas y poderes sobrenaturales que creía tener a su alrededor. Puede que sean los primeros ejemplos en torno a una pintura relacionada con lo trascendente.

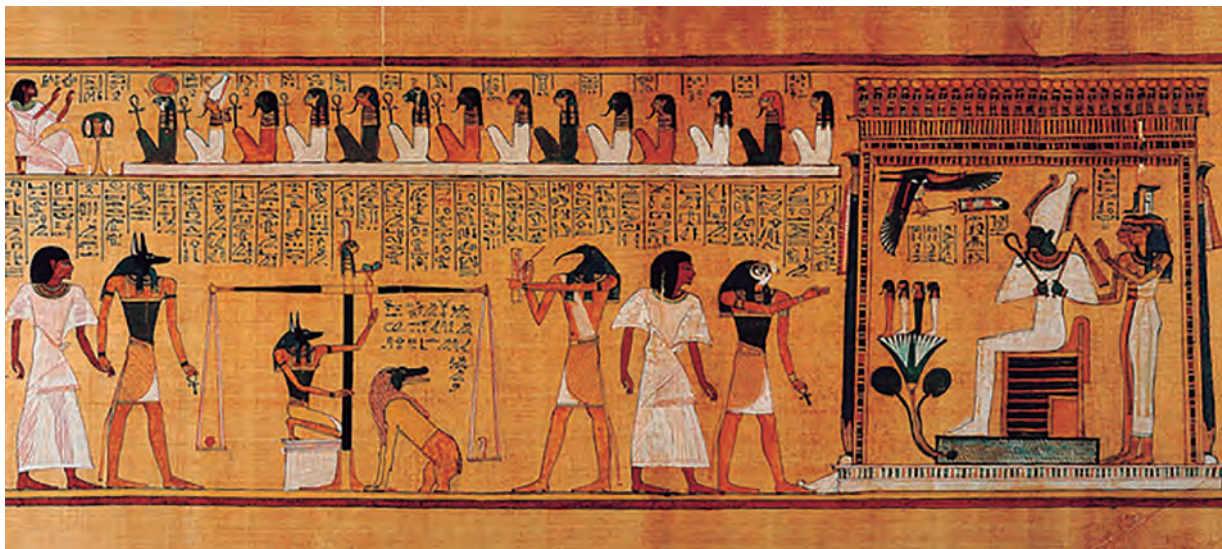


Cueva de Altamira, Cantabria, España (18000-15000 a. C.).<sup>107</sup>

<sup>106</sup> El período del Paleolítico duró aproximadamente desde el 50.000 a.C. hasta el 10.000 a.C. Existen diversas teorías en torno a sus representaciones artísticas, la más aceptada sostiene que estas imágenes pictóricas no tienen una finalidad narrativa o decorativa, sino ritual. Servirían para prácticas de magia relacionadas con la necesidad de cazar. Según esto, si representaban pictóricamente un animal, su caza se produciría, esto explicaría el realismo de las imágenes, el predominio de los animales, la ausencia de escenas y composiciones, etc.

<sup>107</sup> El descubrimiento de Altamira por Marcelino Sanz de Sautuola (1831-1888) en 1875, fue un hito que habría de marcar el devenir futura de una ciencia nueva, *la Prehistoria*.

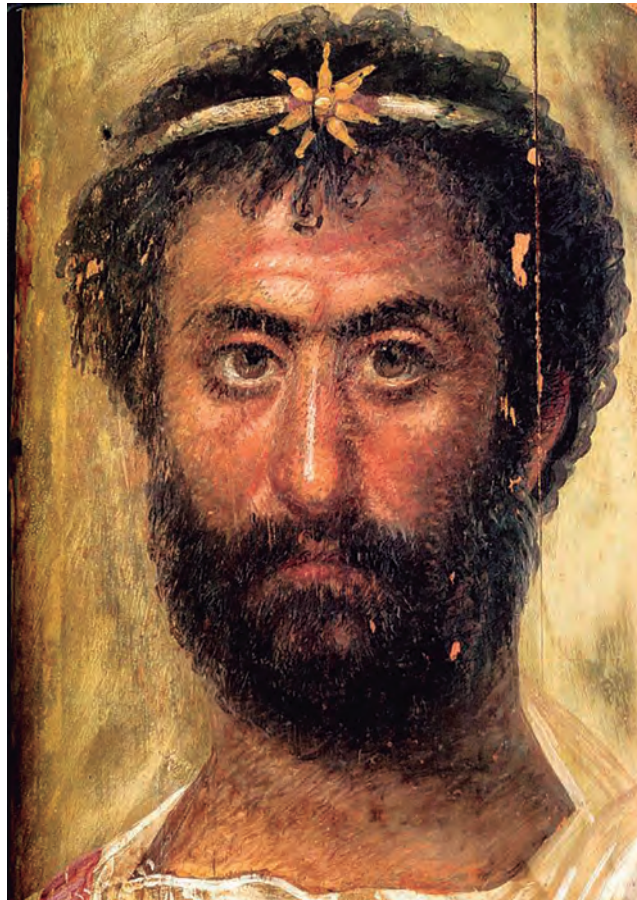
Más adelante en el tiempo, con el surgir de las civilizaciones y especialmente en Oriente Medio, podemos destacar la pintura egipcia fechada hace unos 5.000 años y que se ubicaba en las paredes de los templos y tumbas, además de utilizarse en los papiros. Se desprecupan por la técnica o el arte en sí mismo y se trata mayormente de una escritura y un conjunto de mensajes destinados a conseguir el favor de los dioses, la vida de ultratumba, la salvación eterna o alabar la muerte. Las pinturas destacaban por la ausencia de perspectiva, no había profundidad sino la simple posición de figuras y elementos yuxtapuestos representando a sus reyes, dioses y rituales divinos.



Papiro de Hunefer (1275 a. C.). *El Juicio de Osiris.*

Posteriormente, y también dentro del territorio egipcio, en el siglo I de nuestra era, en la comarca de *El Fayum*, el hombre del Nilo comenzó a representar la dimensión sacralizada de los fallecidos con retratos de un realismo sorprendente en tablas de madera adheridas a las momias y tumbas.





Anónimo (100 a.C.). *Retrato*.

Por su parte, el origen de la pintura micénica estuvo asociado a las formas geométricas e idealizadas fuertemente influenciadas por el arte egipcio y asirio. Dentro de estas, destacan algunos murales y frescos, además de vasos y cerámicas. Esta alcanzó un importante desarrollo a lo largo del siglo VI a. C. con un estilo caracterizado por las figuras negras sobre fondo rojizo. El cuerpo del vaso servía para representar toda clase de temas, imponiéndose lo narrativo sobre lo decorativo. Las historias son de carácter religioso o mitológicas, donde presenciamos enfrentamientos entre los dioses y los humanos.<sup>108</sup>

<sup>108</sup> Algunas de estas representaciones mitológicas, probablemente son coincidentes con la época en que Homero dio forma a las tradiciones de su ciclo troyano en la *Ilíada* y la *Odisea*.



Anónimo (470–460 a.C.). *La caída de Troya*.

A su vez, las pinturas etruscas y el arte romano que han llegado a los tiempos modernos son en su mayor parte, frescos murales de tumbas. El hombre etrusco vivía plenamente la existencia terrenal confiada en una vida dichosa futura. Los vestigios de su arte así lo confirman, porque están dedicadas casi en exclusiva a la creencia en el más allá. La pintura romana la conocemos principalmente a través de los frescos hallados en la ciudad de Pompeya, la ciudad que ha venido a la luz desde la oscuridad de los siglos, así como era, en el momento en que fue cubierta por una espesa capa de cenizas salidas, junto con la lava, por la abrumadora erupción del volcán el Vesubio (79 d. C.). Algunos de sus temas aluden a la mitología y los rituales iniciáticos.

Más adelante, el arte paleocristiano se extiende desde el siglo I al IV, y se localiza en lugares discretos, y ocultos, de las casas y las tumbas. Esto se debe a que la profusión de estas imágenes alegóricas en una casa identificaba a la familia como cristiana, y durante esos cuatro siglos las persecuciones fueron frecuentes. Hoy en día los restos mejor conservados se encuentran en las catacumbas, que eran ubicaciones subterráneas de carácter sagrado pero que iban más allá de ser lugares de enterramiento al uso, sino, que eran también espacios de reunión y enseñanza cristiana. La disposición de los nichos excavados en las paredes subterráneas dejaba espacios libres para altares y cátedras, y allí es donde se encontraba la primitiva pintura cristiana. La característica peculiar de esta pintura era de carácter más artesano que artístico. Recordemos que se trataba de un arte hecho a escondidas, con pocos medios y sin intención de perdurar bajo la amenaza y persecución de las leyes romanas. El artista paleocristiano se expresaba por medio de símbolos, ya que en esa época el Dios de los cristianos no tenía forma humana y copiar modelos del mundo profano podía llevar al equívoco con otros dioses.



Anónimo (s. I). *El buen pastor*. Catacumbas, Roma.

Tras la caída del Imperio Romano de Occidente y con el caos subsiguiente de las civilizaciones, comenzó a formarse un arte sencillo, muy alejado de la excelencia clásica pero que serviría de base al estilo románico del futuro, el Arte Prerrománico, que resulta de la fusión de elementos aportados por los pueblos bárbaros, la herencia clásica y el cristianismo. Las principales obras de la pintura prerrománica que se conservan fueron las que se fabricaron en talleres destinados a la miniatura, enlazados con la vida monacal plena de religiosidad y silencio.

La propia pintura románica surgió entre los siglos XI y XIII, durante el período que se conoce como Baja Edad Media y tiene un desarrollo notable. La falta de perspectiva, los colores planos, la composición simétrica, la rigidez de las figuras y la inexpresividad de los rostros, que muestran siempre su mirada asombrada, prueban ya una notable influencia de la mística cristiana. Eran imágenes religiosas pintadas que muestran un cierto empeño en copiar la naturaleza con fidelidad en la búsqueda de la trascendencia entre este mundo y el más allá.

En la Edad Media la pintura fue el medio preferido para las instrucciones religiosas populares en una época en que la mayor parte de la gente era analfabeta. Incluso las iglesias más pobres cubrían sus paredes, ábsides y bóvedas con historias bíblicas de brillantes colores donde el efecto conseguido resultaba espectacular para el pueblo mundano.





Maestro de Tahull (1123). *Cristo*. Ábside de la iglesia de San Clemente de Tahull, Lérida.

En cuanto a la pintura bizantina, esta se presentó en grandes espacios formados por bóvedas y cúpulas con escenas alegóricas en las que aparecían la Virgen o Cristo, con temas como la Resurrección, el Juicio Final, la Gloria, etc. Dentro del arte mural bizantino podemos destacar el mosaico que consistía en composiciones de grandes secuencias generalmente místicas, hechas con pequeñas piezas de cerámica o mármol de colores (*teselas*),<sup>109</sup> que se iban pegando a una base debidamente preparada, sobre la que se había hecho el dibujo previo de las figuras que se querían representar. La gran diversidad de colores y matices de estas teselas permitieron dar a las figuras todos los efectos de la pintura, en lo que se refiere a tonalidades, sombras, formas, etc.

<sup>109</sup> La *tesela* es una pequeña pieza de piedra, terracota o vidrio coloreado que se utiliza para confeccionar un mosaico.





Anónimo (s. XIV). *Virgen y niño*. Triglia, Constantinopla.

Con posterioridad, la metamorfosis del arte románico al gótico es imprecisa y sus comienzos fueron bastante sombríos. La pintura gótica implicó un gran cambio respecto a la pintura anterior, desapareciendo casi por completo de las catedrales, debido a la progresiva reducción de los muros y su sustitución por vidrieras. De esta forma, se buscaron nuevos soportes y lo pictórico quedó reducido a miniaturas de libros, tapices y retablos de cara a la representación de la inefabilidad cristiana. La pintura gótica refleja el cambio de mentalidad que se produce durante esta época y que provocará una humanización de las obras. Es una práctica expresiva y realista, donde destaca el naturalismo en sus composiciones. Los temas seguirán siendo de inspiración fundamentalmente religiosa.

A pesar de ser una pintura extendida por toda Europa, pocos pintores como Hieronymus Bosch, *El Bosco* (1450-1516), trataron con peculiar manera la conjunción de pintura y trascendencia. En su obra apreciamos el vitalismo típico de una sociedad en crisis, en cuyo seno se gesta el germen del humanismo renacentista. Elementos significativos de este momento y de esta sociedad son la herejía, la fe, la moral, la alquimia, la brujería, el erotismo, lo demoníaco y, como aglutinante de todo, la religión. Es por esto, por lo que su obra aparece impregnada de todos estos temas, a modo de testimonio místico. A través de sus pinturas, alejadas de las tradiciones dominantes en la pintura flamenca e impregnada de fantasía desbordante y de vivencias populares, se realiza una crítica de las instituciones y costumbres de su entorno, en línea con otros movimientos espirituales de la época.<sup>110</sup>

<sup>110</sup> Esta era una época de especial agitación en Europa Central, desde Bohemia hasta Flandes, donde en lo religioso estaban surgiendo todo tipo de movimientos espirituales que acabarían en el protestantismo. Además, personajes como Erasmo de Rotterdam (1466-1536) son considerados representantes por excelencia del pensamiento humanista durante el Renacimiento; este buscaba reformar la Iglesia y la sociedad en pos del progreso ético y cultural del ser humano.



El Bosco (1510). *El jardín de las delicias*.

Otro artista interesante dentro de la misma corriente aunque un poco más tardío fue Pieter Brueghel, *El Viejo* (1525-1569). Apenas hay información de su vida, al igual que del Bosco, que fue su máxima influencia. Le fascinaba su técnica y los asuntos caprichosos o diabólicos, que interpretará con una personalidad propia. Destacan en sus obras la profusión de escenas y el sentido moralizante que reflejó en los detalles en torno al pueblo flamenco. En él, el gusto por lo anecdótico se da paralelamente a una amplitud compositiva y a un sentido estricto del ritmo y de la síntesis que subordina la particularidad a la visión de conjunto. Su obra es producto de una visión panorámica del mundo, y abarca desde la pintura mística hasta las escenas de la vida rural.



Brueghel el Viejo (1563). *El triunfo de la muerte.*

La pintura renacentista surgió plena de religiosidad y de referentes, sin embargo, cada artista y cada territorio buscó su propio estilo en la inmensa variedad de interpretaciones de los temas bíblicos, que forman un cosmos artístico único e irrepetible de obras creadas para transmitir mucho más que la simple belleza estética. El objetivo del pintor renacentista fue trasladar la dimensión espiritual del hombre y expresar su interpretación de lo absoluto por medio de formas, colores y perspectivas para llegar a lo profundo e intrínseco del ser. Estos artistas estaban más liberados que sus predecesores y desarrollaron un arte humanista y estudiado, mucho más rico en cuanto a composición y estructura de cara a acercarse al mundo de lo trascendente. Era un arte que acerca al espectador a una realidad insondable donde la experiencia estética, se fundía con lo religioso. Aquí tenemos a los pintores del *Quattrocento* (1400) y los del *Cinquecento* (1500); dentro del primer grupo podemos destacar a Giotto, Fran Angélico, Masaccio, Piero Della Francesca y Sandro Botticelli, entre muchos otros, elaborando pinturas relacionadas con los conceptos católicos y los misterios de las épocas clásicas. En el segundo destacaron famosos pintores como Leonardo da Vinci, Miguel Ángel Jan Van Eyck o Alberto Durero. Para algunos artistas de este renacimiento tardío, cercanos al manierismo, como por ejemplo El Greco (1541-1614) la mística y lo simbólico se unen necesariamente en una pintura que contrasta la oscuridad y el color, trazando a partir de ellos un camino con tres escalas:

- Vía purgativa: el alma se purifica por la penitencia y la oración.



· Vía iluminativa: luego de purificada el alma, es tentada por el demonio, y debe sostenerse mediante la búsqueda de Dios.

· Vía unitiva: el alma se une a Dios en éxtasis que anula los sentidos. Es un punto exclusivo para elegidos. Este estado puede manifestarse mediante los estigmas o llagas sagradas, combinadas con fenómenos de levitación, episodios de bilocación. Esta unión conduce a la santidad, o sea, quienes pasaron por él se convierten en santos.<sup>111</sup>



El Greco (1586). *Las lágrimas de San Pedro*.

El barroco fue un periodo de la historia muy definido por sus grandes contrastes, generando cambios radicales en los conceptos humanos, científicos, religiosos, que a su vez afectaron a todas las manifestaciones del arte, además, de ser una época especial para la tradición mística, debido a la prominencia de las manifestaciones espirituales y ascéticas. Así, los pintores no encontraron mayor dificultad en llevar a cabo con precisión esta tarea, ya que en sus manos tenían ricas y abundantes

<sup>111</sup> Para más información respecto al tema: *Tratado espiritual de las tres vías, purgativa, iluminativa y unitiva* de Bernardo Fontova (1390-1460), clérigo y escritor español, de gran importancia para los estudios místicos.

herramientas aportadas por los místicos de su tiempo.<sup>112</sup> Dentro de la pintura barroca hay una importante predilección por composiciones de naturaleza muerta, bodegones, vidas de santos o de Cristo, bajo el delicado manejo de las luces y sombras, la intensidad dramática y el empleo del destacable del color al óleo sobre lienzo en vez de tabla. En Italia, destacó la figura del tenebrista Caravaggio (1571-1610) que influenció a numerosos artistas posteriores. En los Países Bajos surgieron artistas como Rembrandt Van Rijn (1606-1669), uno de los pintores que mejor manejaba los efectos de claroscuro. Y en España, el movimiento fue importantísimo en su seriedad y formalidad, representando diversos caracteres de trascendencia y religiosidad por parte de artistas como Francisco Zurbarán, José de Ribera y Murillo, y donde destacaría por encima de todos Diego Velázquez (1599-1660).



Diego Velázquez (1632). *Cristo crucificado*.

A mediados del siglo XVIII, el estilo neoclásico destruyó las extravagantes formas a las que había llegado el Rococó, un arte individualista, cortesano y antiformalista que sucedió al Barroco, restaurando la sencillez de las formas antiguas. Este resurgimiento clásico en las artes se debió a diferentes acontecimientos, como por ejemplo el hecho por el que a mediados del siglo XVIII, se iniciasen muchas excavaciones arqueológicas en Italia y en Grecia, y se publicaran libros con dibujos de antiguas construcciones que los arquitectos

<sup>112</sup> Las experiencias sobrenaturales de los místicos invadieron el continente europeo y, muy especialmente, la península ibérica durante el siglo XVI, y dieron origen a una abundante literatura. Es la época de los grandes místicos españoles como Santa Teresa de Jesús, San Juan de la Cruz y Fray Luis de León.

ingleses y franceses copiaron con avidez. Las nuevas tendencias neoclásicas afirmaron que la belleza ideal no existía en la naturaleza, sino que correspondía al hombre crearla con la fuerza de su espíritu artístico. Fue un arte dirigido por la razón y no tanto por el sentimiento, en el que la perfección técnica dominaría sobre la improvisación y la imaginación resurgiría de nuevo con el movimiento romántico.

“Ser romántico es dar a lo cotidiano un sentido elevado, a lo conocido la dignidad de lo desconocido, a lo finito el brillo de lo infinito” (Novalis 1999 II, p. 334). El Romanticismo sucede a finales del XVIII y se presenta como un fenómeno extraordinariamente nuevo, inspirado por la voluntad de romper completamente tanto con el clasicismo como con el Rococó. La nostalgia de lo que se había perdido, de la vital y pura espiritualidad de la Edad Media, de su fantasía copiosa y alegre, del sentimiento subordinándose a la razón, se condujo a una idealización de esos siglos que el Clasicismo llamó oscuros y que para los románticos se iluminan con las luces más vivas y cálidas. Era un nuevo concepto del mundo, moral y espiritual. Un campo liberado de toda sumisión a la realidad, un terreno que permitía realizar toda suerte de fantasías y conjeturas cromáticas. Renunciaba a los elementos exteriores y concentraba su atención en el interior del ser humano y lo sublime. El concepto de lo sublime fue explorado con fervor durante el siglo XVIII y a comienzos del XIX, y resultó una recurrencia constante en la estética de la época.

Lo sublime proporcionaba un receptáculo semántico flexible que permitía expresar las nuevas y oscuras experiencias de sobrecogimiento, el terror, la experiencia de la infinitud y de lo divino, que comenzaban a romper los recatados confines de los sistemas estéticos precedentes. Tan impreciso e irracional como los sentimientos que trataba de nombrar, lo sublime podía aplicarse tanto al arte como a la naturaleza: de hecho, una de sus expresiones más importantes fue la pintura de paisajes sublimes. (Rosenblum, 1993, pp.18-19)

También dentro del campo del pensamiento, el filósofo Kant en su *Crítica del Juicio* de 1790, decía que lo bello en la naturaleza se refería a la forma del objeto, que consistía en su limitación; lo sublime, en cambio, podía encontrarse en un objeto sin forma, en cuanto en él, u ocasionada por él, representada por la ausencia de límites (2003, p. 55). Para Kant lo sublime era la ilimitación de magnitud o de fuerza: así como la belleza era forma, lo finito y limitado, lo sublime era lo informe, infinitud. La belleza comportaba gusto, lo sublime atracción. La sublimidad era, en cierto modo, el punto donde la belleza perdía las formas y funcionaba como un superlativo de la belleza. Lo sublime era aquello absolutamente grande, aquello no imaginable (*cfr.* I.2.1.4).

Eugenio Trías (2006) apunta que para Kant el sentimiento de lo sublime podía ser despertado por objetos sensibles naturales conceptuados como desmesurados, caóticos, desoladores, etc. Estos objetos eran tanto una cordillera alpina, como una tormenta o un desierto por ejemplo. El propio proceso mental que conllevaba la captación de lo sublime a través de estos objetos llegaban a sintetizarse en cinco etapas:



1. Aprehensión de algo grandioso que sugiere la idea de lo informe, indefinido, caótico e ilimitado.
2. Suspensión del ánimo y consiguiente sentimiento doloroso de angustia y temor.
3. Conciencia de nuestra insignificancia frente a esa magnitud inconmensurable.
4. Reacción ante el dolor mediante un sentimiento de placer resultante de la aprehensión de la forma informe, por medio de una idea de la razón ( la idea de Dios, del alma de la naturaleza).
5. Mediación cumplida entre espíritu y naturaleza en virtud de la sensibilización de la infinitud. A través del gozoso sentimiento de lo sublime, el infinito se hace finito, los dualismos entre razón y sensibilidad, moralidad e instinto quedan superados en una síntesis unitaria. (Trías, 2006, pp. 23-25).<sup>113</sup>

Uno de los grandes representantes de lo sublime fue en su tiempo el británico William Turner, quien supo retratar como pocos el asombroso poder inefable de la naturaleza: tempestades, fuegos, catástrofes, hundimientos, fenómenos naturales que eran descritos también como ejemplo de trascendencia pictórica. Los potentes colores y las posturas convulsas que adoptaban sus obras marcaron el movimiento en Inglaterra.



William Turner (1844). *Lluvia, vapor y velocidad.*

<sup>113</sup> Para más información sobre el análisis kantiano en torno al sentimiento de lo sublime, ver Trías (2006). *Lo bello y lo siniestro.*

En Alemania fue Gaspar David Friedrich (1774-1840), quien representó el Romanticismo en su vertiente más idealizada. Sus paisajes son absolutamente espirituales, de los cuales emanaban sensaciones místicas y a veces aterradoras, como si se quisiera captar el latido del alma de la naturaleza, poniendo al hombre en sus mas insondables límites. Otros representantes destacables fueron Gericault y Delacroix en Francia.



Gaspar David Friedrich (1810). *Abadía en un bosque de roble.*



Theodore Gericault (1819). *La baza de la Medusa.*



Después de la Revolución Francesa de 1848, el movimiento realista se concentró en lo social. El tema del campesino fue una constante en la producción de artistas como Jean Francois Millet (1814-1875). El uso de una luz mágica crea una sucesión de figuras casi místicas. Una luz que parecía congelar el tiempo para que sus siluetas quedaran suspendidas en la eternidad de la pintura. Millet fue el primero en representar al campesino como protagonista, como un nuevo tipo de héroe de la época.



Jean Francois Millet (1859). *El ángelus*.

Desde otra perspectiva más académica el simbolismo consideró la imagen como la expresión de algo interior, de una idea; un pensamiento que tenía que ver con la personalidad y la expresividad del artista, y que estaba al margen de la realidad concreta del mundo que les rodeaba. El llamamiento que Baudelaire hizo a los artistas para que se apropiaran del *heroísmo de la vida moderna* fue acogido por un creciente número de pintores que rechazaban las convenciones establecidas (cfr. II.1.1.2). Sus figuras principales fueron los franceses Gustave Moreau y Odilon Redon, además del suizo Arnold Böcklin (1827-1901) los cuales, ahondaron fervientemente en los conceptos del misterio y la fantasía. Sus obras fueron ambiguas, fascinantes y abiertas a múltiples interpretaciones y sensaciones; llenas de silencio, magia y a veces, con ese toque tétrico o melancólico tan propio de fines del XIX.



Arnold Böcklin (1886). *La isla de los muertos*.

Otro exponente del ámbito de lo desconocido fue Paul Gauguin (1848-1903), un ejemplo del artista que representó el mito del artista bohemio y primitivo, encarnando la necesidad de unir arte y vida. Gauguin rechazó la cultura de Occidente y abandona la civilización en busca de los pueblos primitivos y sus culturas libres de ataduras. Su obra se basaba en elementos del folclore de las islas a las que viajaba y por las cosas que observaba en su cotidianidad, pero con la intención de ir más allá de ellas, creando un vocabulario personal de colores y líneas trascendentes. Un estilo complejo que componía un simbolismo pictórico de nuevo cuño. Y que llegó a influir notablemente al movimiento de los *nabis*: profetas en hebreo o inspirado, en árabe).<sup>114</sup>



Paul Gauguin (1892). *El espíritu de la muerte observando*.

<sup>114</sup> *Nabis* es la denominación de un grupo de artistas franceses de finales del siglo XIX, caracterizados por su preocupación por el color.

Esta breve relación de obras y autores que abarca desde la antigüedad hasta comienzos del siglo XX nos da una pequeña muestra de lo que ha sido la unión de pintura y trascendencia en la historia del hombre. Los artistas protagonistas de la modernidad serán estudiados más adelante en el estudio fenomenológico sobre la materia que llevaremos a cabo en la *Fenomenología plástica de la materia a partir de las experiencias radicales*.

## II.2 La materia

En el anterior apartado hemos estudiado las relaciones entre la pintura y la trascendencia, donde la primera, más que un hecho acabado de la realidad podía ser el descubrimiento de una forma de hacer singular. Un acto personal en busca del conocimiento con un componente trascendente y que ha sido una constante desde lo rupestre a lo moderno.

Ahora en este apartado, vamos a ver un territorio que como artistas nos es afín, y es el de la materia. El aspecto matérico como generador de ideas y estructuras en los modelos pictóricos contemporáneos. Así, tendremos en cuenta la materia como nexo de unión metafórico entre lo absoluto y lo profano, su relación con lo trascendente y su paradójico carácter inmaterial.

### II.2.2 Materialidad y trascendencia

#### II.2.1.1 *Materia y ciencia*

Me gustan la teoría de la relatividad y la cuántica porque no las entiendo, porque hacen que tenga la sensación de que el espacio vaga como un cisne que no puede estarse quieto, que no quiere quedarse quieto ni que lo midan; porque me dan la sensación de que el átomo es una cosa impulsiva, que cambia siempre de idea. D. H. Lawrence (Lederman y Tiresi, 2007, p. 4).<sup>115</sup>

<sup>115</sup> D. H. Lawrence (1885-1930), fue un escritor y dramaturgo inglés, y una de las figuras literarias más influyentes y polémicos del siglo XX. En sus más de cuarenta libros ensalzó su visión de un ser humano completo y natural, opuesto a la artificialidad de la moderna sociedad industrial por su deshumanización de la vida y del amor.

El concepto de materia se ha construido a lo largo de la historia sobre fundamentos en cierta manera frágiles que van cambiando constantemente en base a nuevos descubrimientos, teorías e investigaciones. En un ámbito que se desarrolla de forma retroactiva, incluso a día de hoy, en el siglo XXI, la física más avanzada sigue estudiando sus cualidades y orígenes, aún desconocidos.<sup>116</sup> Nuestra investigación parte de unos hechos semejantes por ser un concepto abierto aunque sea esta una versión alejada de la ciencia.

El origen del concepto trae de hecho una contraposición con lo que nosotros como investigadores, queremos estudiar. La materia como concepto establecido permite describir la realidad que puede ser detectada por los sentidos humanos y que constituye un complemento con la energía de aquello que se conoce como un mundo o plano físico. Se trataría por lo tanto, de todo lo relativo a las cosas físicas y que posee un significado opuesto al de espíritu (Real Academia Española, 2014). Es ahí donde radica la paradoja que nos llega a cautivar, esa dualidad opuesta de materialidad e inmaterialidad.

Los actuales avances científicos parecen acercarnos cada vez más a los límites del universo, tanto a nivel macroscópico como microscópico. De esta manera, proyectamos una visión global y expectante hacia el cosmos, que nunca habíamos disfrutado. Es una nueva sensación en torno a la génesis de la realidad que afecta a las relaciones entre la vida y el hombre, la materia y la energía.

Centrándonos en la materia nos gustaría plantear, una breve descripción sobre interpretaciones científicas y filosóficas en torno a su origen y en relación a otros elementos que conforman la realidad.

Así, Slavoj Žižek (2006) nos dice que se puede entender la realidad de dos maneras: una, partiendo de la realidad objetiva y tratando de explicar desde ella la génesis de la subjetividad libre; u otra, que parte de la pura espontaneidad del *Sujeto absoluto* y trata de explicar toda la realidad como resultado de la autopoiesis del sujeto. Las dos opciones se consideran que no son incompatibles sino complementarias, en otras palabras, el *Idealismo absoluto*, su pretensión de identidad entre Sujeto y Objeto (de Espíritu y Naturaleza) puede ser demostrado de dos modos donde, o explica la naturaleza desde el espíritu (el *idealismo trascendental*) o bien explica la aparición gradual del espíritu desde el movimiento inmanente de la Naturaleza (pp. 39-41).<sup>117</sup>

Ante estas dualidades Žižek nos habla de un tercer término alternativo propuesto por F.W. Schelling<sup>118</sup> en el que la génesis del Espíritu no surge de la naturaleza sino desde un Dios, un Dios que en palabras

<sup>116</sup> Como ejemplo véanse los conceptos en torno a *La materia oscura* o la *Teoría de cuerdas*. A modo de apunte, esta teoría es una de las ideas más controvertidas dentro del campo de la física en las últimas décadas. Entre sus postulados, esta el poder explicar una teoría microscópica de la gravedad donde se quiere proporcionar una descripción completa, unificada y consistente de la estructura fundamental de nuestro universo. También es conocida como la *Teoría del todo*.

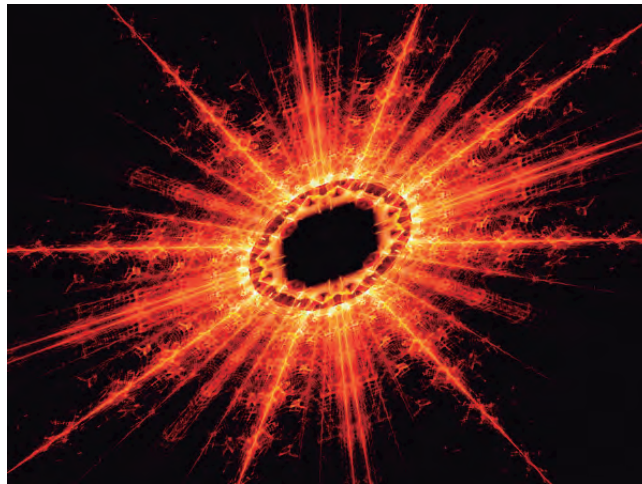
<sup>117</sup> Para Žižek (2015) toda filosofía moderna comienza con Kant, con su idea de la constitución trascendental de la realidad. De algún modo, se puede decir que es solo con esta idea de Kant que la filosofía alcanza su terreno propio. Antes de Kant, la filosofía era percibida como una ciencia general del ser en tanto que ser, como una descripción de la estructura universal de la realidad entera, sin que hubiese una diferencia cualitativa frente a las ciencias particulares. Fue Kant quien introdujo la diferencia entre la realidad óptica y su horizonte ontológico, la red de categorías a priori que determina el modo en que entendemos la realidad, la forma en que esta se nos aparece como realidad (p. 20).

<sup>118</sup> Friedrich Wilhelm Schelling (1775-1854) fue un filósofo alemán, uno de los máximos exponentes del idealismo y de la tendencia romántica alemana. Una de sus ideas importantes recalca la fuerza de la naturaleza y el espíritu, como manifestaciones primarias y fundamentales del absoluto, principio superior y neutro de las cosas; como símbolos de los demás dualismos (sujeto-objeto, ideal-real, finito-infinito, etc.) equivalentes que entrañan el principio inmediato y la razón suficiente de las demás formas del ser (materia, luz, organización, sensibilidad, pensamiento, ciencia, religión, etc.), y constituyen el objeto y la esencia de la *Filosofía de la naturaleza* y de la *Filosofía trascendental o del espíritu*.



de Schelling: “Dios mismo no es todavía Dios” (citado en Zizek, 2006, p. 41) un reino que todavía no es ontológico, sino, en un sentido, una realidad más espiritual que natural: un reino sombrío de fantasmas obscenos que regresan una y otra vez como *muertos vivientes*, porque no han conseguido actualizarse como plena realidad (Zizek, 2006, pp. 41-43).

Esta noción de “lo que pasó en Dios antes de hacerse plenamente Dios”, le parece a Zizek (2006) próxima a la noción de la física cuántica,<sup>119</sup> en el que la materia es entendida como una *oscilación reificada de ondas*,<sup>120</sup> un estado de virtual fluctuación cuántica que precede a la realidad constituida. Asimismo, Zizek ve relación con la física contemporánea y el llamado *Campo de Higgs*,<sup>121</sup> cuando nos dicen que existe un *algo* que no podemos sustraer a un sistema determinado sin elevar la energía de dicho sistema.<sup>122</sup>



Organización Europea para la Investigación Nuclear-CERN (2014).

*Registro de la partícula de Higgs.*

<sup>119</sup> La física o mecánica cuántica, estudia el comportamiento de la materia cuando las dimensiones de esta son tan pequeñas que empiezan a notarse extraños efectos como la imposibilidad de conocer con exactitud la posición de una partícula o simultáneamente su posición y velocidad, sin afectar a la propia partícula. Los principios básicos de la física cuántica son fundamentalmente dos: El primero es que las partículas intercambian energía en múltiplos enteros de una cantidad mínima posible, es el llamado *quantum de energía*. El segundo es que la posición teórica de las partículas está dada por una función probabilística, es decir que no es una certeza sino más bien una posibilidad.

<sup>120</sup> *Reificación (programación) o cosificación*; es un concepto que significa que a un objeto o a un concepto abstracto se le presuponen cualidades humanas o directamente, se les presupone que tienen vida propia.

<sup>121</sup> También acuñada con el nombre del *Bosón de Higgs* debido a su descubridor. Se considera uno de los descubrimientos y de los pasos más importantes en toda la historia de la ciencia. A esta partícula se atribuye ser la base de todo lo que existe. Los científicos creen que el *Bosón de Higgs* es la partícula que da a toda la materia su masa. Toda la materia visible, de la que están hechas las estrellas y nosotros mismos, está formada por átomos cuya estructura básica es un núcleo rodeado por una nube de electrones. El modelo básico de la física de partículas establece los fundamentos de cómo las partículas y las fuerzas elementales interactúan en el universo, pero la teoría fundamentalmente no explica cómo las partículas obtienen su masa. Algunos científicos han llegado a la conclusión, que sin esa *Partícula de Dios*, no existiría la masa, ni el universo, ni la vida. Se la ha calificado en muchos sectores científicos como la piedra angular de la física. Este término fue acuñado en 1993 por el físico León Lederman en su libro *La partícula divina: Si el universo es la respuesta, ¿Cuál es la pregunta?*.

<sup>122</sup> Par más información respecto al *Bosón de Higgs*, ver Slavoj Zizek (2015) *Menos que nada: Hegel y la sombra del materialismo dialéctico*.

Estos breves argumentos y testimonios, nos sirven para intuir que la materia bruta o inerte puede albergar algún tipo de espiritualismo trascendente pero que también cabe aceptar *la desaparición de la materia*, como el hecho de que solo haya vacío. Por extensión también cabe aceptar que la propia realidad que experimentamos como constituida, surja de un campo precedente de intensidades virtuales, que son en cierta manera, *inmateriales*. Así, según Žižek (2006, p. 42) lo que él denomina como *materialismo espectral* tiene tres formas diferentes:

1. En la revolución informática, la materia queda reducida al medio de la pura información digitalizada.
2. En la biogenética, el cuerpo biológico es reducido al medio de reproducción del código genético.
3. En la física cuántica, la realidad misma, la densidad de la materia, es reducida al colapso de la virtualidad de las oscilaciones de las ondas o, en la teoría general de la relatividad, la materia es reducida a un efecto de la curvatura del espacio.

Y concluye diciendo:

El materialismo no es la aserción de la densidad material inerte en su estancada pesadez: tal materialismo puede servir siempre como soporte a un espiritualismo oscurantista gnóstico. En contraste con este, un verdadero materialismo asume gozosamente, la desaparición de la materia, el hecho de que solo hay vacío. (p. 42).

Por otro lado, nos puede resultar orientativo y aclaratorio a nivel terminológico la distinción entre materias que hace Jorge Wagensberg (2001) ante una pregunta trascendental sobre *¿Qué es la vida?*.<sup>123</sup> Este mantiene que hay cuatro grandes tipos de materia: materia inerte, materia viva, materia inteligente y materia civilizada, a partir de las cuales intenta ir más allá en la caracterización de un ser vivo. Así para él: “Un ser vivo es un pedazo de materia que tiende a mantener una complejidad que le es propia, independiente de la incertidumbre de su entorno” (p. 1).

Partiendo de esta definición Wagensberg recapitula sus teorías hablando de las limitaciones científicas a la hora de explicar lo que es la vida:

<sup>123</sup> Jorge Wagensberg (1948) es un profesor, investigador y escritor español nacido en Barcelona. Es autor de una veintena de libros sobre pensamiento científico y de un centenar de artículos de investigación científica.

Un ser vivo no es termodinámica, es decir, no consiste solo en intercambios de materia y energía. Aquí reside quizás el punto en el que se colapsaron los intentos previos de la física para explicar ese fenómeno llamado vida. Ninguna ecuación ni ley de la física contempla el intercambio de las tres magnitudes a la vez para descubrir de qué manera un ser vivo puede intercambiar materia, energía e información con tal de cumplir con la gran ilusión de todo ser vivo: seguir vivo, o sea, según nuestra propuesta, tender a la independencia respecto a las fluctuaciones externas. (2001, p. 1).

Por otra parte y en relación ya con el arte, el nacimiento de las vanguardias durante el pasado siglo XX, puso de manifiesto un inédito sentido del presente y una enorme ansia de ruptura con los estilos del pasado. Los movimientos vanguardistas se podrían dividir entre aquellos que propugnaban la idea del *arte por el arte*, (con la Escuela de París como ejemplo y sus corrientes impresionistas, fauvistas, expresionistas, etc.) y los que apostaron por la idea del arte al servicio de determinadas ideas, funcionales, aplicadas, ideológicas, políticas o científicas, (con la Bauhaus, el Constructivismo, el Suprematismo como ejemplos). Surgen de esta segunda corriente artistas interesados por las relaciones entre arte y ciencia, concretado en el intento de crear una síntesis utópica de carácter revolucionario. En cualquier caso aparecieron intereses más amplios en la creación de las estructuras plásticas y se profundizó en el estudio de otros medios como sería el de la materia, más allá de las pautas clásicas establecidas.

Ante el estallido de acontecimientos como los hallazgos científicos y los nuevos valores sociales de este siglo; entre artistas provenientes de esta segunda corriente citada, se generó una fuerte curiosidad hacia lo científico como espacio de investigación. Se contempló este camino como un nuevo espacio catalizador de la vida, con condicionantes estructurales actuales y nuevas ideas sobre la disposición espacio-tiempo, además de otros descubrimientos en torno al concepto de materia, ofreciendo así, una nueva visión de la naturaleza.

En concreto, y como ejemplos históricos clarificadores, podemos citar a Naum Gabo (1890-1977) y Anton Pevsner (1888-1962), los cuales recibieron una primera formación científica en una época en la que la ciencia era la gran apuesta de la intelectualidad progresista e implicaba una orientación ideológica en la búsqueda de la unión entre la estética avanzada y la investigación científica. Ambos artistas plantearon dicha búsqueda estética con un método científico. Así, en palabras del historiador italiano Giulio Carlo Argan: "Su finalidad es demostrar que entre ciencia y arte no solo hay relación sino también continuidad. El arte no puede ser una actividad encaminada a producir con técnicas refinadas una mercancía de calidad destinada a una clientela de élite" (2004, p. 545).

Para ellos el artista era un intelectual que llevaba a cabo una investigación artística en el campo del conocimiento estético. En esta línea Argan argumenta:

La morfología plástica de Pevsner y Gabo es geométrica y tiene su origen en la teoría suprematista de Malevich: es, exactamente, una geometría fenomenizada para la cual las figuras no son símbolos de conceptos sino formas concretas cuya estructura y comportamiento se pueden estudiar. (2004, pp. 545-246).

La geometría de ambos, según Argan, no tiene que ver con la geometría euclidiana<sup>124</sup> sino con la *topología* entendida como una ciencia que asume las formas geométricas como fenómenos que al tener un desarrollo en el tiempo definen el devenir y no el ser del espacio:

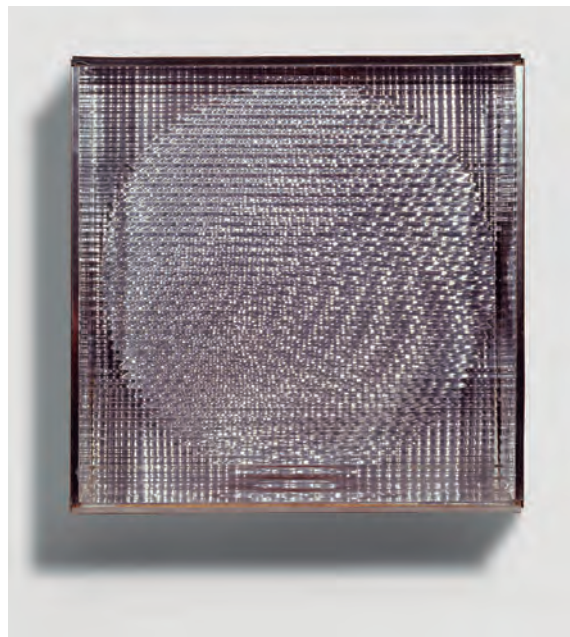
La geometría no es la representación del espacio tal y como es sino como podría ser y por tanto no tiene que ver con una noción sino con una imaginación del espacio (...) cae con ello la barrera tradicional existente entre lógica e imaginación, entre ciencia y arte; se presenta el arte como una ciencia creativa que no estudia fenómenos dados sino que fenomeniza el pensamiento. (2004, p. 246).



Naum Gabo (1950). *Opus 3*.

<sup>124</sup> El matemático griego Euclides (300 a. C.), escribió los *Elementos*, una de las obras más conocidas de la literatura mundial. En ella se presenta de manera formal el estudio de las propiedades de líneas y planos, círculos y esferas, triángulos y conos, etc.; es decir, de las formas regulares. Los teoremas que nos enseña Euclides son los que generalmente aprendemos en los colegios.

Otros ejemplos podrían ser los artistas que relacionan el arte con la cinética, como es el caso del grupo *Dynamo* agrupados en la revista *Zero*, uno de los grupos vanguardista del arte alemán con artistas como Gunther Uecker (1930), Otto Piene (1928-2014) y Heinz Mack (1931). Este último desde principios de los años 50 ha desarrollado un lenguaje artístico basado en la luz y el color. Una de las características de Mack ha sido su interés por explorar la luz pura en zonas que poseen una naturaleza virgen. En sus obras se unen elementos artificiales formado por espejos, cubos, carteles y monumentales estelas de luz. Sus pinturas tienen que ver con la ciencia, la técnica y lo mecánico, y son presentadas en un mundo sin ambigüedades donde el misterio está en la impasividad del objeto presentado y donde el espectador debe detenerse ante el enigma del vacío regular.



Heinz Mack (1963). *Light Dynamo*.

### ***II.2.1.2 Materia y misticismo***

Dentro de una serie de creadores interesados en la investigación con el material, va a haber un grupo de ellos, normalmente con escasa relación entre sí, que desarrollaran su trabajo en torno a una relación de la materia con el mundo de lo metafísico. Son autores que relacionan su trabajo con el estudio de los acontecimientos o realidades del hombre a través de la investigación plástica. Las obras de algunos de estos artistas quieren tener una capacidad de transformación, de intencionalidad, de vaciamiento o salvación en torno a la trascendencia. Su intención es desnudar al espectador ante un espejo reflexivo, sacarle de

su contexto y proponerle un lugar diferente al cual enfrentarse. La intención es dirigirse hacia una idea de experiencia estética dentro de unas características cercanas a las de las experiencias trascendentes. Hacer de lo pictórico un lugar de reflexión en la modernidad y crear un espacio intelectualmente ascético en torno a valores como lo limítrofe o absoluto.

En este tipo de obras dentro del ambiente artístico de ruptura del siglo XX, la materia se convierte, en parte, en la protagonista de las composiciones y hace de médium catalizador de las posturas metafísicas del pintor. El afán investigador invade la proyección de muchos artistas que se resisten a utilizar el lienzo y la paleta en sus formas y cánones habituales. Se busca algo más, formas diferentes, y se intenta expresar algo de alguna manera inexpresable a través del material.

En este tipo de creaciones los elementos de construcción del supuesto cuadro conllevan la necesidad de expresar su visión interior en relación con lo absoluto, es decir aquello que es en definitiva impronunciable o lo que es lo mismo, indecible. "El pintor es un hombre que lo sabe dibujar y pintar todo", decía el escritor León Tolstoi (citado en Kandinsky, 1996, p. 23).

Cada artista elige sus materiales y sus técnicas, porque al igual que la materia, también la técnica guarda relación con el mundo de las formas, lo mismo que los instrumentos utilizados para la creación. Las formas no existen de antemano, sino que toman cuerpo a partir de la utilización de estos elementos por medio del artista, que actúa casi como un médium entre la obra y el espectador que va a contemplarla. Entre el artista y el material se produce una confrontación que va de lo limitado a lo ilimitado para que este sea realizado en la materia.

El arte que llamamos matérico adquiere un cariz que va más allá de lo una forma de experiencia sensorial de fronteras confusas. El espectador se enfrenta a algo que no es cotidiano, es inusual, le descoloca y le hace dudar de sus nociones sobre el arte, se sitúa frente a un lenguaje que se torna diferente. Ante estas obras no se puede valer solo de la vista cuando son contempladas, ya que requieren de la ampliación de los sentidos, del tacto, el olor, etc. Es una apertura en los límites de lo cultural, indispensable para entender o, al menos, descubrir, los mensajes que el artista va a predisponer en esa nueva forma de comunicación. Las obras ahora, son objetos que han expuesto otro tipo de comunicación, con un mensaje codificado y una propuesta distinta, y se muestran como metáforas donde la materia adquiere un cariz protagonista: "El objeto se expande más allá de los límites de su apariencia por nuestro conocimiento de que la cosa es más que el exterior que nos presenta ante los ojos" (Paul Klee en Jung, 1995, p. 254).





Paul Klee (1922). *Senecio*.

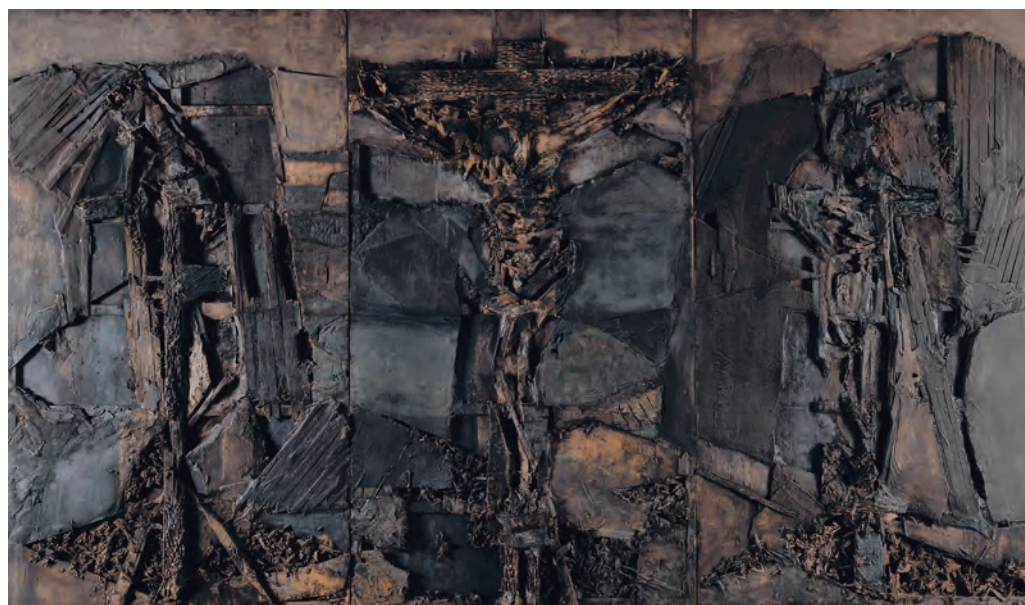
Como dice el filósofo Mikel Dufrenne (1983), la pintura es inseparable de su materia, de los materiales que la producen y está plenamente unida al plano de lo sensible ya que “estéticamente el material no solo está ahí como material, sino como soporte de lo sensible existente” (pp. 350-351), y este plano de lo sensible ampliado nos conduce a descubrir un valor trascendente en lo pictórico.<sup>125</sup> Es el descubrimiento de un mundo insólito, un espacio singular, donde se nos induce a la contemplación y meditación de lo desconocido, lo que se manifiesta y es expuesto. Lo que se va a revelar es propio del material transformado en materia, esta eclosión es la esencia de la obra como objeto estético: “exponiéndose y no ocultándose, es como el material se estetiza, desplegando toda su riqueza sensible; se niega como cosa apareciendo como materia” (1983, p. 351).

El misterio de la creación plástica se sitúa lejos de la razón instaurada y de las estructuras convencionales, es más, es un fenómeno de difícil y extraña explicación en muchas ocasiones pero que está vivo y es constante en el tiempo. Este juego del artista con la materia no es nunca un mecanismo cerrado, su apertura metafórica es vital para que haya investigación y descubrimiento, hay que resquebrajar los muros que nos llevan a lugares insospechados, buscar y encontrar respuestas diferentes. Estos artistas curiosos y llenos de expectación intentan sacar el mayor de los provechos, explorar las propiedades y analizarlas asumiendo el riesgo.

<sup>125</sup> Mikel Dufrenne (1910-1995) fue un filósofo francés que durante la Segunda Guerra Mundial fue prisionero de los alemanes, allí conoció al también filósofo Paul Ricoeur. Ha sido profesor de la Universidad de París-Nanterre, donde ha abordado principalmente los estudios de estética, desde un punto de vista fenomenológico con influencia neomarxista.

El hallazgo es la incursión y la sorpresa que produce la inesperada habitabilidad de ese lugar. Hay algo de familiar en ese misterio que nos hace identificarnos con él, sin que podamos racionalizarlo plenamente, lo cual supone una garantía de novedad, ya que la racionalización del misterio es imposible sin que desaparezca. Tiene que haber, pues, cierto grado de identificación, familiaridad o habitualidad para que ese hallazgo exista, resulte inteligible y no lo pasemos de largo.

Nos daremos cuenta de nuestro hallazgo por la *inesperada habitabilidad* del lugar, un lugar que, sin faltarle el misterio, debe resultar en cierto modo familiar, porque es el resultado de esa búsqueda insaciable en la que el artista siempre está embarcado. La dimensión del hallazgo estará directamente relacionada con la dimensión del artista y de su búsqueda. Por eso, como dice Lucio Muñoz, cada uno “encuentra lo que se merece”. (Muñoz Avia, 2014, p. 7).



Lucio Muñoz (1964). *Gólgota*.

Esa paradoja del encuentro entre lo material y lo inmaterial, entre lo matérico y lo trascendente, es la clave que nos hace reflexionar sobre esa dimensión contradictoria de los términos. Un dialogo entre opuestos que se produce, en muchos casos, con la búsqueda de la infinitud y lo inabarcable. Para Paul Klee el cuadro es como un espacio finito cercado por un marco, donde es preciso que lo infinito se dé en él, “se abandona esta región de aquí y se construye, a cambio, una más allá, que pueda ser un si total” (Ciriot y Vega, 2006, p. 131). Se produce un interacción entre la materia y el concepto de trascendencia, el material es a priori algo inerte, carente de vida, y lo trascendente es una experiencia que supera lo cotidiano, es un proceso radical. Entonces, en su dialogo y confrontación, se crea una relación

sorprendente entre ambos. El valor trascendental en la pintura evoca en ocasiones lo desconocido, lo oscuro y manifiesta una revelación que viene dada en una composición realizada en base a unas formas, colores, etc. con unos materiales predispuestos a dicha experiencia. La vía metafísica en el arte es una vía que conduce a lo ininteligible, lo que se opone a lo natural, es decir, lo que se percibe por nuestros sentidos y por nuestras construcciones abstractas.

Esto describe lo que se considera que está al otro lado de la naturaleza, y que es un espacio abierto muchas veces a la intuición.

Artistas como el alemán Joseph Beuys ahondaron en el aspecto transformador de sus obras, tanto en lo material como en lo espiritual, que constituía un carácter fundamental incluso en el plano teórico. Lo esencial era el valor interior de las cosas, sus energías de calor o de frío que actuaban en el proceso experimental de las obras: "La plasticidad esta en correspondencia con la imagen orgánica del interior" (Cirlot y Vega, 2006, p. 136).



Joseph Beuys (1959). *Brujas escupiendo fuego*.

Ya en nuestra propia época, nos podemos encontrar con artistas, que al igual que los antiguos alquimistas<sup>126</sup> proyectan parte de su psique en la materia y en los objetos inanimados, en el misterio interior de sus sombras, en los conceptos de lo maravilloso o de lo fantástico, etc. Sus obras se convierten en expresiones simbólicas de su tiempo y los conceptos de transformación y experimentación por tanto, están ligados. Es

<sup>126</sup> La alquimia es un conjunto de especulaciones y experiencias, generalmente de carácter esotérico, relativas a las transmutaciones de la materia, que influyó en el origen de la ciencia química y tuvo como fines principales la búsqueda de la piedra filosofal y de la panacea universal (Real Academia Española, 2014).

en esa creación pictórica cercana la alquimia, donde sus técnicas de profundización sobre el espíritu de la materia y la manipulación de los elementos, llega al poder intrínseco del material.

Estos artistas contemporáneos se refieren a sí mismos como a antiguos chamanes interesados por lo materialmente sobrenatural. Gente como Anish Kapoor o Anselm Kiefer se ven muchas veces a sí mismos, como heterodoxos investigadores preparados para el manejo de materiales y objetos que superan lo estrictamente académico y a los cuales les otorgan un valor especial o espiritual cercano a esas prácticas ancestrales.



Anish Kapoor (1990). *Sin título*.

La materia como característica trascendente en la pintura se da tanto en el conocimiento técnico como en el perceptible que citamos anteriormente.

En nuestra investigación, la materia en la pintura contemporánea adquiere una dimensión trascendente cuando se manifiesta entre dos mundos, el profano y el sagrado. Es la paradoja de ver lo material y lo inmaterial en un mismo plano de la experiencia artística. Esta apertura es como un lugar de curación y de salvación, es el sacrificio del artista a través de un proceso que se da a partir de eliminación y ausencia, de exposición y exaltación, de señalización y simbolización de objetos o de la transformación de la materia en algo metafísico. La materia se eleva en su nivel de percepción sensible a uno inteligible que se corresponde con un contexto propio. El modo en que percibimos la materia en este tipo de manifestaciones artísticas funciona como un *no lugar*,<sup>127</sup> entendiendo este *locus non locus*<sup>128</sup> como el terreno donde se produce el contacto con lo intangible. Se activa un nuevo lenguaje, un código de

<sup>127</sup> Este es un término del profesor de antropología Marc Augé (1935), que definió en su libro *Los no lugares* de 1992: "Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar" (p. 83).

<sup>128</sup> *Locus* es un término psicológico que hace referencia a la percepción que tiene una persona acerca de dónde se localiza el agente causal de los acontecimientos de su vida cotidiana. Es el grado en que un sujeto percibe que el origen de eventos, conductas y de su propio comportamiento es interno o externo a él.



apertura en el silencio, donde las palabras apenas valen. Cuando Mark Rothko vacía sus lienzos de formas y materiales, crea un espacio de concentración, donde quiere hacernos ver su vaciamiento y su sacrificio hacia lo místico. Cuando Anselm Kiefer exalta sus materiales, se proyecta hacia algo de carácter cercano a lo sagrado, la materia de la obra actúa como un área abierta para el encuentro entre lo trascendente y el espectador.

En los materiales transformados en materia, actuando como vehículos de expresión, queda expuesta toda la memoria de estos (la memoria del proceso de ejecución y transformación en obra artística), en esta materia plena de recuerdos y acciones se ve encarnada y expuesta la supuesta experiencia de lo inefable en un espacio pictórico.

Por medio de procedimientos que pueden ir desde la concentración, la exaltación, la fosilización o la liberación de la materia, la pintura moderna expande sus límites expresivos y representativos, de manera que la dimensión perceptible de la realidad puede plantearse nuevamente.

La materia actúa, así, en una dimensión trascendente, porque a partir de estos diferentes procederes de concentración, exaltación, fosilización o liberación queda transformada como vector hacia lo intangible.

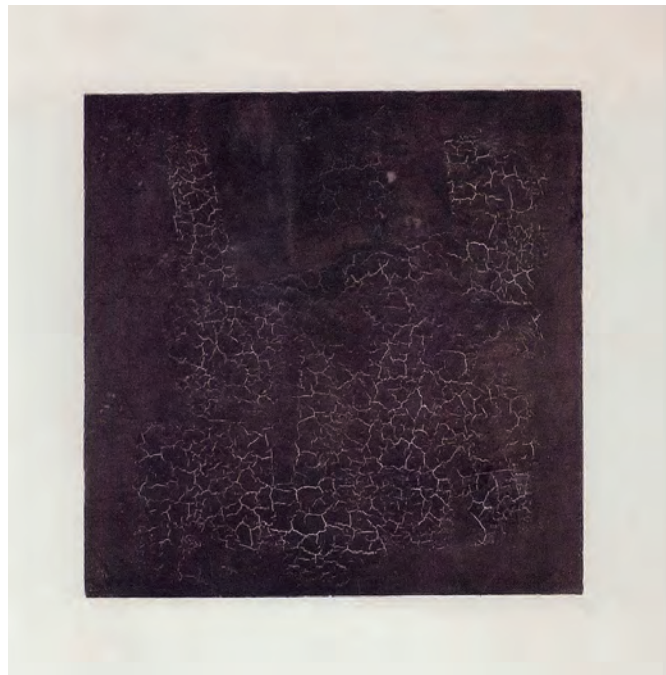
La obra matérica no tiene porque ilustrar una historia, no tiene porque tratar de explicar un hecho, la obra es en sí misma es un hecho, es una experiencia en toda su amplitud. La materia a través de estas características que hemos señalado quiere dotar al elemento narrativo concreto, de una mirada más abierta y dar amplitud a lo *simbólico-sagrado* rebasando su literalidad.

Este simbolismo es de carácter trascendente y transmite la fuerza de una experiencia terrenal con lo absoluto no medible. Es una dimensión que va más allá de lo objetual es el vínculo que nos proporciona dicha experiencia. Ese lugar fue llamado *abismo* por el Maestro Eckhart (*crf.* I.1.2.4 ) y es un lugar de renuncia, es un paso intermedio entre lo extraordinario y lo terrenal, donde la obra de arte trascendente hace de puente en virtud de dicho traspaso. (Vega, 2005, pp. 143-145). Se aniquila el yo, se produce un sacrificio personal figurado, que a pesar del componente narrativo, se tiende a superar para acceder a una comprensión contemplativa del mismo o lo que podíamos llamar, una comprensión simbólica. La estructura, el componente matérico prevalece sobre el tema. La finalidad es provocar la unión del espectador con esa materia, rebasar la historia para dejarse atrapar por su forma.

La actuación con un motivo matérico decisivo quiere dotar al elemento narrativo de una dimensión significativa más amplia. Así por ejemplo:

- La *herida* o *brecha* de Anish Kapoor en la pared lo está invocando.
- Los campos de materia amasada y oxidada de Kiefer lo están revelando.
- Las huellas de pólvora en las explosiones en Cai Guo Qiang lo está transformando.
- El espacio vaciado de Rothko está lamentándose.

- El *Cuadrado Negro* del pintor suprematista ruso Kazimir Malevich está creado para una *experiencia de contemplación casi mística*.<sup>129</sup>



Malevich (1915). *Cuadrado Negro*.



Funeral de Malevich en 1935 bajo su obra *Cuadrado Negro* (1915).

<sup>129</sup> El movimiento suprematista se formó en Rusia entre 1915 y 1916. Fue fundado por Kazimir Malevich quien promovía la abstracción geométrica y el arte abstracto, en búsqueda de la supremacía de la nada y la representación del universo sin objetos. El suprematismo rechazaba el arte convencional buscando la pura sensibilidad a través de la abstracción geométrica. Surgió en forma paralela al constructivismo.



### ***II.2.1.3 Materia y literatura***

El hombre como creador que necesita enfrentarse al misterio y al mundo se ha servido frecuentemente del arte para ello. El dialogo entre el artista y la materia supone para nosotros, un caminar hacia lo trascendental, un camino donde la racionalidad y la irracionalidad se funden en ocasiones con un mismo fin ante la vida. En definitiva y parafraseando a Eugenio Trías “el arte es un instrumento para la supervivencia” (Coca, 2007).

De esta manera, adjuntaremos en este apartado, testimonios sobre la materia realizados desde la literatura: presentamos así algunos fragmentos que consideramos sugerentes y provenientes de diferentes campos, de carácter poético, novelescos, filosóficos y de ciencia ficción.

#### ***II.2.1.3.1 Materia: José Ángel Valente***

La poesía de José Ángel Valente (1929-2000), se enfoca hacia un cierto silencio tratando de producir una emoción estética diferente a los discursos habituales. El lector se halla de este modo ante una escritura intuitiva y paradójica, en la que la palabra es contemplada como materia. Valgan así los versos de su poema *Materia*:

Convertir la palabra en la materia,  
donde lo que quisiéramos decir no pueda  
penetrar más allá  
de lo que la materia nos diría  
si a ella, como un vientre  
delicado aplicásemos,  
desnudo, blanco vientre,  
delicado el oído para oír  
el mar, el indistinto  
rumor del mar, que más allá de ti,  
el no nombrado amor, te engendra siempre.  
(Terry, 2002, p. 135).

### II.2.1.3.2 Amor y pedagogía: Miguel de Unamuno

Una idea, un tanto caricaturesca, en torno a las relaciones entre materia y forma la podríamos encontrar, de manera irónica, en la novela de Miguel de Unamuno (1864-1936), *Amor y pedagogía* de 1902. En ella, el protagonista se identifica asimismo de manera algo tópica, con la ciencia y la forma; y a su amada con el instinto, la materia y la naturaleza:

Al poco, agua y fuego vuelven, como de costumbre, a soldar un pacto; redúcese parte de aquélla nube, apagase parte de este. Empiezan a chalanear ciencia e instinto ahora que Avito ha vuelto a ver, como por acaso, a Marina y ha vuelto a departir con ella. El amoroso instinto de Carrascal se dispone a obedecer a la ciencia del teorizante, más es indicándole antes, en silencio, al oído y a oscuras, lo que ha de mandarle.

El genio ¿no es tan hijo de la naturaleza como del arte?- se dice Avito; ¿no es la naturaleza hecha arte, lo que equivale a decir que es el arte hecho naturaleza?; ¿no es el feliz consorcio de la reflexión con el instinto, instinto reflexivo a la par que reflexión instintiva? Démosle pues, así piensa esto, en primera persona del plural del presente del subjuntivo, o de imperativo si se quiere- démosle su parte naturaleza, de instinto, de inconsciencia, no hay forma sin materia. El arte, la reflexión, la conciencia, la forma lo seré yo, y ella, Marina, será la naturaleza, el instinto, la inconsciencia, la materia. Y ¡qué naturaleza!, ¡qué instinto!, ¡qué materia!...¡qué materia, sobre todo...! -le dicen las corrientes plutonianas con su lenguaje de sacudidas del corazón- ¡qué materia! Yo la trabajaré, como las aguas a la tierra, la surcaré, le daré forma, seré su artífice. ¡Cállate!, ¡cállate!- le dicen a una voz de su interior que le murmura: "Mira, Avito, que caes...que caes, Avito...que caes...eso es el señuelo...así no se llega al genio...que caes..." ¡Cállate!- Y termina en esta conclusión: ¡Marina es materia prima de genio, forma de él yo! ¿pues qué?, ¿la belleza física nada quiere decir? Los verdaderos genios, los de verdad, han debido de ser hijos de mujeres guapas, y si la historia lo negare, o es que el supuesto genio no es tal es que no se fijaron bien en su madre. (Unamuno, 1902, pp. 28-29).

### II.2.1.3.3 Los atributos de la masa: Elías Canetti

Nos parece oportuno destacar un extracto del ensayo de Elias Canetti (1905-1994), *Masa y poder* de 1960. En él habla del concepto de *masa*, sinónimo, a nuestro parecer, al de materia, estableciendo una curiosa clasificación en el que la masa no aparece como algo inerte sino al contrario como algo vivo y determinante. Resumimos brevemente sus atributos principales, destacando sus cuatro características siguientes:

1. *La masa siempre quiere crecer*: Su crecimiento no tiene impuesto límite alguno por naturaleza. Donde se crean artificialmente esos límites, es decir, en todas las instituciones utilizadas para la conservación de masas cerradas, siempre es posible un estallido de la masa y, de hecho, se produce de vez en cuando. No hay mecanismos que puedan impedir definitivamente el crecimiento de la masa y sean del todo seguros.

2. *En el interior de la masa reina la igualdad*. Se trata de una igualdad absoluta e indiscutible, que jamás es puesta en duda por la masa misma. Posee una importancia tan fundamental que casi se podría definir el estado de la masa como un estado de absoluta igualdad. Una cabeza es una cabeza, un brazo es un brazo, las diferencias entre ellos carecen de importancia. Nos convertimos en masa *por mor* de esa igualdad y pasamos por alto todo cuanto pueda alejarnos de este objetivo. Todas las exigencias de justicia, todas las teorías igualitarias extraen su energía, en última instancia, de esta experiencia de igualdad que cada cual conoce a su manera a partir de la masa.

3. La masa ama la densidad: jamás podrá ser suficientemente densa. Nada ha de interponerse, nada ha de dividirla. Todo, en lo posible, ha de ser ella misma. La sensación de máxima densidad la tiene en el momento de la descarga. Algún día será posible determinar y medir con más precisión esta densidad.

4. La masa necesita una dirección. Está en movimiento y se mueve hacia algo. La dirección, que es común a todos sus integrantes, refuerza el sentimiento de igualdad. Una meta situada fuera de ellos, y que es la misma para todos, anula las metas privadas, desiguales, que supondrían la muerte de la masa. Para su subsistencia es indispensable la dirección. El temor a desintegrarse, que siempre está vivo en ella, hace posible orientarla hacia cualquier objetivo. La masa existirá mientras tenga una meta no alcanzada. Pero también hay en ella una oscura tendencia a moverse que da origen a formaciones superiores y nuevas. A menudo no es posible predecir la naturaleza de estas formaciones.

Cada uno de los atributos que hemos examinado puede estar presente en mayor o menor medida. Según centremos nuestra atención en uno u otro, llegaremos a una clasificación diferente de las masas.

Otra distinción, de la que hablaremos más adelante, es la que existe entre masas rítmicas y masas retenidas. Se funda en los dos atributos esenciales siguientes, considerados conjuntamente: igualdad y densidad.

*La masa retenida* vive con la vista puesta en su descarga. Pero se siente segura de esta y la retarda. Desea un periodo relativamente largo de densidad para prepararse al momento de la descarga. Casi diríamos que se calienta en su propia densidad y retiene al máximo la descarga. El proceso de formación de la masa no comienza en ella con la igualdad, sino con la densidad. La igualdad se convierte aquí en la meta principal de la masa, en la que finalmente desemboca; cualquier grito común, cualquier manifestación común expresará esa igualdad de manera válida.

Muy al contrario, en *la masa rítmica*, densidad e igualdad coinciden desde el principio. Todo en ella depende del movimiento. Todos los impulsos corporales que han de producirse están predeterminados y se transmiten a través de la danza. La densidad se configura conscientemente a partir de la alternancia entre evitarse y volver a aproximarse. La igualdad, en cambio, se exhibe a sí misma, simulando densidad e igualdad, se provoca artificialmente el sentimiento de masa. Estas configuraciones rítmicas surgen con rapidez y solo la fatiga física las ponen fin.

La siguiente pareja de conceptos, los de *masa lenta* y *rápida*, se refiere exclusivamente a la naturaleza de su objetivo. Las masas llamativas de las que se habla habitualmente, las que constituyen una parte tan esencial de nuestra vida moderna, las masas políticas, deportivas o bélicas que tenemos a la vista diariamente son todas *rápidas*. Muy distintas de ellas son las masas religiosas del *más allá* o las de los *peregrinos*; en ellas el objetivo está en la lejanía, el camino es largo y la verdadera constitución de la masa es diferida a un país muy distante o a un reino de los cielos. De estas masas lentas en realidad vemos solos los afluentes, pues los estados finales a los que aspiran son *invisibles* y permanecen inalcanzables para los no creyentes. La masa lenta se reúne con lentitud y se ve a sí misma como algo permanente en una lejanía remota. (Canetti, 2016, pp. 88-90).<sup>130</sup>

#### II.2.1.3.4 *Solaris: Stanislaw Lem*

En una línea parecida podemos encontrar materias que se comportan como *organismos vivos* dentro del llamado género de la ciencia ficción. Así, nos permitimos, por considerarlo muy sugerente, las siguientes descripciones de corte fantástico del libro *Solaris* de Stanislaw Lem (1921-2006) de 1961, mostrando algunos extractos. En ellos, unos científicos narran cómo llevan estudiando el comportamiento de un planeta, *Solaris*, que influye en la mente de los observadores, generándoles determinadas visiones y alucinaciones:

En suma, el genio y el espíritu mediocre quedan perplejos por igual ante la diversidad inagotable de las formaciones *solaristas*: ningún hombre se ha familiarizado realmente con los fenómenos del océano vivo. Giese no era un espíritu mediocre, ni tampoco un genio. Era un clasificador pedante, uno de esos hombres a quienes una compulsiva dedicación al trabajo preserva de las presiones de la vida cotidiana. La terminología de Giese era relativamente común, completada con términos inventados por él, insuficientes y hasta poco afortunados. Pero ha de admitirse que ningún sistema semántico de los conocidos hasta ahora podría describir la conducta del océano. Los "árboles-montaña", los "lon-gus", los "fungoides", los "mimoides", las "simetriadas" y "asimetriadas", las "vertebridas" y los "agilus", son términos lingüísticamente bastardos, pero alcanzan a dar una idea de Solaris a quien haya visto el planeta solo en fotografías borrosas y películas incompletas. En realidad,

<sup>130</sup> Todas estas formas, de las que solo hemos esbozado la esencia, precisan de un examen más detenido.

nuestro escrupuloso clasificador ha pecado más de una vez por imprudencia, sacando conclusiones prematuras. Los hombres están siempre emitiendo hipótesis, aunque desconfíen de ellas. Giese, que se creía a salvo de la tentación, consideraba que los "longus" entraban en la categoría de formas básicas; los comparaba a acumulaciones de olas gigantescas, similares a las mareas de los océanos terrestres. En la primera edición de su obra puede descubrirse que en un principio los llamó "mareas", inspirado por un geocentrismo que podríamos considerar divertido, si no traicionará explícitamente el dilema de Giese. Ha de precisarse que las dimensiones de los "longus" superan a las del gran cañón del Colorado, y que estos fenómenos ocurren en una materia que en la superficie parece un coloide espumoso (durante esta fantástica "fermentación" la espuma se solidifica en festones de encaje almidonado de mallas enormes; algunos expertos hablan de "tumores osificados"), mientras que abajo la sustancia se vuelve cada vez más firme, como un músculo tenso, un músculo que a unos quince metros de profundidad es duro como roca, y no obstante flexible. El "longus" propiamente dicho parece ser una creación independiente, se extiende a lo largo de varios kilómetros entre paredes membranosas distendidas donde asoman "excrecencias osificadas". Giese comparó al "longus" con una pitón colosal que luego de haber devorado una montaña, la digiere en silencio, imprimiendo de vez en cuando a su cuerpo reptante un lento movimiento de vibración. El "longus" presenta esa apariencia de reptil letárgico solo cuando se lo observa desde muy arriba. Cuando uno se acerca, y las dos "paredes de cañón" se alzan en varios centenares de metros por encima del aparato volante, se advierte que ese cilindro inflado, que va de horizonte a horizonte, está animado de un movimiento vertiginoso. Se observa en primer término la rotación continua de una materia oleosa de color verde gris, que refleja la enceguedora luz del sol; pero si el aparato continúa descendiendo hasta casi tocar el "dorso del reptil" (las aristas del "cañón" que albergan al "longus" se asemejan entonces a las crestas de una falla geológica), se comprueba que el movimiento es mucho más complicado: remolinos concéntricos, donde se entrecruzan corrientes más oscuras. (1985, pp. 62-63).



Andrei Tarkovski (1972). *Solaris*.<sup>131</sup>

<sup>131</sup> El film *Solaris* de Andrei Tarkovski es una adaptación cinematográfica que admite diversas y muy importantes variaciones, además de ser el primer film que aborda la temática del espacio en el periodo de escalada espacial soviética. El proyecto de Tarkovski cuestiona el progreso científico de la humanidad.

### ***II.2.1.3 Materia e intimidad***

La contemplación de la realidad profunda es una experiencia personal, íntima e intransferible que estudiada en su contexto puede calificarse como trascendente. De esta manera, creemos de interés algunas valoraciones del filósofo Gaston Bachelard y otros autores, que nos hablan sobre la materia desde la imaginación, la intimidad y el sujeto que las concibe y también de la intimidad de la materia sensible en las obras de arte con testimonios de René Berger, Mikel Dufrenne y John Berger.

Así por ejemplo, y en principio, Gastón Bachelard (2006) valora la intimidad como lugar desde el que se conciben y se proyectan la naturaleza de las cosas en general: "Todas las grandes fuerzas humanas, aún cuando se despliegan de forma exterior, son imaginadas en una intimidad" (p. 13).

Y asimismo Gaston Bachelard asocia la materia imaginada con la imagen de una intimidad:

Toda materia imaginada, toda materia meditada, es inmediatamente la imagen de una intimidad... las imágenes de la forma y del color pueden muy bien ser sensaciones transformadas. Las imágenes materiales nos implican en una afectividad más profunda; es por ello que arraigan en las capas más profundas del inconsciente. Las imágenes materiales sustancializan un interés. (p. 14).

Y relaciona lo íntimo con valores como la intensidad:

Las primeras imágenes llenas de candidez y muy reales del interior de las cosas, de la inserción de las semillas, nos llevan a soñar con una intimidad de las sustancias. Es al soñar con esa intimidad cuando se sueña con el reposo del ser, con un reposo enraizado, un reposo que tiene una intensidad y no es tan solo esa inmovilidad toda ella exterior que reina entre las cosas inertes. Es seducida por ese reposo íntimo e intenso como ciertas almas definen el ser por el reposo, por las sustancia. (p. 15).

Siguiendo con este autor, citamos su estudio de la sustancia en el plano de las imágenes materiales desde cuatro perspectivas de lo oculto: una perspectiva anulada, una perspectiva dialéctica, una perspectiva maravillada y una perspectiva de intensidad sustancial infinita.



#### *II.2.1.4.1 Perspectiva anulada*

Dentro de esta perspectiva Gaston Bachelard critica aquellas teorías del conocimiento que demuestran una falta de curiosidad hacia el interior de las cosas, un desinterés por los valores oníricos y hacia la ciencia de la materia, que identifica profundidad con mera ilusión, que mantienen que todo no es más que apariencia, que desdeñan *las cosas en sí*. El a cambio, apuesta entonces por las claves poéticas y por revivir las formas soñadoras de la curiosidad que yacen en el interior de las cosas: "Todo conocimiento de las cosas es inmediatamente un poema" (2006, p. 24).

#### *II.2.1.4.2 Perspectiva dialéctica*

En este apartado Gaston Bachelard incide en el valor dialéctico y en parte paradójico de la intimidad de la materia a través de la ensoñación, e incluso alucinación de la misma; la posibilidad de subvertir los órdenes de las cosas, como en la dialéctica de lo interno y lo externo, lo grande y lo pequeño, lo visible y lo invisible, etc.

Con ello quiere destacar la diferencia entre las dialécticas de la razón que yuxtaponen las contradicciones para cubrir la totalidad del campo de lo posible y las dialécticas de la imaginación que pretenden aprehender toda la realidad tanto en lo que se oculta como en lo que muestra. Ello lo ejemplifica de varios modos. Con las inversiones sensitivas de D.H. Lawrence cuando este dice:

En el caso del sol solo brilla su vestido de polvo. Así pues los verdaderos rayos que vienen hacia nosotros viajando por las tinieblas, son las tinieblas movedizas del sol primitivo. El sol es oscuro, sus rayos son oscuros. Y la luz no es más que su reverso, los rayos amarillos no son más que el revés de lo que el sol nos envía. (Bachelard, 2006, p. 42).

Con las apreciaciones cromáticas aparentemente contradictorias del poeta R. M. Rilke:

La rubia trae una escudilla de piedra, que coloca frente a nosotros sobre la mesa: la leche era negra. Todos se extrañan, pero nadie se atreve a expresar su descubrimiento; piensan. ¡pues qué! Era de noche, nunca había ordeñado las cabras a esas horas, o sea que, a partir del crepúsculo la leche se oscurece, y a las dos de la mañana es como tinta...todos probamos la leche negra de aquella cabra nocturna. (Bachelard, 2006, pp. 37-38).

Con los juegos de escala de los escritores Tristan Tzara y de Fran Kafka:

“Soy el milímetro”. (Bachelard, 2006, p. 31).

“Pienso en esas noches al cabo de las cuales, acarreado fuera del sueño, me despertaba con la sensación de haber sido encerrado en una nuez”. (Bachelard, 2006, p. 28).

O con las alteraciones espaciales de los artistas Henri Michaux y Max Jacob:

“Pongo una manzana sobre mi mesa. Luego me pongo dentro de esa manzana ¡Qué tranquilidad!”. (Bachelard, 2006, p. 25).

“Lo minúsculo es enorme”. (Bachelard, 2006, p. 26).

### *II.2.1.4.3 Perspectiva maravillada*

En este apartado Gaston Bachelard valora otro aspecto de la materia como puede ser la riqueza interior e intrínseca de ella, el propio valor onírico de la materia natural con estas palabras:

Esa escultura interna, esos dibujos íntimos de tres dimensiones, esas efigies y esos retratos están ahí como bellas durmientes...esa escultura descubierta en la intimidad de la piedra y del mineral, esas estatuas naturales, esas pinturas íntimas naturales representan los paisajes y los personajes exteriores fuera de su consistencia ordinaria. Esas obras íntimas maravillan al soñador de la intimidad de las sustancias. (Bachelard, 2006, p. 42).

#### *II.2.1.4.4 Perspectiva de intensidad sustancial infinita*

Aquí Gaston Bachelard valora de la intimidad de la materia su intensidad sustancial y pone como ejemplo de su constatación las teorías de los colores de eruditos como Goethe y Schopenhauer frente a las de Isaac Newton a la que tacha de objetivista y superficial.

Asimismo intenta mostrar con ejemplos históricos el poder de la sugestión, tanto a la hora de atraer como de repeler, por parte de la materia íntima de las cosas y la capacidad de afectar a *las regiones más altas de la vida espiritual*. Destacamos un ejemplo extraído de la obra escrita en 1946 *Le jardin d'hyacinthe* por el escritor Henri Bosco:

La cera suave penetraba en esa materia pulida bajo la presión de las manos y el calor útil de la lana. Lentamente la bandeja cobraba un brillo sordo. Parecía que subía de la albura centenaria, del mismo corazón del árbol muerto, esa irradiación atraída por la fracción magnética, y que brotaba poco a poco hacia el estado de luz sobre la bandeja. Los viejos dedos cargados de virtudes y la palma generosa extraían del bloque macizo y de las flores inanimadas las potencias latentes de la vida. (Bachelard, 2006, p. 42).

Tras estas valoraciones en torno a la intimidad de la materia referida a la naturaleza de las cosas, creemos conveniente hacerlo de la propia intimidad de la materia sensible de las obras de arte.

Así, en este sentido podríamos encontrar similitudes y paralelismos entre lo que Gastón Bachelard considera *materia íntima de las cosas* y lo que otros autores como René Berger y Mikel Dufrenne denominan *materia sensible del arte*, aún sin emplear el propio término intimidad. Recordamos estas citas ya apuntadas anteriormente:

Así, para René Berger (1976):

“La materia no es aquello por lo que la forma se hace visible, sino aquello por lo que la forma se hace sensible”. (p. 62).

Y por otro lado Mikel Dufrenne (1983) mantiene lo siguiente:

Toda obra tiene una materia que es propiamente el plano de lo sensible. Puede distinguírsela del material que produce lo sensible. La materia de la música es el sonido, y no el instrumento que es el medio por el cual el sonido puede ser engendrado. De igual manera la materia de la poesía es el particular sonido que entendemos el verbo (poético), y no la voz que la profiere. El material, instrumento matérico o humano, es como la materia de la materia. Está al servicio de la experiencia estética, pero en principio no aparece en ella, como discreto servidor. (p. 349).

Siguiendo con esta argumentación, Mikel Dufrenne defiende la importancia de la presencia de la materia en las obras de arte:

Estéticamente, el material no solo está ahí como material, como puede estarlo para el artista y también para el artesano sino como soporte de lo sensible existente. La piedra debe revelarse como piedra y es esta revelación lo que constituye la verdadera materia del objeto estético, la materia que será informada y unificada por el tema. (pp. 350-351).

Y más adelante, en un plano estrictamente formal este autor dice a continuación:

El artista lucha con el material para que este desaparezca a nuestros ojos como material y sea exaltado como materia...hay que subrayar que exponiéndose y no ocultándose es como el material se estetiza, desplegando toda su riqueza sensible, se niega como cosa apareciendo como materia. (p. 351).

Esta paradoja final se comprenderá mejor por una contrapueba que ofrece el autor:

Lo propio de lo falso sea tratar de convencer de su veracidad. Los expertos descubren a menudo cuadros falsos en la sobreabundancia más que en la ausencia de rasgos característicos del autor. Lo falso peca más por exceso de celo, la mentira se delata porque imita exclusivamente bien la verdad. Así, una maqueta de cartón, un decorado de estuco, *se esfuerzan* en tratar de sugerir e indicar que son piedra, haciendo redundantes los signos de la misma. (p. 351).

Con estas manifestaciones y citas tan solo queremos apuntar una valoración común que hemos encontrado, como es la importancia de la materia sensible de toda obra de arte asociada a una cierta crudeza de la misma, a su valor intrínseco.

#### ***II.2.1.4 La materia y lo sublime. Jaques Ranciere***

Presentamos en este apartado un extracto del ensayo *El malestar de la estética* de Jacques Ranciere escrito en 2004.<sup>132</sup> Nos parece adecuado por la importancia cualitativa concedida a la materia dentro de una nueva concepción de lo sublime (*cf.* II.1.2). Así Ranciere mantiene:

Sin duda, la transformación de lo sublime en forma de arte no es en sí misma una novedad. Hegel había ya sustancializado lo sublime kantiano en propiedad del arte. No se limitó a definir un arte sublime. Hizo de la desproporción entre la facultad de presentación sensible y la idea el principio mismo de lo que denomina de manera más general arte simbólico. El arte cuya idea no llega a determinarse en medida suficiente como para traducirse adecuadamente en una materia sensible. Pero la discordancia sublime permanece en él cerca de su origen kantiano. Es una discordancia en la idea que el artista intenta traducir en palabras o en piedras. Es en este punto que lo sublime lyotardiano, se separa de sus predecesores. Su fuerza pretende ser la de lo sublime en sí mismo. Al arte de lo bello que imponía una forma a una materia se opone un arte de lo sublime cuyo trabajo es aproximarse a la materia, “aproximarse a la presencia sin recurrir a los métodos de representación” (Lyotard). Se trata entonces de enfrentarse a la alteridad misma de la materia sensible. ¿Pero cómo pensar esa alteridad?

<sup>132</sup> Jacques Rancière (1940) es una figura central del pensamiento francés. Profesor de política y de estética, propone en su discurso profundizar en la reinención acorde con los tiempos y sus cambios, además de repensar las dos grandes máquinas de producir saber como son la institución educativa y los medios de comunicación. Así como valerse del arte para una redistribución en la creación de más igualdad.

Lyotard le asigna dos rasgos fundamentales. En primer lugar, la materia es pura diferencia. Lyotard le da a esta diferencia material irreductible un nombre inesperado. La denomina inmaterialidad.

Esta materia inmaterial suena familiar. Nos recuerda al gran tema que atravesó el pensamiento artístico entre la época simbolista y la época futurista: la materia transformada en pura energía, semejante a la fuerza inmaterial del pensamiento. Apunta a transferir al acontecimiento material las propiedades que Kant confería a la forma. Reivindica lisa y llanamente, para el timbre y el color, la indisponibilidad de la forma estética. La autonomía experimentada por el sujeto kantiano frente a la forma libre es colocada por Lyotard en el acontecimiento de la sensación misma. Este desplazamiento podría, en principio, recordarnos la insistencia sobre la presencia sensible singular que la vulgata modernista opone a la representación. La materia sería entonces la cualidad singular "de la textura de una piel o de una madera, de la fragancia de un aroma, del sabor de una secreción o de una carne, al igual que un timbre o un matiz". Rápidamente, sin embargo, se ve que no es así. "Todos estos términos son intercambiables", nos dice Lyotard, "designan el acontecimiento de una pasión, de un padecer para el cual el espíritu no habrá estado preparado, que lo habrá dejado inerme y del cual no conserva más que el sentimiento, angustia y júbilo, de una deuda oscura" (Lyotard).

Tal es el segundo carácter de la materia: no su singularidad sensible sino su capacidad de hacer padecer. Su inmaterialidad no reside en ninguna cualidad sensible particular. Reside solamente en aquello que resulta común a todas: todas son "el acontecimiento de una pasión". La cualidad propia del timbre o del matiz, de la textura de la piel o de la fragancia del aroma, es indiferente. Solamente importa su poder común, el de "desconcertar al espíritu, de ponerlo en duda". (Rancière, 2004, pp. 112-117).<sup>133</sup>

## II.2.2 Materialidad y pintura

### II.2.2.1 *Material, percepción y sensación*

El hombre al preguntarse por todo lo que le envuelve, trata de comprender qué es el universo, su naturaleza, si hay un principio o un fin y si hay una eternidad o un final. Se preocupa por el funcionamiento de las cosas en general, el azar o si hay unas leyes generales e intrínsecas en la inmensidad del espacio que nos rodea y que nosotros, desconocemos.

<sup>133</sup> Las referencias que hace Rancière son al sociólogo y filósofo francés Jean François Lyotard (1924-1998).



Todo aquello que ocupa un lugar en el espacio y posee masa cuantificable podemos calificarlo como materia. El aire, el agua, la tierra y todo lo que conocemos y utilizamos está formado de materia y energía, cualesquiera que sea su forma, tamaño o estado; pero no todos ellos están formados por el mismo tipo, sino que están compuestos de sustancias diferentes.

La materia y la energía son también todo aquello que podemos percibir con nuestros sentidos como la vista, oído, tacto, gusto y olfato, recibimos y percibimos información sobre todo lo que nos rodea. Percibimos objetos de diversas clases, formas, tamaños, gustos y olores. Todos estos objetos que nos presenta la naturaleza están formados por materia y energía y ocupan su lugar en el mundo.

Centrándonos más concretamente en la propia materia, en el prefacio de Renaud Barbaras<sup>134</sup> del ensayo de Gilbert Simondon<sup>135</sup> titulado *Curso sobre la percepción* (2012) aquel sitúa el estudio de la materia en la antigüedad. Así nos dice que “la filosofía griega es una filosofía de la percepción, no solo porque es la fuente de todo conocimiento sino también en el sentido subjetivo del genitivo, en tanto cada filosofía expresa cierta dimensión de la percepción” (p. 11). Es esta hipótesis la que permite a Simondon trazar una línea que divide y perdura a lo largo de la Antigüedad entre dos posturas fundamentales. Se manifiesta en el origen bajo la forma de la oposición entre:

- *Los fisiólogos jónicos*, que confieren a la cualidad sensible, realidad y objetividad, lo cual conduce a atribuir a un estado de la materia revelado por la sensación el estatus de elemento primordial.

- *Los Eleatas*, así como su posterioridad pitagórica y platónica, que desestiman lo material en beneficio de lo formal, la cualidad de la relación y el devenir en provecho de lo inmutable. (pp. 11-12).

Estas dos familias de doctrinas manifiestan de hecho un auténtico análisis del contenido de la percepción, las formas contra la sensorialidad cualitativa, es una percepción contra otra percepción, la percepción a distancia, por audición o visión, contra la percepción por contacto, y la contemplación teórica y separada del cuadro del universo en el ocio erudito contra la acción manipuladora que efectúa la génesis del

<sup>134</sup> Renaud Barbaras (1955) es un filósofo francés cuyos estudios se dedican a los problemas planteados por lo que él denomina la *fenomenología de la vida*, y que giran en torno a la renovación de la experiencia del mundo, la concepción del ser y la concepción de la propia actividad filosófica.

<sup>135</sup> Gilbert Simondon (1924-1989) fue uno de los filósofos franceses más influyentes en el estudio de las técnicas y tecnologías. Es conocido por su *Teoría de la individuación*, fuente principal de inspiración para Gilles Deleuze. Simondon explica cómo ha sido tratada la individuación a lo largo de la tradición filosófica, ofreciendo los límites y posibilidades de estos mismos postulados. También ofrece una manera especial de comprender la individuación a partir de un análisis de la totalidad de lo real. Simondon muestra que la individuación puede ser analizada fuera de un plano metafísico, es decir, que no necesariamente se debe partir de la existencia de unos principios organizadores o primeros principios, para comprender la manera en que se conforman a los individuos, sino que también se puede analizar otros estratos, como los físicos, biológicos, psíquicos y colectivos, en los cuales se pueden registrar procesos de individuación.

objeto. Ahora bien, esta oposición es también la de dos órdenes de magnitud. El del elemento más cercano de todo objeto y el de la forma, más allá de todo objeto. Es este enfrentamiento el que todavía se manifiesta, según Simondon, en el epicureísmo y el estoicismo que “constituyen el desenlace de la dicotomía primera que separó los órdenes de magnitud de lo percibido, se oponen como el átomo, más pequeño que el grano de polvo, y el cosmos, más grande que los imperios” (p. 12). De cara a esta oposición fundamental Aristóteles adopta una posición media, no solo porque logra conciliar, gracias a la teoría del acto y de la potencia, los aspectos opuestos de las doctrinas de sus antecesores, sino ante todo porque se sitúa en el nivel medio de la captación del objeto, no privilegiando la sensorialidad como los jónicos, ni la significación o la estructura, como los pitagóricos y los platónicos. Esta filosofía de la percepción posee entonces una significación perceptiva. Y aunque la época moderna se caracteriza por la desaparición de ese rol conferido a la percepción en provecho del saber deductivo y constructivo, eso no impide que Simondon presente los otros dos periodos de la historia según el mismo movimiento, como si aquello que podríamos llamar el esquema perceptivo estructurara todavía la historia moderna y contemporánea de la filosofía de la percepción.

Así, aún si el empirismo y el racionalismo tienen en común el hacer aparecer la percepción como momento de una actividad de conocimiento que es fundamentalmente una operación, eso no impide que el empirismo pueda ser colocado sobre la línea propuesta por los jónicos, mientras que el racionalismo clásico es evidentemente heredero del eleatismo. Es sin duda la razón por la cual Simondon presenta de este modo la síntesis kantiana:

Como el antiguo mediador que fue Aristóteles tras la oposición entre los “Hijos de la materia” y los “Amigos de las Ideas”, adoptando el esquema hilemórfico por fundamento del pasaje de la potencia al acto, Kant supone que el conocimiento real exige la interacción entre el a priori y el a posteriori: un conocimiento sin materia es vacío, un conocimiento sin forma es confuso. (p. 12).

Por su parte, y ya en la actualidad, el término materia es concebido como una realidad espacial y perceptible por los sentidos de la que están hechas las cosas que nos rodean y que, junto con la energía constituye el mundo físico (Real Academia Española, 2014). En la filosofía, materia es un término que se usa para referirse a las formas constituyentes de la realidad material objetiva, entendiendo por objetiva como aquella que pueda ser percibida de la misma manera por diversos sujetos. Esto es considerado, como aquello que forma la parte sensible de los objetos perceptibles o detectables por medios físicos, o lo que es lo mismo, todo aquello que se puede tocar, se puede sentir, se puede medir, etc.

Cada tipo de materia que se utiliza para fabricar objetos se llama *material*. Este concepto que veremos a lo largo de la investigación viene a significar: algo perteneciente o relativo a la materia. Los materiales son elementos agrupados en un conjunto el cual es, o puede ser, usado con algún fin específico, se diferencian en materiales naturales y materiales artificiales (Real Academia Española, 2014). Valga aquí la definición filosófica que postula Heidegger en torno al concepto:

Aquello que da a las cosas su permanencia y sustantividad y que al mismo tiempo es la causa de la forma con que nos apremian sensiblemente, lo coloreado, sonoro, duro, macizo, es lo material de la cosa. En esta determinación de la cosa como materia ya está puesta, al mismo tiempo, la forma. Lo permanente de una cosa, la consistencia, consiste en que una materia está unida con una forma. La cosa es una materia forma. (Frampton, 2000, p. 32).

Dentro del conjunto de materiales, el que aquí vamos a desarrollar es el material artístico. Este puede ser todo lo que presta existencia objetiva en el espacio y/o en el tiempo a una idea artística y lo que la hace subjetivamente compartible. Podríamos decir que es contemplado como portador de la idea. El material se transforma en materia al darle el artista un carácter especial, un carácter de tipo simbólico por medio de la creación. Toda obra tiene una materia que pertenece al plano de lo sensible.



Carbón natural.<sup>136</sup>

Recordamos que Dufrenne, manifestaba que exponiéndose y no ocultándose, es como el material se estetiza, desplegando su riqueza sensible, se niega como cosa apareciendo como materia (*cf.* II.2.1.4.4). Para que esta estetización se produzca dentro del mundo de las sensaciones el psicólogo y filósofo Rudolf Arnheim (1985), apunta a la importancia de las cualidades sensibles de las diferentes materias.

El mundo del arte nos descubre un mundo que va más allá de lo que inicialmente vemos y percibimos, la finalidad del arte en gran medida, consiste en arrancar un conjunto de sensaciones a través de un objeto, de una obra, un ente estético; por medio de la conjunción de percepciones variablemente distintas.

Se produce así una asociación de imágenes, se producen afectos, emociones y alteraciones sensitivas de diversa índole en el interior de nuestro cerebro, que es el que rige todos nuestros movimientos. Es como un juego con diferentes efectos que nos permite tener diferentes elementos de análisis a través de las obras artísticas.

<sup>136</sup> El carbón es probablemente el primer material que utilizó el hombre para dibujar, y también ha sido el material con el que a lo largo de la historia los artistas se han enfrentado al dibujo, la pintura y la escultura, utilizándolo para bocetar y como material final.

Arnheim dice que “ningún objeto se percibe como algo único y aislado. Ver algo implica asignarle un lugar dentro del todo: una ubicación en el espacio, una puntuación en la escala de tamaño, de luminosidad o de distancia” (1985, p. 24).

Este autor visualiza los principios de la percepción para determinar de esta forma las características y factores que influyen en la gente al momento de identificar y registrar una imagen mental de los propios objetos. Así, se puede clasificar de manera diferenciada los factores que configuran una determinada imagen, que en general se percibe como una globalidad, y que puede ser conductor de significados, entre ellos esta la luz, la forma, la escala, el equilibrio, el color o la textura.

La percepción por así decirlo, describe la existencia de un impulso, inherente a las entidades físicas y psíquicas. El proceso de percepción genera una representación interna de lo que sucede en el exterior al modo de comprobación, se usa la información que llega a los receptores y se va analizando paulatinamente, así como la ayuda de la información que viene de la memoria y que ayuda a la interpretación y a la formación de la representación artística en nuestra mente.

Como recalcamos, nuestros sentidos tienen un papel decisivo en nuestros comportamientos, a través de ellos recibimos, elaboramos e interpretamos la información de los textos y las materias con que estos son constituidos. Ante esto vemos la importancia que tiene la materia en la realización de una obra de arte y en nuestro caso y estudio, en una obra de índole pictórica. El texto pictórico cambia cada vez que cambia la materia, por lo que podemos decir que las formas cambian con la materia.

Es, por otra parte, muy importante lo que nuestros sentidos pueden indicarnos a la hora de dirigirnos hacia la materia, su naturaleza no siempre es igual, no siendo lo mismo para nuestros sentidos una pintura al óleo que otra realizada al temple o acuarela.



Leonardo da Vinci (1497). *La última cena*.<sup>137</sup>

<sup>137</sup> Esta detalle de la obra de Leonardo Da Vinci (1452-1519) es un ejemplo claro de cómo influye el material en una obra pictórica. Con los años, su obra *La última cena* ha ido degradándose debido a la mala calidad de los materiales lo que ha llevado a una dificultosa restauración de la misma.

### **II.2.2.2 Breve introducción a la utilización de los materiales con finalidades artísticas**

Hoy en día, la pintura es un medio que se sirve de una serie de materiales y componentes dispares para llevar a cabo sus creaciones. Las opciones son numerosas a pesar de haber tenido unos materiales más o menos fijos o preconcebidos en su práctica a lo largo de la historia. Este medio se ha convertido en un campo abierto de la exploración plástica, que con la llegada de las vanguardias artísticas a principios de siglo XX, permitió al hombre como creador, usar todo lo que tuviera a mano para expresar sus inquietudes a nivel artístico dentro de la idea pictórica.

Nuestra materia base y principal como investigadores será la pintura, bien sea el óleo, el acrílico, la acuarela, etc. y todas sus diferentes posibilidades formales y conceptuales. Y aunque sus elementos específicos no se limitan hoy, a estos procedimientos clásicos, si prestamos un poco de atención a los lenguajes actuales, podemos ver como la materia pictórica reúne una gran variedad de alternativas y de relaciones. En el arte contemporáneo se han ampliado los márgenes de creación, la pintura como materia está ligada a todo tipo de descubrimientos y de actuaciones transgresoras, como los *collages*, los *assemblages* y demás procedimientos surgidos durante el pasado siglo, por lo que podemos hablar de un carácter interdisciplinar de la plástica actual.

La técnica también tiene relación con el uso de la materia, y esta es el conjunto de procedimientos exigidos por el empleo de determinados instrumentos, condicionados estos a su vez por la naturaleza del material y por el fin que el artista se propone. Las técnicas son fuerzas creadoras estrechamente unidas a la vida de las formas. Esto nos puede indicar que las materias y las técnicas son partes constitutivas de las obras y que las formas no existen de antemano sino que se modelan con ellas.

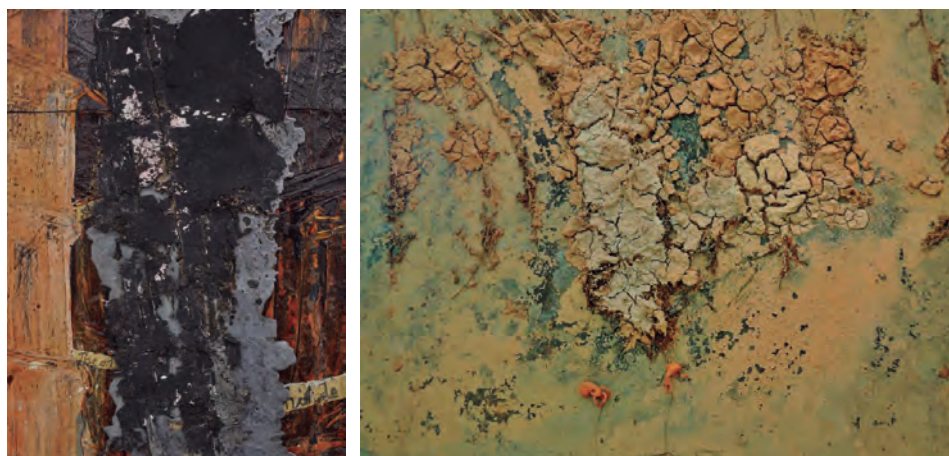
Así como la materia y la técnica no sufren pasivamente la intervención del artista, tampoco el artista se somete a ellas de igual forma. De esta manera, cada artista imprime su toque personal y ese es el punto de encuentro entre la materia y la técnica por un lado y de pintor y su instrumental por otro.

La pintura consiste en mayor medida en el uso, manejo y combinación de texturas, colores y formas que crean sistemas abiertos libres de unidades fijas. La textura está determinada por la proporción en la que se encuentran en una determinada muestra de un espacio las partículas elementales de las distintas dimensiones que lo conforman, aludiendo al físico Werner Heisenberg: "El mundo se muestra así como un complicado tejido de sucesos en el cual alternan, se superponen o se combinan conexiones de diferentes clases, que al hacerlo así determinan la textura del todo" (1963, p. 96).<sup>138</sup> Se denomina así no solo a la apariencia externa de la estructura de los materiales, sino al tratamiento que puede darse a una superficie a través de estos. Puede ser táctil, cuando presenta diferencias que responden al tacto, rugosa, áspera, suave; o visual, que podemos apreciar mediante la vista. La textura es expresiva,

<sup>138</sup> Werner Heisenberg (1901-1976) fue un físico y premio nobel que desarrolló un modelo de física cuántica cuya indeterminación o principio de incertidumbre ha ejercido una profunda influencia en la física y filosofía del siglo XX.

significativa y transmite de por sí, reacciones variables en el espectador. En ocasiones es el medio utilizado por los artistas para exaltar la materia y aumentar el grado de concentración en el espacio generalmente calificado como obra.

El valor excitante y autónomo de las formas, manchas y grafismos, se constituye como un proceso polémico de creación, una lucha con el cuadro en la que cada evidencia constatada supone contemporáneamente el desafío de una nueva corrección, de un reajuste en el sistema general de la obra. (García y Hernández, 1998, p. 46).



Ejemplos de diferentes texturas en la pintura de Anselm Kiefer a partir de diferentes materiales (I y II).

En los discursos contemporáneos de los lenguajes pictóricos la connotación sensorial, de la materia de la que hablábamos al principio de este texto, se ha visto reafirmada. Se podría hablar de que en la modernidad se pasa del concepto de la pintura como representación a la de la pintura como sensación. Se pintan sensaciones y con sensaciones. Es interesante, en este sentido, la apreciación de Argan en su obra *El arte moderno*: “El problema de la materia había surgido en el mismo momento en que la forma artística había dejado de ser representación de la realidad para darse, con el collage cubista y el Constructivismo ruso, como realidad autónoma en sí misma” (2004, p. 498).

Así, las nuevas actuaciones basadas en las sensaciones han ampliado los recursos de otros tiempos y el uso de todo tipo de materiales ha propiciado el enriquecimiento del lenguaje pictórico como los objetos cotidianos, utensilios de todo tipo, etc.

De esta manera, no tenemos que entender la materia pictórica únicamente como un medio en el que se explicitan las sensaciones sino también como una sustancia sensible que hace suyas la extensión y la duración de las mismas. Podríamos decir que todo lo que se vive y experimentamos se puede llegar



a convertir en materia y, que por lo tanto, la materia tiene algo de memoria, algo nuestro que nos abandona y existe por cuenta propia.

Numerosos artistas han introducido elementos a priori ajenos al mundo pictórico convencional, pero no por ello dejan de ser materiales pictóricos, todo depende del contexto en que sean utilizados. No todos los artistas manejan sus materiales de la misma forma y la idea de lo pictórico evoluciona día a día. La investigación con los materiales es un punto referencial en la trayectoria de muchos discursos actuales, que fueron precedidos por las investigaciones artísticas de finales de siglo XIX y principios del XX. De esta manera el poeta Paul Valéry en el año 1928 comentaba ya lo siguiente:

En todo arte hay una parte física que no puede contemplarse ni tratarse como antaño. Ni la materia, ni el espacio, ni el tiempo son desde hace veinte años lo que eran desde siempre. Hay que esperar que tan grandes novedades transformen toda la técnica de las artes y de ese modo actúen sobre el propio proceso de la invención, llegando quizás a modificar prodigiosamente la idea misma de arte. (Romero y Fernández, 2008, p. 37).

Otro testimonio sobre el carácter conformador de la materia y no ya como objeto pasivo de la forma, lo encontramos en este testimonio de Martin Heidegger de 1936 en *El origen de la obra de arte*:

Lo que le da a las cosas su consistencia y solidez, pero al mismo tiempo provoca los distintos tipos de sensaciones que confluyen en ellas, esto es, el color, el sonido, la dureza o la masa, es lo material de las cosas. En esta caracterización de la cosa como materia (ilh) está puesta ya la forma (morf). Lo permanente de una cosa, su consistencia, reside en que una materia se mantiene con una forma. La cosa es una materia conformada. Esta interpretación de la cosa se apoya en la apariencia inmediata con la que la cosa se dirige a nosotros por medio de su aspecto (eäadow). La síntesis de materia y forma nos aporta finalmente el concepto de cosa que se adecua igualmente a las cosas de la naturaleza y a las cosas del uso. (1996, p. 9).

Un último testimonio, esta vez de un artista contemporáneo, nos sirve para valorar el carácter determinante del material en un tipo de procederes artísticos. Así, según Richard Serra:

El material, cualquiera que este sea, siempre impone su propia forma a la forma. Si investigas las posibilidades de cualquier material-yeso, vidrio, madera, acero- y aprendes cómo utilizar tu material, él te va a dirigir hacia su potencial. Algo que la imagen nunca hará. El arquitecto Louis Kahn dijo: "Cuando veo un ladrillo le pregunto qué quiere ser." (Serra, 2011).<sup>139</sup>

### ***II.2.2.3 Pintura matérica. Ejemplos en la modernidad y posmodernidad***

La pintura matérica en sí misma tiene un lugar especial dentro del ámbito artístico contemporáneo y podríamos definirla por aquella variante artística en la que la presencia de la materia es su valor más significativo. El uso del material convertido en materia en sus varias posibilidades. La materia prevalece sobre los demás elementos, por lo que el pintor matérico posee un modo de trabajar donde el material se impone en parte a las formas. Se basa en la realidad física de la obra y la textura adquiere un valor especial. La teórica e historiadora del arte Lourdes Cirlot (1983) apunta a la definición del académico inglés Anthony Everitt para decir que: "la pintura matérica es cualquier forma de abstracción que parece violentar de algún modo los materiales utilizados por el artista" (p. 32).

La elección del artista cambia la mirada del espectador, sus decisiones marcan la estructura de la obra. Los materiales permutan su ser y tornan en una materia especial por lo que la pintura matérica está plenamente relacionada con la elección individual de cada artista.

Desde comienzos del siglo XX y con la explosión de las vanguardias, la materia ha tenido un papel importante dentro de varias manifestaciones artísticas. A destacar: el Arte Matérico, el Neodadaísmo o el Arte Povera.

En el arte matérico las propiedades físicas del material son captadas como ingredientes estéticos y transformados como modos de apariencia de lo táctil y lo cromático. Así, podemos citar entre algunos ejemplos el del francés Jean Fautrier,<sup>140</sup> para el que la materia pictórica es la pura realidad existencial. A través de ella, de sus empastes y capas espesas, intenta captar y retener las sensaciones más frágiles, las impresiones más fugaces y las palpitations más secretas del ser.

Otro de los artistas más exponenciales de la pintura matérica es el francés Jean Dubuffet, padre del Art Brut<sup>141</sup> el cual, expone así su visión:

<sup>139</sup> Louis Kahn (1901-1974) fue uno de los grandes impulsores de la arquitectura moderna.

<sup>140</sup> Se suele decir que el existencialismo tiene a Sartre como a su filósofo, a Camus como a su literato y a Fautrier como a su pintor.

<sup>141</sup> El *Art Brut* es un concepto acuñado por Jean Dubuffet para referirse a lo que otros, llamaron Arte Marginal. El Art Brut recoge toda expresión artística creada fuera de los límites de la cultura oficial, generalmente realizadas por personas con alguna enfermedad psiquiátrica, o bien, por personas excluidas de la sociedad normativa.

El punto de partida es la superficie que ha de animarse, lienzo u hoja de papel, y la primera mancha de color o de tinta que se proyecta sobre la misma: el efecto resultante, la aventura que de ello resulta. Esa mancha a medida que se enriquece y orienta, es la que debe guiar el trabajo. Un cuadro no se edifica como una casa, partiendo de las cotas de arquitectos, sino de espaldas al resultado- ¡tanteando y a reculones! ¡Alquimista, no hallarás la manera de fabricar oro contemplándolo, pero acude a tus retortas, haz hervir la orina, mira, mira ávidamente el plomo: ahí esta tu tarea! Y tu pintor, unas manchas de color, manchas y trazos, mira tus paletas y tus trapos: las claves que andas buscando están en ellas. (1984, p. 49).



Jean Dubuffet (1955). *Paisaje*.

Para este artista no hay colores propiamente dichos, sino materias coloreadas, que el pintor debía buscar en las paletas y en sus trapos, ahí estaban las claves, más allá de las manchas de color o trazos.

La valoración de la materia como sustancia, manteniéndose como tal, es, asimismo, la base de determinadas investigaciones de corte analítico. Así, para el catedrático Simón Marchan Fiz:

Más preocupado aún por el valor del material, el cubo-futurismo ruso desarrolla el “principio collage” en algunas composiciones suprematistas de Malevitch, Puni y sobre todo en los contrarelieves de Tatlin. Para ellos, el desarrollo de la creatividad se vinculaba a las condiciones dadas con antelación por las propiedades del material a configurar. (2012, p. 159).

Otros como el norteamericano Jackson Pollock (1912-1956), pintor y precursor de la creación de nuevos modelos y formas pictóricas como por ejemplo el *Action Painting*,<sup>142</sup> aseguraban lo siguiente ya en la primera mitad del siglo pasado:

Cada vez me alejo más de los instrumentos convencionales de la pintura, tales como caballete, paleta, pincel, etcétera, y prefiero emplear palos, paletas de albañil, cuchillas. También dejo gotear la pintura líquida sobre el cuadro y aplico gruesas capas de pintura mezcladas con arena, trozos de cristal y otros materiales extraños. (Jiménez, 2016).



Rudy Burckhardt (1950). *Jackson Pollock*.

Otros como el británico Francis Bacon (1909-1992), también utilizaron la pintura de manera peculiar. Lanzaba el óleo sobre el lienzo (a cuya tela le solía dar la vuelta para buscar su mayor rugosidad), golpeándolo con sus pinceles o dedos cargados de pintura, donde estas adquirían una gran variedad presencial y matices que rayaban el salvajismo pictórico en toda su expresión. Declaraciones como: "Quiero que la pintura funcione en el cuadro como si fuera la carne misma", de su compañero el pintor Lucien Freud (Echegaray, 2016, p. 67), muestran claramente lo que puede representar la materia pictórica en

<sup>142</sup> El *Action Painting* fue un impulso de unos cuantos pintores dentro del movimiento Expresionista Abstracto americano, que optaron por dotar a sus obras de un carácter gestual. En la obra finalizada se aprecia la velocidad, la furia y la intencionalidad del autor en cada una de las salpicaduras.

determinados momentos y para diferentes artistas. El pintor quiere que la materia traspase su identidad plástica para transformarse simbólicamente en carne humana. A través de las espesas masas de pasta se recrea la voluptuosidad y los volúmenes del cuerpo, la sensación de veracidad y vida traspasan los límites del lienzo. También el pintor español Miquel Barceló (1957), afirmaba que "esta relación entre pintura y carne es la base de mi trabajo. Para mí es como el paradigma de la pintura. La pasta de pintura se transforma en carne" (Barceló, 2012, p. 41)



Francis Bacon (1949). *Inocencio X*. Lucien Freud (2004). *Retrato*. Miquel Barceló (1998). *Crucifixión*.

En Italia, Alberto Burri se libera de la materia excesivamente sensible de la pintura tradicional, concibiendo sus obras como heridas dentro de una posible iconografía del sufrimiento.



Alberto Burri (1965). *White B*.



El sentido de lo trágico se hace también palpable en Antoni Tàpies; donde los materiales que utiliza pueden ser paredes de cemento, puertas o persianas. Estos materiales parecen que cobran vida y existencia a través de gestos y manipulaciones hechos sobre la propia composición.

Por su parte, dentro del llamado *Grupo de Cuenca*,<sup>143</sup> Luis Feito y Lucio Muñoz utilizan el poder expresivo de la materia para seguir dando una visión negra y siniestra de la España de su tiempo. Otros como el canario Manolo Millares (1928-1972), utiliza las arpilleras, elemento que añadía a la superficie del cuadro junto con otros materiales como arena, cerámica o madera, creando una densidad única. La arpillera era una evocación de las telas con las que se envolvían las momias guanches, la población primitiva de las Islas Canarias, descubiertas por el pintor en el Museo Canario de Prehistoria.<sup>144</sup>



Manolo Millares (1959). *Cuadro 85*.

Más adelante, dentro del neodadaísmo americano tenemos el ejemplo de la poética de las huellas y los deshechos en el primer Rauchenberg. Obras que definió como *souvenirs sin nostalgia*: “Su verdadera misión es ofrecer a la gente la oportunidad de observar las cosas y descubrir sus múltiples posibilidades” (Larrauri, 2010).

<sup>143</sup> Según la historiografía reciente del arte contemporáneo español, el *Grupo de Cuenca* fue más que nada un conjunto de artistas españoles de las décadas de los años cincuenta y sesenta, que coincidieron en dicha ciudad en torno a diversas corrientes artísticas como el *Informalismo*. Este es un movimiento artístico que aparece en Europa a finales de los años cuarenta en el que se utiliza un lenguaje abstracto donde los materiales desempeñan un papel decisivo.

<sup>144</sup> Se conocen las arpilleras como a las piezas textiles gruesas y ásperas fabricadas con distintos tipos de estopa. Suelen utilizarse como elementos cobertores y en la fabricación de sacos y piezas de embalaje.





Robert Rauschenberg (1950). *Canyon*.

En cuanto al *arte povera* la infraestructura *cosa* de los materiales es la protagonista principal de las obras. No pretende esta tendencia ya la configuración artística como un fin en sí mismo, sino más bien hacer visible su poder energético, la potencialidad transformadora de los materiales. No se interesa tanto por lo seleccionado como por el modo de manifestarse cada elemento. Se acerca a la realidad natural para redescubrirla en algunas de sus potencialidades físicas y energéticas. No tiene, en ese sentido un espíritu negativo como en los neodadaísmos, sino que intenta buscarle una esencia más neutra. Lo que critica es el culto al producto acabado, la noción de obra que finaliza en un ícono estático. Frente a ello reafirma la materia mudable respecto al tiempo y al espacio. Así cada material determina sus propias propiedades plásticas en atención a sus propiedades físicas, sin sufrir las transformaciones características de la pintura matérica. Estas obras, compuestas de los más diversos materiales y sustancias, se articulan significativamente a nivel de las propiedades físicas y plásticas de los materiales en transformación y de las relaciones del ensamblado y yuxtaposiciones variadas. Tanto en las obras como en los testimonios se afirma el carácter energético y activo de los materiales.



Pier Paolo Calzolari (1973). *Senza titolo*.

Dentro del *nuevo expresionismo alemán*<sup>145</sup> destaca un artista significativo en la valoración de lo matérico como, que es el alemán Anselm Kiefer (1945). Utilizando la naturaleza como médium en sus obras, ha expuesto sus creaciones a diferentes estados climáticos para que estas se fueran modificando de manera aleatoria, y la materia estuviese así alterada en un proceso totalmente alejado del concepto tradicional de la paleta. De esta manera, ejemplos como la colocación de las obras bajo la influencia de la lluvia o la luz del sol, hacen que sus obras tomen un cariz y una transformación alejadas de convencionalismos. Las obras sufren los lugares, el tiempo y la acción de todos los elementos que la rodean bajo el prisma personal del artista. Esto conlleva que el material elegido por el pintor para sus representaciones y el modo en que lo emplea, no sean cosas accidentales. Estos datos construyen un conocimiento y un repertorio adecuado desde los mismos materiales.

<sup>145</sup> El *Nuevo Expresionismo Alemán* se desarrolló en el contexto de una Alemania dividida geográficamente y políticamente como consecuencia de la Guerra Fría: Estados Unidos frente a la Unión Soviética, capitalismo frente a comunismo. En 1961 se comenzó a construir el Muro de Berlín para impedir la comunicación entre Berlín Oriental (República Democrática Alemana) y Berlín Occidental (República Federal Alemana). La reunificación de ambas Alemanias llegó con la caída del Muro en el año 1989. Estos artistas fueron etiquetados como los *Nuevos Salvajes* y se aglutinaron personalidades individuales con diferentes características artísticas pero a las que les unió un mismo entorno y el deseo de recolocar al arte alemán en primera línea de la escena artística después de años de predominio estadounidense. Destacaron artistas como Anselm Kiefer, George Baselitz o Marcus Lupertz.



Anselm Kiefer (1992). *Barjac*

Como fin de este apartado señalar como la utilización de los materiales por parte de estos artistas citados es comparada por Simón Marchan Fiz con la técnica del *Palimpsesto*<sup>146</sup> en su obra *Del arte objetual al arte de concepto*:

La técnica del palimpsesto es aplicable a las capas y materiales superpuestos en la pintura de Kiefer, Schnabel o Barceló, entre otros muchos, y podría ampliarse metafóricamente a la relación entre conciencia y la afloración de lo reprimido, como esta superposición y entrelazamiento agolpado de imágenes, estratificación de la historia y de técnicas propias, superposición de capas distintas de la realidad, mezcolanzas de imágenes de la alta y la baja cultura, de la historia del art y los "mass-media" ...etc. (2012, p. 317).

<sup>146</sup> Esta es una técnica medieval, en la que se confiere más valor al soporte, habitualmente pergamino, que a la inscripción original. Por eso no hay inconveniente en borrarla y escribir sobre ella otras nuevas. Al igual que las inscripciones primitivas no desaparecen del todo y van quedando huellas de los antiguos textos dentro de los nuevos.





Julian Schnabel (1980). *San Francisco en éxtasis*.

De esta manera, en este capítulo hemos querido reseñar como el artista estudia y usa los medios y los materiales; y cómo existe una interrelación entre el artista y la materia utilizada, al igual que con los útiles y las demás acciones plásticas consiguientes. El trabajo constante del artista con el material supone para nosotros buscar en diferentes dimensiones y conexiones, en planteamientos que a veces dan forma a lo desconocido y donde lo intangible se puede hacer evidente de forma estética. En el deseo de cierto tipo de artistas contemporáneos esta la idea de la exploración de lo misterioso y lo fantástico, el afán por conseguir a través de la materia un cierto grado paradójico de trascendencia.

### II.3 Fenomenología plástica de la materia a partir de experiencias radicales

El artista informa al mundo, da forma a las ideas y por eso, es un contemplador de las formas.

Amador Vega (2002 b, p. 102).

En este apartado lo que vamos a presentar es un estudio de la dimensión trascendente de la materia en la pintura contemporánea desde un punto de vista fenomenológico. Haremos un análisis con diferentes artistas de la era moderna, estableciendo una tipología matérica que de modo general se ajuste a

dicho criterio. Asimismo, acabaremos centrándonos en cuatro artistas que encajan con lo que hemos denominado como materia trascendente y que puedan estar ligados de alguna manera al concepto de experiencia radical: Mark Rothko, Anselm Kiefer, Antoni Tàpies y Cai Guo Qiang. Previamente haremos una introducción de carácter terminológico en referencia al criterio fenomenológico que vamos a adoptar.

Hemos visto cómo la pintura se estructura en unos elementos concretos, textura, colores y formas con una relación entre sí, y adquiere un carácter que supera el pensamiento puramente racional cuando el artista provoca la exaltación de su experiencia. Dependiendo del uso que hagamos de los materiales pictóricos y de los componentes adyacentes que queramos aportar, podemos representar e interpretar diversos sistemas complejos. El interés se traduce en ver qué tipos de lenguajes y que traductores de estos, se dan actualmente en la pintura con la materia y la trascendencia como elementos asociados, y poder así, reconocer alguna de sus características más significativas con relación a las experiencias radicales.

Esta organización que hemos desarrollado se compone de cuatro variedades principales, la primera que hemos estudiado es la *Materia Concentrada*, donde el uso de la materia llega a un nivel que podríamos llamar de reducción de la misma, destacando por su sencillez más que por su espectacularidad. La segunda es la *Materia Exaltada*, donde se produce una confrontación con el material mismo y su posterior exaltación en la obra. La tercera es la *Materia Fossilizada*, donde se parte de la utilización de objetos extraños a la práctica artística y se incorporan o se crea la obra a partir de estos, el material no es fossilizado en su esencia aunque sí es manipulado como tal. Y la última, es la *Materia Liberada*, donde los materiales son transformados y liberados en su composición natural.

### II.3.1 Introducción terminológica

Creemos conveniente hacer una mínima introducción terminológica sobre lo que entendemos por fenómeno, fenomenología y estética fenomenológica, y una posterior descripción desde un punto de vista propiamente fenomenológico, del papel que ocupa la materia dentro de la pintura.<sup>147</sup>

---

<sup>147</sup> Todo ello con la intención de dar a este trabajo de investigación un añadido carácter divulgativo.

### II.3.1.1 Fenómeno

Se entiende por fenómeno toda apariencia o manifestación de los sentidos y de la conciencia, que puede ser objeto de experiencia (en nuestro caso una experiencia radical) y por lo tanto sometido a estudio científico. Partiendo de las investigaciones del profesor Gabriel Amengual (2006)<sup>148</sup> podemos decir que:

Para Kant, el fenómeno se convierte en objeto de experiencia, frente a la apariencia, que no es más que irrealidad, pues se halla más allá de la experiencia.

Para Hegel, el fenómeno designa la primera forma de la esencia, interiorización del ser, se da en lo inmediatamente encontrado.

Para Husserl, el fenómeno es un objeto que aparece como tal.

### II.3.1.2 Fenomenología

Se considera a la fenomenología como el estudio descriptivo de la sucesión de fenómenos y de un conjunto de fenómenos. Edmund Husserl es apreciado como el impulsor de la fenomenología en el siglo XX, que se desarrolla paralelamente a la crisis de la concepción de la filosofía como saber autónomo y a la difusión del positivismo en el ámbito de las ciencias del espíritu.<sup>149</sup> Su lema es *la vuelta a las cosas*, dejando de lado cualquier presupuesto o teoría filosófica que condicione su visión.

Cabe entender la fenomenología como teoría general de las vivencias; tratando de forma descriptiva y a priori con fenómenos puros, además de descubrir la conciencia de ser conciencia de algo.

<sup>148</sup> Gabriel Amengual (1946) es canónigo de la Catedral de Palma de Mallorca y catedrático de Historia de la Filosofía en la Universidad de las Islas Baleares. Para más información ver Gabriel Amengual (2007). *El concepto de experiencia: de Kant a Hegel*.

<sup>149</sup> Las formulaciones e ideas de Husserl han sido influencia de muchos de los filósofos más destacados de la modernidad. Entre ellos destacan Heidegger, que fue discípulo directo de Husserl, y de él aprendió un cierto estilo de filosofar, aunque luego surgiesen diferencias teóricas. La influencia sobre Sartre es también notoria. Y otros autores decisivos del siglo XX, como Maurice Merleau-Ponty, han pertenecido a esta corriente fenomenológica. La hermenéutica de Gadamer y Paul Ricoeur también encuentra su punto de arranque en Husserl.



La reducción fenomenológica supone abstraerse de tener en cuenta cualquier afirmación del sentido común y de la ciencia; lo que nos permite el acceso a la conciencia trascendental, a la subjetividad pura.

Según el filósofo Merleau Ponty, la fenomenología es el medio de tomar conciencia de la relación indestructible que nos une al mundo, y de aprehender la realidad del mundo.<sup>150</sup>

Para Xabier Rubert de Ventós en su *Teoría de la sensibilidad*:

No basta decir que la obra de arte nace de una obsesión, que es una proyección subjetiva o que responde a unas leyes de estructura: hay que pasar al estudio del fenómeno trascendental en cuanto tal, a la obra de arte misma, que entre tantos análisis e interpretaciones estaba algo olvidada. (1976, p. 484).

### II.3.1.3 Estética fenomenológica

El método fenomenológico, como hemos comentado anteriormente, supuso una vuelta a las cosas mismas, poniendo *entre paréntesis* -de modo reductivo- no solo la existencia del objeto que se estudia, sino también todo el bagaje de conocimientos y experiencias previas a él adscribibles, con el fin de dejar surgir tan solo lo que en cuanto puro fenómeno se hace presente en la conciencia, como centro referencial de la intencionalidad. Por su parte la estética, al estudiar una experiencia que es originaria, reconduce el pensamiento y quizás la misma conciencia al origen. En ese sentido la estética fenomenológica subraya el carácter intencional de la conciencia y la intuición esencial de los fenómenos, poniendo especial énfasis, a diferencia de otras disciplinas más centradas en el objeto (formalismos, semióticas o semiologías) o en el sujeto (vitalismos y psicologismos), en la propia relación sujeto-objeto.

En este sentido, la estética fenomenológica atiende a la descripción de las estructuras de las obras, así como al análisis del acto propio de la experiencia estética. El propio término fenomenológico, por otra parte, no pretende ser un método sistemático sino más bien una amplia orientación en la que caben múltiples enlaces con otros métodos de investigación.

Un ejemplo que podemos usar como referencia, es el método analítico de Mikel Dufrenne (1983), que divide de la siguiente forma los niveles estructurales de la obra y los fenomenológicos de la experiencia estética:

<sup>150</sup> La *Fenomenología de la percepción* es la obra principal del filósofo francés Maurice Merleau-Ponty, publicada en 1945.

Niveles estructurales de la obra:	Niveles fenomenológicos de la experiencia estética:
· <i>Materia sensible</i>	· <i>Presencia</i>
· <i>Mundo representativo</i>	· <i>Representación- imaginación</i>
· <i>Expresión</i>	· <i>Reflexión- sentimiento</i>

Dufrenne plantea estos tres niveles en la estructura de la obra y en la fenomenología de la experiencia estética, es decir la presencia, la representación y el sentimiento, en la medida en que a cada objeto vivido, representado o sentido corresponde una actitud del sujeto en cuanto que viviente, pensante y sintiente (1983, p. 7).

### ***II.3.1.4 La materia en la estructura del cuadro***

A continuación nos centramos en el estudio de la materia dentro de este marco fenomenológico. Para ello seguimos el criterio de Dufrenne, el cual nos habla de la *materia sensible*, la *materia sujeto* y la *expresión*.

#### ***II.3.1.4.1 La materia sensible***

Ya citamos anteriormente a Rene Berger (*cf.* II.2.1.4.4), el cual nos decía que “la materia no es aquello por lo que la forma se hace visible, sino aquello por lo que la forma se hace sensible” (1976, p. 62).

En una línea parecida Mikel Dufrenne nos dice que:

Hay artes en que lo sensible es inseparable del material que lo produce; la arquitectura y la escultura no pueden disimular la piedra; y si embargo la piedra no es verdaderamente la materia de la obra. Ciertamente, la arquitectura no disimula la piedra como tampoco el zapatero no ocultará el cuero, si quiere que su obra tenga prestancia...estéticamente el material no solo está ahí como material, como puede estarlo para el artista y también para el artesano sino como soporte de lo sensible existente.

La piedra debe revelarse como piedra y es esta revelación lo que constituye la verdadera materia del objeto estético, la materia que será informada y unificada por el tema. (1983, p. 350).

Por otra parte, Dufrenne analiza la inserción del material en determinados esquemas rítmicos y armónicos, donde explica que en toda obra comporta estos esquemas que elaboran más precisamente el lenguaje propio en el que debe expresarse, o si se prefiere, el material que le servirá de lenguaje. Estos esquemas cumplen una doble función:

- Por una parte definen y clasifican los elementos de este lenguaje estético, ordenando y seleccionando una gama completa, de sonidos, en relación a los cuales se excluyen los ruidos, gamas de colores, que se matiza y amplía a medida que la pintura se hace más pictórica, gamas de palabras, prodigalidad o sobriedad de vocabulario, pudor en los clásicos, ostentación en los modernos, gamas de líneas y superficies en la arquitectura o escultura.

- La segunda función de los esquemas rítmicos y armónicos deriva inmediatamente de la primera: en esta gama se establecen los acentos a los cuales se ordena y que confieren a la obra su apariencia particular...toda obra de arte comporta una tela de fondo, que es la materia elemental y como no elaborada, sobre la que destacan los acentos que confieren a lo sensible su intensidad más viva y su presencia más vehemente. (1983, p. 356).

En una línea parecida, Rene Berger dice "hay que contemplar la materia como una lengua extranjera, teniendo en cuenta la pronunciación de las palabras, su articulación, las entonaciones, los acentos" (1976, p. 64).

#### *II.3.1.4.2 La materia-sujeto*

En este apartado, Dufrenne apunta que el arte no se tiene que limitar a una exhibición de lo sensible:

La obra de arte representa algo: tiene una materia-sujeto, *lo sensible*, que en lugar de mostrarse como propiedad del material (timbre del instrumento, color de la tela, dibujo en la piedra), lo sensible de la materia se convierte en "signo". En contrapartida, el objeto o signo representado ayuda a la exaltación de lo sensible: le confiere la unidad de una significación, la unidad de una novela, de una meditación poética, e incluso de una estatua o un cuadro, es la unidad de sentido que puede apelar a la reflexión, dado que es la unidad de un concepto; por exterior que esta unidad sea a lo sensible, no deja por ello de ser altamente pregnante. No se trata de copiar un tema, sino de dar a través de él un equivalente sensible de la significación afectiva, tanto como de la intelectual, que tal materia-sujeto posee para él. (1983, p. 358).

Es interesante, a nuestro juicio, unas advertencias en relación a cierta literalidad explícita de los contenidos en la representación o materia sujeto:

La representación o materia sujeto puede ser una trampa para el artista, como lo demuestra claramente el arte académico, buscar convencer o seducir, es una solución universal a todas las creaciones artísticas. Materia-sujeto solo es una ocasión o un pretexto; no se trata de copiar un tema, sino de dar a través de él, el equivalente sensible de su significación afectiva o intelectual. Rouault no pinta un Cristo, sino que a través de Cristo, realiza un equivalente pictórico de lo que Cristo significa para él. (1983, p. 363).



Georges Rouault (1932). *Christ Mocked by Soldiers*.

Dufrenne habla de arte auténtico como aquel que no se identifica con la representación, y cita el arte académico como ejemplo de tendencia en la cual se da la circunstancia contraria.

Asimismo Hermann Broch<sup>151</sup> mantiene que:

El academicismo tiene de negativo que constantemente va en busca de normas y reglas que imponer, como criterios estéticos. Una regla ha sido, históricamente, la identificación de la pintura con la realidad exterior, la utilización de la pintura para representar fielmente los objetos reales superficialmente. Esta concepción del arte trae consigo, aparte de una cierta desnaturalización de la propia pintura, una tendencia a crear un sistema cerrado. Un sistema infinito, como es el arte, se transforma en un sistema finito, delimitación que constituye el presupuesto fundamental del kitsch. (1971, p. 11).

Esta probabilidad es por otra parte alta según Broch, ya que para él “un tema propio, precisamente porque es una copia de las cosas, se ha de mover en territorio extraño. El arte más que cualquier otro sistema tiene tendencia a consentir la penetración de elementos extraños” (1971, p. 25).

### *II.3.1.4.3 La expresión*

En referencia a este apartado Mikel Dufrenne nos indica que *la expresión* es el tercer elemento de la estructura de la obra. A la hora de afrontarla, distingue dos aspectos importantes que vamos a dividir en los dos siguientes apartados.

---

<sup>151</sup> Hermann Broch (1886-1951) fue un novelista, ensayista, dramaturgo y filósofo austriaco. Destacó por su capacidad para inculcar en su obra las más diversas experiencias, colectivas o individuales de su tiempo.

### II.3.1.4.3.1 De la materia sujeto a la expresión

Esto es lo que describe Dufrenne en relación a este primer aspecto insistiendo en la idea de *inseparabilidad*:

La expresión es inseparable de la materia-sujeto y a la vez inseparable de lo sensible. Uno de los caracteres del objeto estético es ofrecer una pluralidad de los sentidos. Esta pluralidad atestigua su profundidad. Todo arte implica una filosofía en la medida que se entiende por filosofía precisamente una cierta manera de expresarse decidiendo de sí mismo y del sentido de las cosas, una comprensión que es al mismo tiempo proyecto del universo y de sí. La filosofía puede expresarse a través del arte precisamente porque no es aún filosofía, es decir objetivamente enunciable y comunicable. La expresión estética desborda los diques del entendimiento y se niega a sujetarse al rigor de lo racional; pues la filosofía, tal filosofía, dándole profundidades, es inmanente a la obra que no es auténticamente filosofía. Es la obra la que da existencia. (1983, pp. 366-367).

### II.3.1.4.3.2 La expresión como inanalizable

Es en este apartado donde Dufrenne descubre el límite de lo analizable, ese elemento que por su carácter especialmente cualitativo nos resulta difícilmente inteligible. Dice así:

El análisis descubre a la expresión como su límite: la obra de arte dice algo, directamente más allá de su sentido ininteligible, revela una cierta cualidad afectiva. La expresión es el fundamento de la intersubjetividad. La expresión es una cualidad y la cualidad según Bergson,<sup>152</sup> no se deja descomponer ni componer. Al igual que no es posible descomponer los esquemas constitutivos del estilo propio de una persona, tampoco se pueden aislar los que constituyen la expresión de una obra. Ningún rasgo es verdaderamente expresivo por sí mismo, e inversamente, todos los elementos de la obra pueden indiferentemente concurrir a la expresión. Esto significa que es la obra la que comporta la expresión. (1983, pp. 372-373).

<sup>152</sup> Henri Bergson (1859-1941) fue un filósofo francés, llamado el *filósofo de la intuición*. Buscó la solución a los problemas metafísicos en el análisis de los fenómenos de la conciencia y en el terreno filosófico, reactualizó la tradición del espiritualismo francés y encarnó la reacción contra el positivismo y el intelectualismo.



Como criterio general nos queda la idea expresada por Dufrenne de la inseparabilidad de los tres componentes que integran la estructura de la obra de arte, en nuestro caso la pintura: la materia sensible, la materia sujeto o representación y la propia expresión. Asimismo, nos resulta interesante la precisión del autor sobre el momento y la situación límite en que la obra se nos hace *inasible* y que se puede relacionar con nuestro interés en destacar el elemento inefable de un tipo de obra trascendente.

### II.3.2 La materia concentrada

La primera expresión del hombre, como su primer sueño, fue estética. El habla fue una propuesta poética más que una demanda de comunicación. El hombre original, al gritar sus consonantes, expresaba el temor y la rabia de su trágica condición, por la conciencia de sí mismo y su propia indefensión ante el vacío.

Barnett Newman (O'Neill, 1990, p. 201).

Desde que el hombre es hombre, siempre ha tenido esa sensación de desamparo y de vacío al que aludía el pintor Barnett Newman. El hecho de estar bajo la inmensidad del universo, ante lo desconocido, además, de tener una necesidad de abrigo donde algo más allá del cielo, pudiese funcionar como un ente superior de protección. Este sentimiento fue transformándose poco a poco con el paso de los tiempos y épocas en algo menos épico para convertir lo trascendente, en algo quizás secundario o casi inexistente en muchas de las culturas modernas. Hasta llegar al espiral transformador del siglo XX, donde el hombre ya presumiblemente adulto, pretende ser su propio Dios, libre y auto suficiente bajo el estigma de la razón; pero que en el fondo tan solo llega a convertirse en un ente auto destructor que casi queda difuminado por acontecimientos como las guerras mundiales. Todos los cambios y avances que culminaron con estos dramáticos hechos fueron la cuna de un fuerte crecimiento del pensamiento existencialista que transformó buena parte la sociedad de la época de postguerra. La asimilación de un nuevo concepto de vida y muerte, la *atómica*, como paradigma de la destrucción total y el reconocimiento de la posible desaparición material de todo ser vivo a partir de Hiroshima, influyó en innumerables aspectos del individuo moderno y especialmente en el campo del arte (*cfr.* 1.2.2.2).

La posguerra incitó una búsqueda de cierto grado reconstructivo en el mundo artístico; surgió una pretensión de alejarse de lo terrenalmente ruinoso. El artista se encontró en un mundo destruido y descorazonado en su mayor parte. Ante la desolación apareció una inédita forma de experiencia trascendente en la plástica. Este tipo de actuación vino dada por una fuerte reducción en los esquemas y en las formas, fue como una mirada al primitivismo esquemático y una vuelta de tuerca ante la manifiesta muerte de la divinidad pasada. Dios como ente había desaparecido. Así, cierto tipo de creadores impulsaron unas obras orientadas

a la sensibilidad en torno al silencio y al vacío, fue una nueva búsqueda del ser. Se tendía hacia el lado invisible de las cosas, una dimensión inmaterial a través de la restricción del mismo material. El objeto artístico fue concebido como una fuente de energía interior dentro del hombre afligido.

Y ahí es donde surge la primera de las variables a la que vamos a referirnos en torno a la dimensión trascendente de la materia, la que hemos denominado *Concentrada*. La materia concentrada viene a significar ensimismamiento, aislamiento, alejamiento, separación de un lugar, privación o falta de algo, y esto es lo que domina este tipo de obras que hemos organizado en este modelo de actuación pictórica respecto a la utilización de lo matérico.

Este grado de proceder fue germinando ya desde principios de siglo XX y floreció sobre todo a mediados del mismo. Se nos presenta como una negación del material propiamente dicho, valga la paradoja, que se caracteriza precisamente por su escasez, y ahí es donde radica su singularidad. Una de las características del artista que usa la trascendencia en el siglo XX es, la tendencia a despojarse de aquellos elementos que pueden ser un peso en el camino. Más allá de grupos y de movimientos concretos, hay un tipo de artistas que buscan la eliminación de lo superficial, de esta manera se remite a lo aparentemente sencillo, pero esta sencillez de la forma no implica la simplicidad de su experiencia.

Es una indagación que generalmente tiende a lo abstracto y donde la pintura puede convertirse en un médium de transmisión de verdades ocultas y desconocidas. Detrás de muchas de estas obras, están igualmente las ideas del psicoanálisis de Sigmund Freud o Carl Jung,<sup>153</sup> en la creencia de que el hombre tenía que restablecer el contacto perdido con el inconsciente tanto a nivel de interpretación y ejecución, como en el de la contemplación. Es el gesto del artista que eleva su voz en la autenticidad, una vibración interior y personal. Jung hablaba sobre el *inconsciente colectivo*, como la capa profunda del inconsciente en el que los hombres compartían un fondo común de experiencias, expresadas en esos ritos y manifiestos en el arte primitivo que volvía a recuperarse.<sup>154</sup>

Entre estos artistas que hemos seleccionado hay una unidad en la reducción de la utilización de la materia, que conlleva una búsqueda de alguna manera, espiritual. Esta actuación puede ser interpretada como un auxilio ritual de una demanda casi religiosa del interior de uno mismo. La introspección que requiere este tipo de intervenciones quiere producir en el espectador que lo vea, un estado meditativo que se acerque a lo trascendente. Se pretende que las obras comuniquen por sí mismas como objetos susceptibles de ser contemplados, completos en sí mismos. Donde la pureza, lo esencial, lo universal concentrado estén entre sus intenciones más directas.

<sup>153</sup> Sigmund Freud y Carl Jung fueron dos personajes fundamentales del siglo XX, aunque con diferente intensidad. Freud fue más consistente y tuvo una mayor importancia ya que fundó uno de los grandes movimientos del siglo, el psicoanálisis. Independientemente del valor teórico y práctico que se le de, lo cierto es que es fundamental para entender el imaginario de la sociedad occidental del siglo XX. Jung formuló la existencia de lo *inconsciente colectivo*. Entendido éste último como algo común a la naturaleza humana y que se halla en cada persona en el mismo instante de su nacimiento. Constituido por estructuras arquetípicas derivadas de los momentos emocionales más trascendentes de la humanidad que dan como resultado el ancestral temor a la oscuridad, la idea de Dios, del bien, de lo demoníaco, entre algunos ejemplos.

<sup>154</sup> Para más información ver Jung (1995). *El hombre y sus símbolos*.

El material es separado y desgarrado para que se vuelva a mirar la obra como un solo cuerpo y se reproduzcan ante nosotros como grandes espejos. Es el sacrificio del artista, el cual renuncia al mundo terrenal para adentrarse en el mundo de lo inmanente. Como explica el crítico de arte Harold Rosenberg, para describir a los expresionistas abstractos cercanos a este tipo de actuaciones:

La expulsión del objeto no se hizo por el bien de lo estético sino para que nada obstaculizara el acto de pintar. En este obrar con materiales, quedó subordinado también lo estético. Forma, color, composición, dibujo, son auxiliares, de cualquiera de los cuales puede prescindirse. Lo que importa siempre es la revelación contenida en el acto. (Rosemberg, 1979, p. 28).

Un acto el cual, se asemeja a un ritual pictórico casi de índole chamánico,<sup>155</sup> donde el acto de pintar y crear en sí mismo, está libre de condicionamientos y puede fluir hacia lo más oculto.

En esta búsqueda de lo invisible, lo que se manifiesta, es una presencia que apenas se deja entrever; sobre una economía de lenguaje y de medios, donde la austeridad, geometría, síntesis, sencillez, concentración y desmaterialización son las principales señas de este tipo de trabajos. La materia pictórica se caracteriza por ser minimalista en su ámbito general, se ha desnudado la obra a lo esencial y es despojada de elementos sobrantes. Proporciona al observador tan solo un esbozo de su estructura, y tiende a reducir todo a los elementos más básicos.

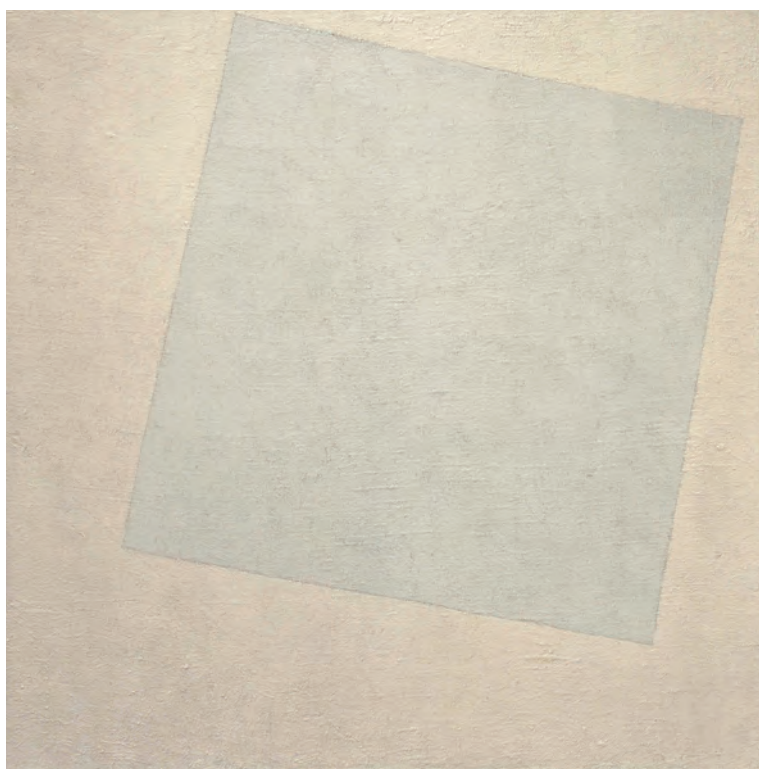
Estas obras pictóricas son como un velo por el cual se adentra la visión del espectador, el lienzo-soporte absorbe la materialidad de la pintura en función de una experiencia inefable, el Dios creador ha muerto y se busca otro tipo de espiritualidad. La materia actúa como conexión entre lo sagrado y lo profano por medio de una unidad plástica que va tanto desde la forma hasta el espíritu:

Lo decisivo es hacer visible la unidad espiritual a través de la unidad de la materia; mediante la salvación de la naturaleza sensible el arte encontrara también su propia redención, propiciando la liberación de los cuerpos y de las mismas obras de arte. (Vega, 2002 b, p. 123).

<sup>155</sup> El *Chamanismo* es un fenómeno complejo que presenta un conjunto articulado de modos de actuar cuya comprensión es inicialmente difícil. Su origen es detectable en los grupos humanos incluso antes de que se desarrollara la escritura y se habitase en ciudades. Las prácticas chamánicas son más que una aportación prehistórica o preliteraria a la curación de las enfermedades o al llamamiento de las fuerzas de la naturaleza. Proporcionan una visión del mundo que hoy podemos calificar de *no ordinaria*. Desde una perspectiva filosófica, permite una mejor comprensión formal del llamado pensamiento analógico.

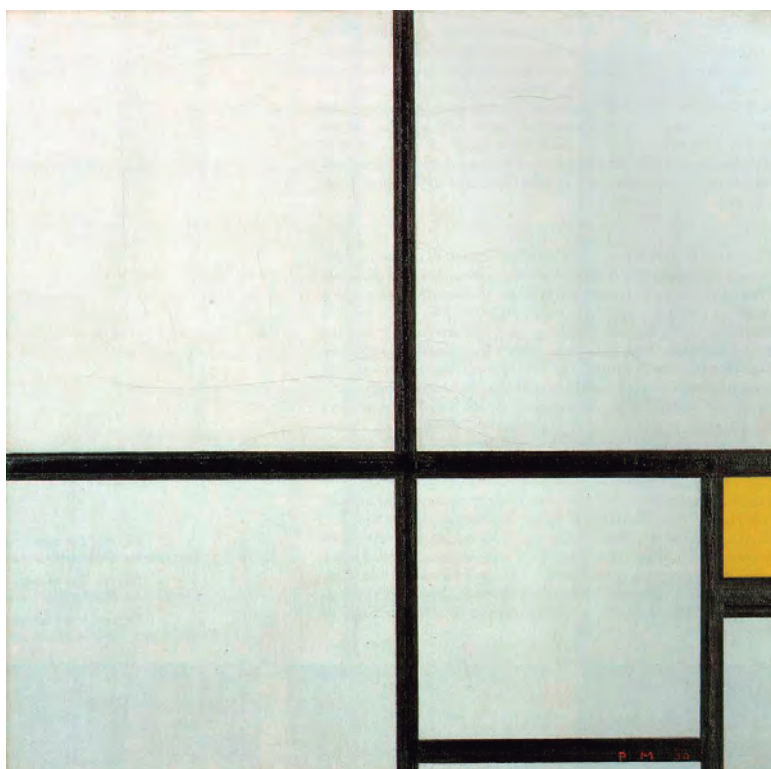
### II.3.2.1 Ejemplos

Kasimir Malevich (1878-1935), fue un representante de las vanguardias rusas, que se vio envuelto en todos los procesos revolucionarios de su país. Investigó en sus obras la simplicidad como concepto de complejidad, negando el clasicismo, y adentrándose en el terreno del sacrificio artístico por medio de símbolos geométricos y abstractos como *Cuadrado negro*, *Blanco sobre blanco* y *Negro sobre negro*. Tomó influencias de los iconos religiosos ortodoxos en busca de la representación del infinito imaginativo, llevando su obra al límite de la representación artística de la época. La metafísica de Malevich le sitúa en el camino de lo trascendente construyendo o pintando lo mínimo, ignorando la materia y en la forma da a entender un nuevo lenguaje: "Mis nuevos cuadros no solo pertenecen al mundo (...) el cuadrado hablaba como una forma nueva de búsqueda de Dios, el símbolo de una nueva religión" (Altilio, 2016). Malevich definía el Suprematismo como una expresión ajena a la realidad física, como una manifestación autónoma del mundo de las apariencias, su intención era la de dirigir la imagen *al grado cero*. Estas piezas se han asociado a una dimensión espiritual, porque Malevich eliminó de la pintura todo elemento sensual para devenir la pura esencia. Afirmaba que ese desierto no era un *cuadrado vacío*, sino la perfección de lo no-objetivo penetrado de sensibilidad. Este era un devoto cristiano, lo que le llevó a incluir a menudo la cruz latina en sus obras, además de una marcada influencia del contexto espiritual bizantino y eslavo. Su creencia en que el arte era una actividad espiritual independiente enfocada hacia la pura emotividad, fue la base de su conflicto con el movimiento constructivista, convencidos de que al arte tenía fines utilitarios y sociales. Presentó lo sublime irrepresentable, pintando un *cuadrado blanco sobre fondo blanco*, como el antecedente del arte moderno, así Malévich prescindía de la perspectiva del fondo, del aquí y ahora, para situar al espectador en una trascendencia superior al firmamento de la bóveda celeste trazada por el azul o el rojo del atardecer. En 1919 Malevich exclamaba jubilosamente: "He perforado la pantalla azul de las limitaciones coloreadas, he llegado al blanco (...) ¡Bogad! El abismo libre blanco, el infinito esta delante de nosotros" (Fauchereau, 1982, p. 43).



Kasimir Malevich (1915). *Cuadrado blanco sobre fondo blanco*.

Piet Mondrian (1872-1944), también se interesó en la búsqueda de lo trascendente a partir de la reducción geométrica de sus formas pictóricas. Fuertemente influenciado por la teosofía, el calvinismo, la filosofía y la espiritualidad, su pintura se enmarcó en la esencialidad a través de la forma y el color. Del cubismo hacia la abstracción, pasó por la eliminación de elementos hasta llegar a la geometría más radical. Es la persecución de un arte puro, despojado de lo particular, que como él mismo dice: "El propósito no es crear otras formas y colores particulares con todas sus limitaciones, sino trabajar tendiendo a abolirlos en interés de una unidad más grande" (Bozal, 1983, p. 283). Su intención fue la de concentrar el mundo en sus formas básicas explorando los conceptos más recónditos del ser humano.



Piet Mondrian (1930). *Composición con cuadrado amarillo*.

Estos artistas que acabamos de mencionar fueron de gran inspiración para un nuevo movimiento artístico como fue el *Expresionismo Abstracto*, surgido en Estados Unidos con gente como Rothko, Newman, Reinhart, Gottlieb, etc. Su aparición supuso la emancipación del arte americano de las vanguardias europeas. Muchos artistas de este nuevo arte abstracto se significaron por la reducción del componente matérico en sus obras, la materia se caracterizó en este tipo de obras por su naturaleza mínima, ausente, en el cual se producía una recesión del lenguaje y de medios artísticos generales. Fue la desmaterialización de la obra plástica en sí misma, la desnudez del alma humana, en la cual la obra quedó despojada de elementos superficiales y se buscó la claridad del proceso por medio de la profundidad. Fue en su conjunto una pintura donde abundaron los campos de color, concreta en su contenido plástico y en lo trascendental. Se plantearon amplias superficies de color que absorbían la tranquilidad y el sosiego del espectador, artistas que querían que la tela fuese un mundo y ésta se les apareciera como “una arena en la que obrar más que un campo en el que reproducir, reinventar, analizar o expresar un objeto real o imaginado. La tela sería para un acontecimiento, no para un cuadro” (Rosemberg, 1979, p. 28).

En 1945 uno de ellos diría: “La guerra tal como predijeron los surrealistas, nos ha privado de nuestro terror oculto, porque el terror solo existe si las fuerzas de la tragedia son desconocidas. Ahora conocemos el terror que podemos esperar. Hiroshima nos lo ha mostrado” (Honour, y Flemming, 2002, p. 884). A partir de estas ideas Barnett Newman (1905-1970), creó sus *Onements*, (termino que deriva de *atonement*, expiación), como obras que señalaban un camino hacia lo absoluto, a modo de reducción, donde se elimina toda iconografía y figuración reconocible. Supuso una exploración en cuanto a simplificación de

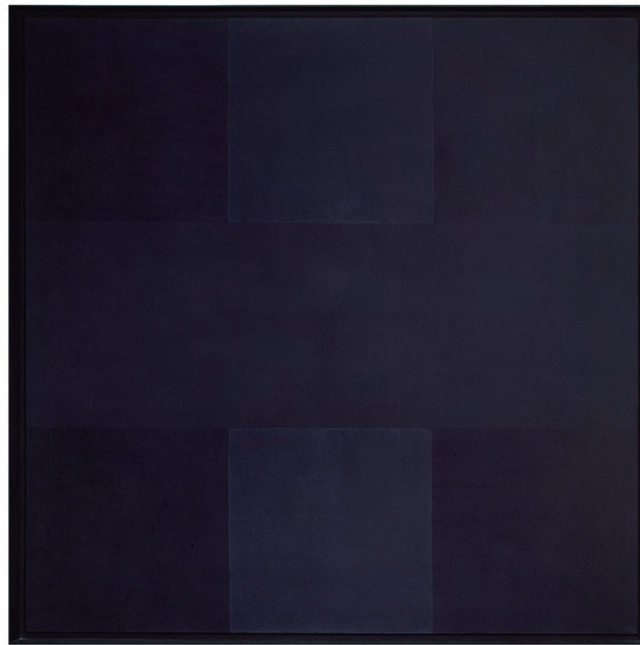


espacios con colores impactantes, sucesores de alguna manera de las vanguardias europeas. Destacaba el campo único de color como elemento primordial de su pintura, que era atravesado por franjas verticales individuales señalando la conexión con el fondo y el mito del origen. Newman indagaba en la búsqueda de una idea purificada. Fue el grito poético del hombre primitivo en el vacío, donde un mundo de creación y supresión del carácter físico de la materia pictórica, apuntaba a significados netamente metafísicos.



Barnett Newman (1951). *Vir Heroicus Sublimis*.

Por su parte Ad Reinhardt (1913-1967), rechazó la complejidad gestual y condensó su pintura encaminándola hacia una abstracción esquemática, como Rothko, Still o Newmann. Para este, lo importante no era lo que se pone en el cuadro, sino lo que se deja de poner: "Nada de líneas ni imágenes, nada de formas, composición o representaciones (...) nada de relaciones, nada de atributos, nada de cualidades, nada que no pertenezca a la esencia" (Reinhardt, 1975, p. 56). Vacío su pintura de signos y redujo su paleta de color, tendiendo hacia un tono gris casi incoloro y con campos oscuros homogéneos que se limitaron casi hasta llegar al negro. Creía en un concepto de arte absoluto, eterno y suprapersonal, proyectando lo visible hacia el margen de lo invisible, de lo lógico hasta el borde de lo ilógico, de lo material hasta el límite de la inmaterialidad, sugiriendo un lazo con un nivel trascendente de la existencia.



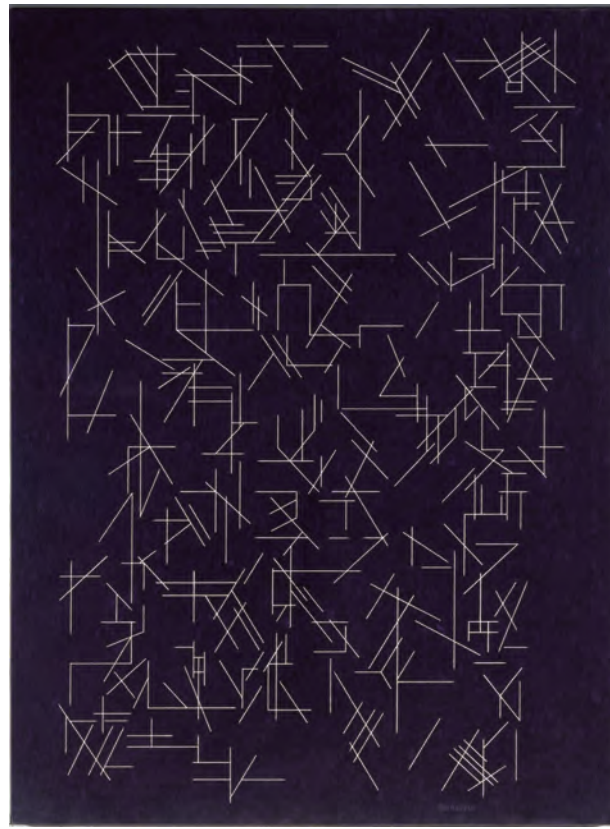
Ad Reinhardt (1960). *Sin título*.

Pero no solo los expresionistas americanos buscaron este tipo de lenguaje reduccionista, en Europa, el ítalo-argentino Lucio Fontana (1899-1968), rasgó lienzos a modo de heridas místicas, haciendo de sus obras ejemplos significativos en el terreno de la utilización de la materia como elemento ausente y concentrado. Fontana fue un hombre y artista de su tiempo, que vivió las dos guerras mundiales y los cambios que estas produjeron en el hombre de la época. Fue testigo de las nuevas conquistas de la técnica y la industria, de los descubrimientos de la física nuclear o la tecnología de la comunicación. En sus obras apenas ocurría nada a nivel performativo, pero esas leves incisiones sobre la tela reclamaban toda la atención del observador. Esas *heridas* hacían recordar ciertos pasajes bíblicos como la lanzada a Cristo en la cruz, su sufrimiento y sus llagas, el sacrificio del *hijo del hombre*. Era un guiño a lo trascendente que integraba las obsesiones del artista en un espacio metafísico, un gesto simbólico que reclamaba la atención del espectador. El corte de Fontana abrió un camino entre dos mundos interconectados a través del monocromatismo, donde los llamados *buchi*, o agujeros nunca cicatrizaban.



Lucio Fontana (1965). *Concetto Spaciale Attese*.

Ya en nuestro país, tras la Guerra Civil española, en la que participó como piloto de aviación, Pablo Palazuelo (1916-2007), decidió dedicarse al mundo de la pintura. Como artista estaba interesado en la experimentación del sentido último de las cosas, buscar allí donde las formas se reducían y se delimitaban los procesos vitales de transformación. En sus obras la geometría dirigía la materia y las formas dominaban una comunicabilidad donde la palabra no bastaba. Palazuelo se dirigía a través de la ausencia a expresar lo encubierto, lo secreto, lo indecible del acto artístico en sí mismo. Era un camino hacia las esencias fundamentales de la realidad desde el punto de vista espacial, la numerología se fundía con el caos y el orden, en movimientos sucedáneos, en un proceso de transformación continua. Su intención era sobre todo buscar en lo oculto: “Busco más que nada una transparencia del color, una luminosidad interior” (Vozmediano, 1999).



Pablo Palazuelo (1991). *Nigredo II*.

Volviendo a EEUU, uno de los precursores de la pintura minimalista fue Kenneth Noland (1924-2010), quien sirvió a su país en las fuerzas aéreas durante la Segunda Guerra Mundial. Noland como artista aspiraba a lo que él denominaba *la pintura auténtica*, la pintura más pura que uno podía producir, una materia dispuesta sobre una superficie plana que no aludiese a ninguna otra realidad. Cuando se observan sus cuadros se percibe que se ajustan a la perfección a dichas directrices, y lo importante del lienzo es que no remite a nada, es exclusivamente superficie y pintura aplicada de manera inexpresiva, apenas hay color. En muchas ocasiones añadía elementos que cubrían zonas correspondientes al centro, en las que convergían las distintas franjas de colores, destacando su carácter plano, el hecho de que desvelaran su esencia como pintura pura y nada más.



Kenneth Noland (1961). *Turnsole*.

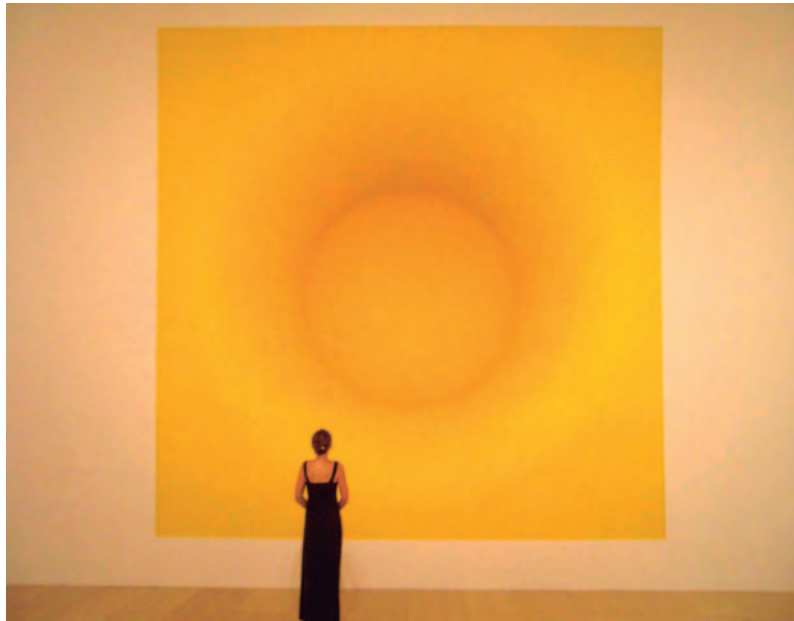
Otro autor dentro del movimiento minimalista es Robert Ryman (1930), que explora lo que Robert Morris vino a decir de esta manera: “la sencillez de la forma no implica la simplicidad de su experiencia” (Marzona, 2004, p. 78). Para Ryman lo importante es pintar obras con texturas diferentes pero siempre dirigidas al color blanco y bajo una escueta materialidad. Su reducción monocromática desemboca en una sutil combinación que proviene de la sensibilidad del artista; los matices sugieren lo demás. A partir de ahí, las variaciones en la transparencia, consistencia, tono y luz se producen en función del soporte y la pincelada utilizados. Es la búsqueda de la nada, la presencia y la concentración, más que de la representación. “Mi interés se centra en desarrollar las estructuras de unas pinturas que contienen lo esencial y todo lo superfluo ha sido eliminado” (Blum, 2004).



Robert Ryman (2004). *Series 13*.

Anish Kapoor (1954), es un artista multidisciplinar de origen hindú, que ha afirmado que “por cada materialidad existe una inmaterialidad”, y que “la abstracción nos conduce al principio” (Ribal, 2010). Para Kapoor la conciencia ha funcionado en su trabajo como algo material y en cada obra, los pigmentos, la base de la pintura, juegan con lo físico y lo no físico hasta hacernos experimentar un estado que rebasa los límites de la realidad concreta y conocida. Son obras han estado marcadas por lo indefinible, que se encierran en grandes campos de color y enormes masas de pigmento puro dibujando un camino que va de lo perceptivo a lo mental. Más allá de la ilustración han simbolizado el vaciamiento en una comunión con lo absoluto. La ausencia de materialidad nos lleva a un elemento simbólico más elevado, en un retorno al origen, a la pureza de la nada. Renuncia y separación han sido y son ejes en su proyecto artístico, bien sea un dibujo, una pintura, una instalación, etc.; y donde el artista ha redefinido el soporte y situado como una experiencia abierta entre el aquí y el más allá, como un vínculo trascendental de representación.





Anish Kapoor (2012). *Good morning: yellow*.

### **II.3.2.2 Mark Rothko**

Dvinsk (Rusia) 1903-Nueva York (USA) 1970.

Solo me interesa expresar las emociones humanas más fundamentales. La tragedia, el éxtasis, la fatalidad del destino y cosas así. El hecho de que muchas personas se desmoronen y lloren al verse confrontadas con mis cuadros demuestra que consigo expresar ese tipo de emociones humanas elementales. La gente que llora ante mis cuadros vive la misma experiencia religiosa que yo sentí al pintarlos. Y si usted, tal como ha dicho, solo se siente atraído por sus relaciones de color, entonces se le escapa lo decisivo. (Baa-Tesura, 2003, p. 57).

Esta es la respuesta que dio Mark Rothko ante la insinuación que le hizo un periodista de colorista. El pintor siempre quiso que no se le caracterizara en ningún grupo, escuela o movimiento concreto. Nosotros, con su permiso, podríamos sin embargo, calificar su obra como el paradigma de artista enraizado con la trascendencia. Más allá de cualquier cuestión biográfica, su carrera es todo un ejemplo de transición entre lo plástico y lo espiritual. Sus modelos pictóricos y el camino recorrido dentro del mundo de la pintura le hacen un ejemplo vital para cualquier hermenéutica que relacione ambas materias.

En su biografía podemos encontrarnos a una persona desarraigada desde la infancia, donde tuvo que emigrar desde Rusia, su tierra natal, hasta Estados Unidos, cuando todavía era un niño. De familia judía, se vio desde muy temprano influenciado por la música y las tradiciones religiosas parentales. Tuvo una vocación tardía como pintor y casi autodidacta, y coincidió en Nueva York con otros protagonistas del Expresionismo Abstracto.

Entre sus máximas influencias podemos citar su gran interés por la mitología clásica y etrusca, junto al psicoanálisis e interpretación de los sueños de Freud o el inconsciente colectivo de Jung. Cursó estudios humanísticos en la Universidad de Harvard, donde recibió una gran influencia de los padres del existencialismo, como Kierkegaard, al igual que los escritos de Nietzsche y sobre todo, su obra *El nacimiento de la tragedia*,<sup>156</sup> libro fundamental para entender ciertos aspectos de la pintura de Rothko, para el que el arte no era solo representación, sino revelación y profecía.

Su proceso creativo fue un continuo camino de reducción de elementos plásticos, hasta llegar a un punto de su carrera en el cual las imágenes carecían ya, de cualquier utilidad para su arte, porque en vez de acercar el espectador, lo alejaban de su obra. Comenzó su andadura abordando el tema de la soledad y el aislamiento que caracterizaba la vida del hombre moderno en la ciudad, el metro como lugar de alienación y espacio metaforizado del submundo. Posteriormente esto le llevó a realizar cuadros donde buscaba lo que le llamó *El espíritu del mito*, de fuertes raíces emocionales y de influencia mitológica helenística y cristiana. A los que poco a poco fue reduciendo elementos hasta ir llegando a sus llamados *organismos* (Chipp, 1995, p. 584) ya del todo abstractos. Y para terminar con sus ya clásicas obras de superficies de colores que tendían a fundirse en una unidad cromática, a modo de espacios espirituales.

Si hemos elegido a Rothko como ejemplo de *la materia concentrada* es por su continua carrera de reducción de elementos a lo largo de su obra. La concentración de todo aspecto material será el camino elegido por el artista como ejercicio trascendente. La materia en los cuadros de Rothko destaca por su obsesión en conseguir un único espacio y unidad de color. Su proceso de desfiguración conlleva un aniquilamiento de las formas para llegar a crear unas condiciones adecuadas de desierto y vacío. Esta estética negativa, a través de la unidad de la materia en abandono, le lleva a una unidad limítrofe, a abrir un lugar entre lo profano y lo absoluto. Amador Vega, estudioso de su obra, habla de sus pinturas como "unos grandes espejos, opacos y mudos, imágenes oscuras, sin luz propia ni rostro, vueltas hacia sí mismas y que sugieren la superación del conocimiento especulativo, como se describe en algunas visiones místicas" (Vega, 2002, p. 97).

<sup>156</sup> Esta primera obra del filósofo alemán (1872) fue un libro controvertido en su tiempo, no solo expone de forma sistemática el contenido de su estudio de los griegos, sino que también empieza a moldear su filosofía, influida por los pensamientos de Schopenhauer y por la música de Richard Wagner.



Mark Rothko (1940). *Antígona*.

Rothko veía sus obras como grandes dramas inspirados en el concepto de sacrificio en torno al simbolismo de la muerte. Consideraba al artista como un chaman, un enlace místico que debía dar forma a lo inmanentemente primordial. Estaba obsesionado con la noción del *retorno a los orígenes* y con el hombre primitivo que utilizaba los estados de éxtasis para trascender la realidad profana y acceder a los niveles ocultos de la divinidad.<sup>157</sup> En su obra *Antígona*<sup>158</sup> vemos el sacrificio humano, la desmembración de lo terrenal en una concepción trágico-religiosa, que al igual que Nietzsche, propone estudiar el verdadero misterio de los opuestos a través de Apolo y Dionisos.<sup>159</sup> Aquí puede verse ya una eliminación de la materia y el seccionamiento de la obra en diferentes espacios.

<sup>157</sup> *El retorno a los orígenes* es una noción temporal que representa un ir hacia atrás, hasta el inicio, como una suerte de reencuentro con lo primigenio, con lo originario. Mircea Eliade afirma que “conocer los mitos es aprender el secreto del origen de las cosas” (Eliade, 2000, p. 23). Es una vuelta a los mitos y lo originario, es el aporte de lo mágico, un regreso mucho más atrás de lo conocido, que incluso crítica y derrota la concepción milenaria acerca del modo de experimentar una comunión con la divinidad. En ella se conjuntan varias vías de acceso: el tiempo sagrado, el rito de iniciación, el discurso, y otros elementos.

<sup>158</sup> Antígona era hija de Edipo, rey de Tebas, y de su mujer y madre Yocasta. El dramaturgo griego Sófocles reflejó la historia en sus obras *Edipo rey* y *Antígona*.

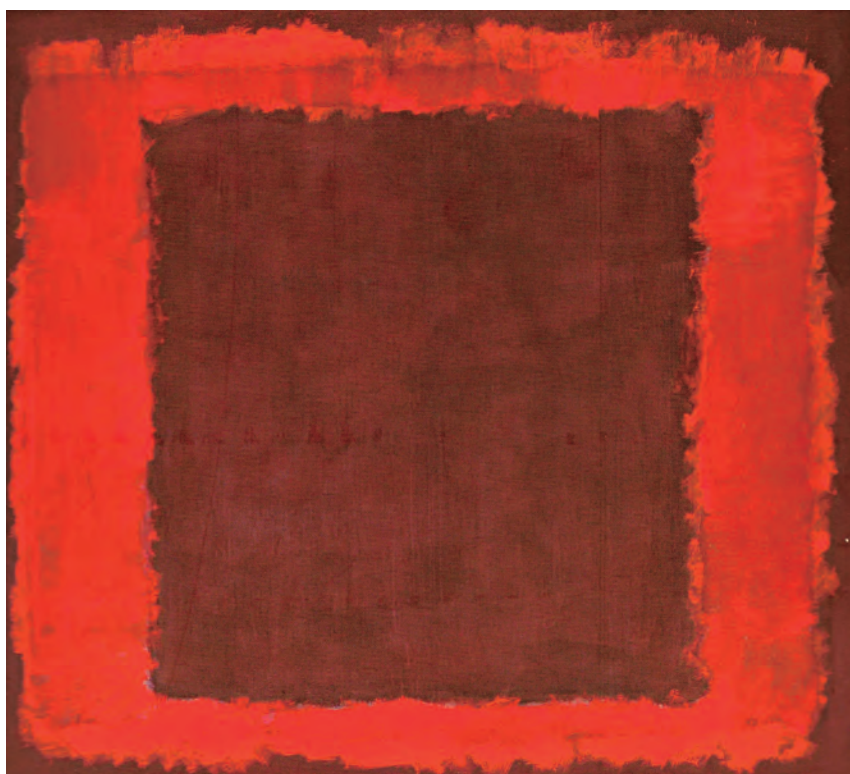
<sup>159</sup> Para Nietzsche los dos dioses más importantes del panteón griego son Dionisios y Apolo. Apolo es definido por Nietzsche como un dios hermoso, es la deidad del sueño, de la ilusión y la apariencia. Es el dios de la luz y de las artes visuales, el que gobierna la hermosa ilusión del mundo interior de la fantasía. Es el dios de la medida y la ecuanimidad, que posee una ética de control de sí mismo y que siente agrado por las convenciones. Es profético y tiene la capacidad de curar. El dios Dionisios en cambio, es el dios de la fertilidad, llega a los que celebran la orgía dionisiaca (es un contacto extático con el dios, a nivel interior y para revelar lo oculto), deja ver la paradoja que habita a los que mediante la intoxicación entran en contacto con él (el individuo pierde el principio de individuación y, al tiempo que se siente perdido y siente temor, experimenta un placer en la sensación de haberse desprendido). Esta ambivalencia es propia de la naturaleza dionisiaca que con su disfrute primordial, experimentado aún en el dolor, es la fuente común de la música y el mito trágico. Está asociado a la vida eterna más allá de todos los fenómenos.



Mark Rothko (1956). *Amarillo y naranja*.

Rothko mezclaba los colores sobre el mismo lienzo sin trabajarlo y sin capa de fondo, con pigmentos que apenas se quedaban fijados al soporte, buscando la máxima transparencia y fuerza luminosa para sus pinturas. Tiende a hacer de la tela un campo siempre abierto, una superficie en expansión constante para llegar a un lugar ilimitado, y de superficies que se contraen y retraen en diferentes direcciones.

El espacio es la base filosófica de un cuadro en su búsqueda de una unidad viva, como podemos ver en *Amarillo y naranja*, donde la técnica estaba al servicio de la representación de la santidad. El color, la materia, debía abrir toda su realidad simbólica.



Mark Rothko (1959). *Seagram Mural*.

Los murales Seagram fueron la primera creación en grupo que creó Rothko para un espacio concreto. Fuertemente influenciado por los murales que pudo ver en las ruinas de la ciudad romana de Pompeya (Italia), intentó crear una especie de ventanas ciegas cuya materia provocara un ambiente de una interioridad profunda.

Un cuadro cobra vida ante la presencia de un espectador sensible, en cuya conciencia se desarrolla y crece. Sin embargo, la reacción del espectador también puede ser letal. De ahí que el hecho de traer un cuadro al mundo constituya un arriesgado y cruel atrevimiento. ¿Cuántas veces sufrirá daños permanentes a causa de las miradas de la gente vulgar o de la crueldad de los impotentes, que lo que más desean es trasladar su infelicidad a todo lo demás? (Baa-Tesura, 2003, p. 31).





Mark Rothko (1967). *Houston Chapel*.

La primera idea del artista para la capilla de la St. Thomas Catholic University de Houston fue la de crear un lugar donde cualquier viajero o caminante pudiera meditar durante un tiempo sobre una sola pintura instalada en una pequeña sala, sin ningún símbolo concreto que aludiera a religión alguna. En esta capilla podemos contemplar obras monocromas de colores azulados y grises oscurecidos a modo de fachadas sacramentales, como si correspondieran a las materias primordiales del caos. Son grandes óleos para reflexionar en silencio, donde ya no hay nada, Dios se ha retirado del mundo y el espectador ha de penetrar en la oscuridad de la *tiniebla mística* (cfr. I.1.2.3).





Mark Rothko (1970). *Sin título*.

“Para nosotros el arte es una aventura en un mundo desconocido, que puede ser explorado solo por quienes están dispuestos a asumir el riesgo” (Fleming y Honour, 2004, p. 847) decía Rothko. Sus últimas pinturas fueron realizadas en colores acrílicos, la mayoría sobre papel con tonalidades mate, más rígidas, oscuras y herméticas. La serie, *Negro sobre gris*, fue un trabajo en el que se propuso desafiar sus propios límites. El sentido ascético de desprendimiento y de negación sigue estando presente, quizás más trágico, si conocemos el final de su vida.<sup>160</sup> Pero como dice Amador Vega:

Estas pinturas abstractas conducen al alma a contemplarse en el abismo desnudo de su identidad y plantean a la teoría del arte, la posibilidad de considerar al experiencia estética a partir de la recepción de lo inefable, de la imagen absolutamente inteligible y separada. (Vega, 2002 b, p. 98).

Y es allí donde el cuadro es eliminado de todo el significado material con el fin de alcanzar la visión del absoluto inmaterial. Este tipo de concentración de la materia por su ausencia, es un símbolo de unión

<sup>160</sup> A primeras horas de la mañana del 25 de febrero de 1970, Mark Rothko se suicidó en su estudio de Nueva York, donde también vivía desde que se había separado de su mujer. Algunas de las razones de su suicidio en 1970 pueden asociarse a esa entrega total a la pintura y a su descubrimiento de las fuentes de la claridad en una pintura austera y mística.

trascendente con lo contemporáneo, una actuación que sirve para ver uno de los pilares de los lenguajes artísticos en relación a lo radical y lo limítrofe en la pintura.

Analizaremos a continuación el estudio de la materia pictórica en su versión contrapuesta o lo que es lo mismo, su exaltación.

### II.3.3 La materia exaltada

Bendita seas, poderosa materia, evolución irresistible, realidad siempre naciente, tú qué haces estallar en cada momento nuestros esquemas y nos obligas a buscar cada vez más lejos la verdad.

Bendita seas, universal materia, duración sin límites, éter sin orillas, triple abismo de las estrellas, de los átomos y de las generaciones, tú que desbordas y disuelves nuestras estrechas medidas y nos revelas las dimensiones de Dios. Teilhard de Chardin (2001, p. 51).

El filósofo jesuita Teilhard de Chardin<sup>161</sup> mantuvo toda su vida un intenso debate entre lo científico y lo religioso. Forjó una interesante cosmovisión a partir de diferentes trabajos científicos, investigando las percepciones de lo real que van más allá de lo que la ciencia experimental puede decirnos acerca de la realidad. Estudió un concepto diferente sobre el *afuera* de las cosas dentro de las diferentes ciencias, pero intuyó, como exigencia para que las cosas fueran como son, la existencia de un *adentro* en esas mismas cosas. Ese *adentro* y ese *afuera* de las cosas, confluyen en la materia artística, la sensación de que el objeto sea algo más que lo que encuentran los ojos es una de las características de esta investigación. La idea de exaltación, bien podría partir de esta hipótesis *chardiniana*, que llevando la materia a un grado máximo de expresión, a su auge y exageración, conceda al material un carácter propiamente trascendente.

La trascendencia como tal, es un liberarse de lo transitorio para acceder a lo absoluto, este acto en lo pictórico parte algunas veces, de un proceso de saturación de los elementos, que puede llegar hasta su propio desbordamiento. Cuando la materia es exaltada hasta sus máximas cotas, se llega a esa circunstancia de exageración cercana a lo ritual, simbolizando, generalmente ese momento de explosión y de unión con lo otro absoluto. Es el tiempo para la apertura: el material sale de las coordenadas

<sup>161</sup> Pierre Teilhard de Chardin (1881-1955), fue un paleontólogo y filósofo francés que propuso lo que él llamó la teoría del *Punto Omega*. Según esta teoría, tanto la vida como la materia y la consciencia evolucionan, debido a una fuerza interior que les obliga a ello. Las aportaciones de Teilhard de Chardin al pensamiento evolutivo y la conciliación de una profunda fe cristiana con las teorías de Charles Darwin fueron fundamentales para la aceptación por parte de la Iglesia Católica de estas ideas. El hecho de que su figura como paleoantropólogo sea muy reconocida a nivel científico ha ayudado a mejorar el diálogo entre la Iglesia y los especialistas en evolución humana.

predispuestas y alcanza la conexión con *el otro inconcreto*. Esta acción que hace salir vehementemente la materia, marca la irrupción de un nuevo camino entre lo sagrado y lo profano, abre una vía para la comunión con el misterio. La materia exaltada es un nexo que abre el espacio de comunicación donde se produce la experiencia de lo desconocido e incomprensible, ese establecer un mundo que decía Heidegger (1978, p. 59).

Este tipo de experiencia pictórica hace de contraposición con la materia concentrada, aunque ambas tengan un mismo fin dentro de la dimensión trascendente. Si la anterior actúa en un acto de implosión, esta lo hace como acto de explosión dentro del marco del soporte artístico. El proceso de eliminación, aquí, se torna en un proceso de saturación de los elementos. Ambas conforman una representación similar pero fluctúan por caminos diferentes entre dos identidades, “enuncia la ausencia como presencia y la presencia como ausencia” (Vega, 2006, p. 53).<sup>162</sup>

Esta variable se caracteriza por una lucha especial del creador con el material, la superficie pictórica es un muro sobre el que el artista deja su huella tras una batalla personal con la obra. Es el ritual artístico en toda su expresión, se conjugan todos los elementos posibles, el artista se bate con los materiales, en un cara a cara, en una experiencia iniciática. El ditirambo de la actuación confiere a la materia un carácter especial que queda reflejada en el lienzo.<sup>163</sup> Es un lugar trabajado generalmente a base de capas, de estratos, donde confluyen todas las huellas de la disputa. La condición de la pintura en esta característica es totalmente abierta, se lleva la materia hasta el límite, a la encrucijada entre dos mundos. Los estratos de la obra poseen la memoria de su existencia y de todos los actos que el artista-médium ha llevado a cabo sobre ella. Kandinsky lo define así:

Pintar representa un choque estruendoso entre diferentes mundos, que están llamados a crear, dentro y fuera de la lucha, juntos, un nuevo mundo, que se llama obra. Cada obra se produce técnicamente igual a como se creó el cosmos, por medio de catástrofes, que componen finalmente, mediante el rugido caótico de los instrumentos, una sinfonía que se llama música de las esferas. Creación de obras es creación de mundos. (Jiménez, 2003, p. 115).

Este tipo de actuación es común dentro de la llamada pintura matérica, pues se centra en la idiosincrasia de su propia materialidad, habla por sí misma, más que referirse a algo exterior a ella. El artista hace que el material se exprese individualmente, a través de su textura y color. La estructura de la materia produce una serie de sensaciones visuales y táctiles, que refieren y dan más sentido a la idea de la obra. Se elige el material en base a aquello que quiere expresar, se adecúa a la idea y se modela. Pero hay que dejar que

<sup>162</sup> Amador Vega habla de esta dualidad como ejemplo del lenguaje místico a partir de los versos del Maestro Eckhart: “La llamada procede de mi y sin embargo, de más allá de mi” (Eckhart, 2008, p. 59).

<sup>163</sup> El *ditirambo* es una composición con carácter poético y arrebatado entusiasmo que los autores de la antigua Grecia escribían en honor al dios Dionisos.

la materia hable por medio de esa forma, en un punto de exageración, que traspasa el marco de las dos dimensiones de forma que se apodere del espectador.

Para focalizar esta variable y ver algunos antecedentes, debemos dirigirnos al Arte Europeo que nos presentan los artistas en el periodo comprendido entre 1930 y 1960, que corresponde al antes, durante y después de la Segunda Guerra Mundial. Es principalmente, el que actúa de alguna manera en contraposición al expresionismo abstracto americano y la abstracción geométrica. Para intentar analizar este tipo de propuestas hay que vislumbrar una etapa confusa y de incertidumbre, marcada por la inestabilidad política, la crisis económica, la llegada de los totalitarismos, las ocupaciones, la liberación y la reconstrucción. Es un momento que se torna asfixiante; el abismo, el aislamiento, la represión, el temor, el dolor, la muerte, la desesperación, la incompreensión y la violencia son conceptos que definen y describen situaciones a las que estos artistas debieron enfrentarse y que reflejaron a través de sus cuadros. Todos ellos han traducido el clima de una época en la que el malestar y las privaciones materiales convivían con la esperanza y el desafío. Así, se originaron nuevas maneras de pensar y desarrollaron los discursos artísticos.

El colapso de la cohesión estructural en este tipo de obras puede verse como una negación deliberada de los artistas ante el mundo que les rodea. El mundo se vuelve incomprensible después de la dramática situación que dejan las dos guerras mundiales y el artista necesita volcarse hacia su interior para poder hallar respuestas a las múltiples cuestiones que le preocupan y angustian en su desarraigo existencial. La inquietud, el temor y el desasosiego afloran en la pintura de algunos pintores de esta etapa en la que la materia informal se adueña de los lienzos. En ningún momento precedente, ni siquiera en el seno de la abstracción pura, el artista había otorgado tanta importancia a los procedimientos técnicos ni a los materiales. El *artista de la exaltación* se lanza hacia una búsqueda constante realizando un tipo de obras en las que el proceso creativo se basa en la dialéctica entre lo constructivo y lo destructivo. Destacan en esta variable algunos de los artistas que trabajaron en el seno del llamado *Informalismo*, como Fautrier, Dubuffett, en Francia o posteriormente Millares y Saura en España, por poner algunos ejemplos. Estos adoptan las más singulares técnicas como el *collage*, el *grattage* o el *dripping*, a la vez que se emplean materiales de todo tipo que no son habituales de la pintura, gestando una materia mucho más densa y caótica.

Este tipo de actuación producida por artistas desconcertados y desengañados de la cultura occidental, se apoya en corrientes como el existencialismo, la doctrina filosófica de por ejemplo Sartre, según el cual la existencia del hombre precede a su esencia, dichas ideas impregnan muchas de las manifestaciones artísticas y culturales en Europa por estos años (*cf.* I.1.2.3 y I.2.1.8). Sartre, Genet, o Camus, promulgan el nihilismo del hombre moderno, testigo del horror y desencantado espiritualmente porque la guerra había masacrado los principios más firmes. El mundo se había vuelto un lugar que sólo inspiraba desconfianza y repulsa.

También destacan en esta variable, el movimiento neo expresionista alemán de la segunda mitad del siglo XX, los llamados *nuevos salvajes* y herederos de un país desolado por la guerra y la culpa. Estos utilizaron técnicas agresivas, de pinceladas rápidas y gestos violentos sobre la tela, destacando pintores como Anselm Kiefer, George Baselitz, Markus Lupertz o Penck. Sobresalen sobre este magma matérico

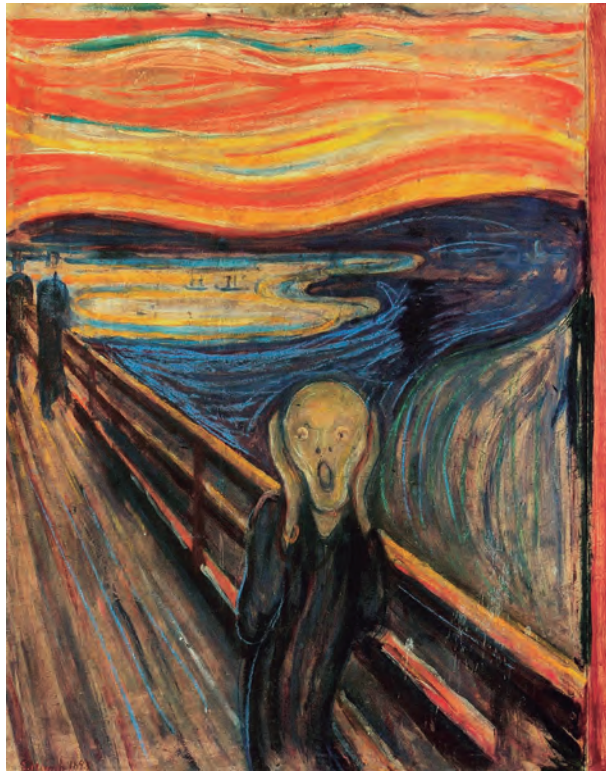
la figuración y la mitología del desasosiego, que se combinan en cuadros que parecen inscritos en la más absoluta orfandad.

El espectador se encuentra en ocasiones ante una especie de caos organizado; es un encuentro entre lo racional y lo irracional, donde las ideas clásicas han sido rotas para adentrarse en los nuevos lenguajes de lo contemporáneo. La percepción ha de agudizarse, la obra en cierto sentido es una amenaza, los cánones se sobrepasan, el concepto cuadro es traspasado. Lo misterioso, el miedo, la angustia, la inquietud, etc. son puntos de referencia en una trascendencia que se da a partir de unos materiales exaltados como algo sagrado.

Los referentes de la siguiente clasificación nos ayudarán de cara a una mayor visión del fenómeno estudiado.

### ***II.3.3.1 Ejemplos***

La exaltación de la materia dentro de lo contemporáneo no es una actuación fija ni concreta pero ya a finales del siglo XIX podemos encontrarnos a autores como el noruego Edvard Munch (1863-1944), precursor de la tendencia expresionista, que comienzan a trabajar de una forma diferente. Cuando aún no había cumplido los cinco años, su madre murió a causa de tuberculosis y nueve años más tarde, su hermana Sophie, dos años mayor que él, fallece de la misma enfermedad. Estos hechos ejercerán una influencia decisiva en su actividad artística. Sus tristes y angustiosas representaciones basadas en las obsesiones y frustraciones personales, abrieron el camino al desarrollo del expresionismo. Su actuación se caracteriza por el uso extraño y directo de la pintura, unido a unos condicionantes especiales, donde el miedo y la psicosis se manifiestan. Ese grito salvaje y lleno de temor es el que nos abre una puerta a su mundo interior que ya indica el lugar al que nos dirigimos, *la noche oscura del alma* de la edad contemporánea.



Edward Munch (1893). *El grito*.

El expresionismo alemán, es sin duda un precedente en el estudio de la materia exaltada con varios artistas relevantes como Frank Marc, Ensor, etc., pero nosotros vamos a destacar a Oscar Kokoschka (1886-1980). En aquel ambiente en el que Freud ponía los pilares del psicoanálisis, el expresionismo para Kokoschka no se limitaba a una simple cuestión de deformación de la construcción plástica, sino que respondía a toda una actitud espiritual influenciada por muchos de los grandes místicos como San Francisco de Asís o Santa Teresa.

Junto a su sentimiento de vida, con una concepción melodramática del hombre y el carácter profundamente trágico de lo grotesco, su pintura se manifiesta en esas antítesis de vida y muerte, de felicidad y desesperación de principios de siglo XX. Sus cuadros abogaban por el poder de la imaginación y estaban cargados de capas que resquebrajaban la realidad, que no siempre eran del gusto de los retratados. Kokoschka los veía a su propio modo, casi como una dislocación de su tiempo, llenos de materia, mostrando el aura que los hombres proyectaban en el espacio.





Oskar Kokoschka (1914). *La esposa del viento*.

En cuanto a la obra de Jean Fautrier (1898-1964), esta constituye un ejemplo de la representación extrema del cuerpo. La experiencia vivida durante la ocupación nazi, en la que presenció escenas de humillación y crueldad en los cuerpos de los condenados, le llevó a realizar una obra pictórica en la que se representaban cabezas anónimas donde los rostros iban desapareciendo poco a poco, perdiendo sus atributos, desgarrándose, convirtiéndose en bultos maltratados. La materia era pura realidad existencial y a través de ella, intentaba mostrar como el ser humano quedaba atrapado en un mundo caótico que emergía desde el material, presentando cuerpos alterados, dramáticos, anónimos, que habían sufrido la brutalidad extrema, transformándose en la reiterada evidencia histórica de la violencia del hombre, el lobo que todos llevamos dentro y su instinto de supervivencia animal.

Sus texturas configuran toda una galaxia de sensaciones y emociones, como si fuese un ente que quiere manifestarse envuelto en surcos, arrugas y gradaciones ocultas y cuya existencia a partir de ahora ya no ofreciese asombro. La inquietante pulverización del cuerpo, que se hallaba latente en sus imágenes, marcó un giro hacia lo informal, una estética de materialidad bruta y de creaciones a partir de la vorágine. Sus obras que, aunque eran figurativas parcialmente y se situaban en una línea que conectaba con el expresionismo, poseían como característica peculiar, una textura de calidades exaltadas ya iniciadas en tiempos de la Primera Guerra Mundial.



Jean Fautrier (1944). *Ottage*.

Por su parte, la obra de Alberto Giacometti (1901-1966), constituyó un flujo exaltado de materia que trazaba puentes de cara a llegar a una nada existencial. En contraposición con sus esculturas que eran reducidas materialmente hablando, su pintura y sus dibujos caminaban con una idea similar pero en dirección contraria, aquí la materia parecía impulsada en una acción desgarradora e invisible:

“Lo único que me apasiona es intentar de todas formas acercarme a esas visiones que me parecen imposibles de reflejar” (Angoso de Guzmán, Bernárdez, Fernández, Llorente, 2005, p. 42) decía Giacometti. En una personal ejecución de multiplicidad de líneas, este artista proporcionaba a sus pinturas y dibujos, un carácter de bocetos superpuestos. Con elementos poco grasos y diluidos, ejecutaba con fuerza y rapidez sus modelos, exaltando la condición matérica con la que construía sus personajes vacíos en un realismo mental y perceptivo. Era una pintura creada a partir de la agitación, en paradoja con el vaciamiento del individuo de posguerra destruido en su ser.

Giacometti solía empezar sus cuadros con varios colores pero siempre tiraba hacia el gris, su color exclusivo, el color de su nada existencial. Para conseguir un retrato que le convenciese, lo que prácticamente era imposible, Giacometti pintaba y pintaba pero emborronaba lo hecho y volvía a pintar durante diferentes sesiones de varias horas de duración. La importancia que el artista concedía al proceso era prominente frente al resultado final con el que casi nunca estuvo conforme. De esta forma lo justificaba: “En el fondo, solo trabajo por la sensación que experimento durante el trabajo” (Angoso de Guzmán, Bernárdez, Fernández, Llorente, 2005, p. 42).



Alberto Giacometti (1959). *Diego*.

Otro artista de interés, *Wols*, seudónimo de Wolfgang Schulze (1913-1951), fue heredero de la conciencia surrealista, un personaje desarraigado por la guerra en su condición de alemán represaliado y en constante huida. Su obra en particular, postulaba un lenguaje abstracto gestual, en el cual la intervención de la superficie del cuadro sufría las rasgaduras y derrames que hacía el propio artista. El periodo que cubre de 1946 hasta el final de su vida, fue su etapa propiamente informal, donde la mayor parte sus pinturas presentaban un tipo de composición similar y se advertía, además, una tendencia a estructurar las obras, ateniéndose a una simetría latente. La mayoría de sus pinturas destacaban por una mayor carga de material en la zona central de las telas. El dinamismo y las tensiones gráficas inherentes a tales composiciones eran un factor decisivo que hacía que, en ocasiones, su obra se pudiera inscribirse en la trayectoria gestual de la época. Esta era un catalizador de angustias y su interés le llevaba a una dicotomía entre el cuerpo y el espíritu, entre lo que estaba dentro y lo que estaba fuera, donde se establecía una continuidad de sustancia, pero también una diferencia de dimensiones y una disparidad de fuerzas. Todo esto le situaba en una desarmonía y un malestar existencial implícito que se ven reflejados en sus signos y caracteres caligráficos.





Wols (1947). *El gran orgasmo*.

“Si pinto como un bárbaro, es porque vivimos en una época de barbaros” (Museo Thyssen, 2017) afirmaba Karen Appel (1921-2006) sobre su propia obra inmersa en las corrientes informalistas que surgieron tras la Segunda Guerra Mundial. La trayectoria artística de este artista holandés se acercaba a la abstracción, destacando sus figuras humanas deformadas y los densos empastes de las telas con colores muy vivos. Además era conocido por pertenecer al grupo *Cobra*, al que también perteneció Asger Jorn (1914-1973) y quienes tomaron su denominación del acrónimo formado por los nombres de las ciudades de las que provenían sus fundadores: Copenhague, Bruselas y Ámsterdam. Del surrealismo cogieron el interés por una pintura automática, pero desdeñaban su interés en la pura subjetividad: el contexto de posguerra en el que surge *Cobra* era muy distinto al de las vanguardias históricas y para el grupo, exigía nuevas formas de implicación en lo colectivo. Appel enfocó su pintura hacia ciertos arquetipos visuales, más interesados en el inconsciente colectivo que en el personal, buscando un primitivismo multifacético orientado a la búsqueda de los orígenes de la creación; una propuesta donde cabían la influencia de las pinturas rupestres o de las olvidadas formas arcaicas del arte escandinavo. Su pintura partía de una espontaneidad basada en la desfiguración colorista de las figuras, con frecuencia intencionalmente grotesca y cargada de ironía y provocación. Su interés por el garabato infantil le aproxima a las propuestas del *Art Brut* que se desarrollaban también en Francia.



Karen Appel (1960). *Dos cabezas grandes*.

Ya en nuestro país, el español, Antonio Saura (1930-1998), integrante del grupo *El Paso*,<sup>164</sup> apenas utilizaba el color en sus obras, las cuales parecían un compendio de restos de una lucha entre la materia y el alma del propio pintor. A través de dispares obras como por ejemplo las *crucifixiones*, exaltaba la pintura-figura en forma de Cristo y el óleo dejaba de ser óleo para convertirse en un material de martirio místico, como un sacrificio (*cfr.* I.1.2.7). Era una obra donde predominaba la irregularidad de los gestos y de los trazos, el sentimiento de dolor impulsaba los abstractos cuerpos que exaltaban los límites humanos. El poeta Luis Cernuda diría: “Voy repitiendo gestos y palabras, mientras lejos escucho el inmenso bostezo de los siglos pasados” (De Santiago, 1998, p. 120). Y así es como Saura impregnaba sus cuadros de exaltada materia, son metamorfosis, experiencias abocetadas, distorsionadas, que surgían influenciadas por Picasso o De Kooning. Era una pintura violenta, que llegaba a veces a caracteres monstruosos entre el conflicto de la forma y de la expresión, como protagonistas de la época que le había tocado vivir.

<sup>164</sup> *El Paso* surge durante la posguerra española gracias a un grupo de artistas vanguardistas que se propusieron acabar con el estancamiento en el que se encontraba el arte español en ese momento. Su intención era renovar el panorama artístico que la posguerra había paralizado. Con el nombre de *El Paso* querían indicar su conciencia de no ser más que un estallido, breve y necesario, en el avance de la pintura española contemporánea.



Antonio Saura (1960). *Crucifixión*.

Otro artista notable, Frank Auerbach (1931) fue enviado como niño refugiado en 1939 a Inglaterra, huyendo de los nazis; mientras que sus padres, en cambio, se quedaron en Alemania y perecieron en un campo de concentración. El interés de este artista se ha basado por el método sistemático que le hace volver continuamente a sus cuadros, que en ocasiones rehace varias veces en un mismo día y otras, trabaja en ellos durante largos períodos de tiempo. Sus primeras obras, realizadas hasta mediados de los años sesenta, se caracterizaron por una aplicación generosa de colores terrosos abundantemente empastados. Posteriormente su pintura ha proclamado un completo interés por la representación figurativa a pesar de su evidente expresionismo y está fundamentada en la observación directa, factor que determina su temática centrada en la figura humana, el retrato íntimo, el paisaje y los edificios derruidos. Sus obras tienden a una acción que se queda congelada en el tiempo. El óleo, sólido y amontonado sobre el lienzo, compone una obra táctil, turbadora, que roza la escultura tridimensional.





Franck Auerbach (1971). *Primrose hill*.

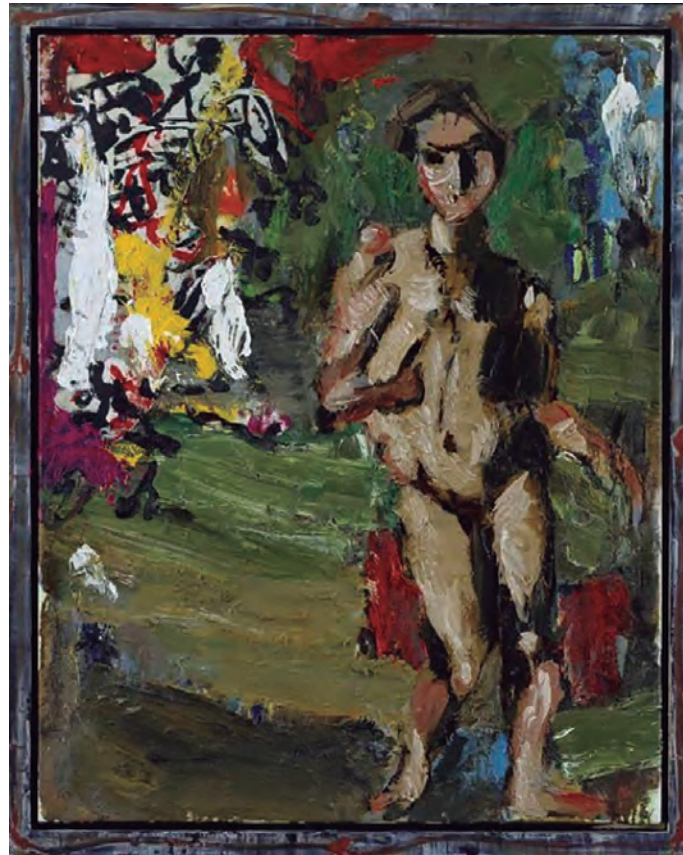
“Esta falta de orientación es un elemento con el que trabajo. No es importante en sí. Lo que me interesa es quitarle el suelo al espectador. Quiero quitarle al cuadro la base de realidad que el cuadro podría tener” (Jarque, 2009). Así habla Georg Baselitz (1938), de sus obras donde practica la inversión del motivo, una pintura generalmente figurativa de formas iconoclastas, llamada por el mismo *ornamento*.<sup>165</sup> Nació y se crió en la Alemania del Este, al igual que otros compañeros del *Neo expresionismo* alemán como Kiefer o Lupertz. Se caracteriza por su agresividad, sus descarnados temas, la forma en que estos son tratados y el uso de imágenes fácilmente reconocibles como el cuerpo humano, generalmente dibujadas de manera muy burda. Baselitz pinta a su manera *héroes*, hombres en constante incapacidad de comunicar con el mundo que les rodea y oprime. En 1967 los motivos de sus cuadros aparecen despedazados y en 1969 es cuando crea las pinturas de motivos inversos: todos los sujetos de su repertorio aparecen invertidos (personajes, árboles, casas...). Para él, el cuadro es un elemento autónomo y autártico, son obras de alerta, de apertura, de explosión pictórica salvaje.

<sup>165</sup> Adornos decorativos generalmente de carácter religioso.



Georg Baselitz (1975). *More Blondes*.

Markus Lupertz (1941) comentó: “Tengo el deseo de la luz pero estoy en la sombra”, (Centro de Arte Reina Sofía, 1991) al hablar de su instinto creativo que le pone al nivel de tantos otros artistas que hicieron de su obra una catarsis del ser. Una creación que nace del aspecto más primitivo del ser humano (cfr. I.2.1.6). Hijo del ditirambo, sus imágenes son complejos emocionales e intelectuales, que se dirigen hacia el interior, hacia las tensiones que se inician en el *yo físico* contra el *yo espiritual*. Su pintura está cargada de energía, de profundidad matérica. Son obras de una oscura sinfonía que rompe el silencio. Lupertz afirma que “debemos abrirnos al mundo y que eso es un acto fundamentalmente místico” (Centro de Arte Reina Sofía, 1991). Su intención es hacer vivir a las formas y conjuga lo gestual con lo abstracto, Lupertz escenifica el lenguaje salvaje y nos embriaga con la materia pictórica que crea un mundo en el que la experiencia primaria se aprecia en todo su despliegue sensorial.



Markus Lupertz (2002). *Nach Marées-Vision*.

También Enzo Cucchi (1949), pintor figurativo y miembro de la *transvanguardia italiana*; tiene una obra que se caracteriza por el empleo de imágenes formalmente exaltadas, relacionadas entre sí de modo paradójico y por la inclusión de materiales no estrictamente convencionales. Radicaliza la práctica pictórica haciendo del cuadro un instrumento y no un fin. En la suma de los distintos protagonistas tanto abstractos como figurativos, todo responde al movimiento del artista sobre el lienzo, en una dinámica enredada. La obra es un depósito de energías donde Cucchi pinta en continuo cuestionamiento. Es la duda y el riesgo, son "cuadros caverna", amantes de sitios arqueológicos y preocupados dramáticamente por el paso del tiempo. Es una pintura feroz, visionaria y primitiva, como una expresión de su propia alma que explota en pinceladas elementales. Su temática se centra en los mitos, entendidos como un recurso espiritual que posibilita la superación de una visión del mundo exclusivamente racionalista, así como en el diálogo con la historia y la tradición. Sus cuadros establecen unas referencias básicas: la tierra como fuente de vida, la cabeza y la calavera, los animales, en especial los perros, etc. con el fin de que la idea y su dibujo son la única posibilidad para un hombre, de pensar.





Enzo Cucchi (1998). *Paese ardente*.

Fuera ya del entorno europeo Yan Pei Ming (1960), es un artista chino afincado en Francia, cuyos cuadros podríamos calificarlos como un puente entre Oriente y Occidente. Generalmente hace monumentales retratos de Mao, Buda o de él mismo en situaciones meditativas. Su estilo lo definen largos trazos de óleo con colores negros, rojos, blancos y diferentes tonalidades de grises. Son telas casi abstractas en la cercanía que van configurándose figurativas de lejos y con la distancia. Trabaja con grandes brochas, las cuales mueve con rapidez y violentos movimientos, a fin de llenar los espacios del lienzo. Yan Pei Ming se mueve entre el monocromatismo exacerbado y el gusto por las figuras desahuciadas o enfrentadas al misticismo de la muerte, los momentos en el que la vida parece escapar.



Yan Pei Ming (2003). *Mao*.

Así, hemos visto como las formas de exageración de la materia en alguno de los pintores contemporáneos pueden llegar a estar relacionadas con los lenguajes trascendentes de exaltación. En el siguiente apartado veremos como esta unión se hace presente en un artista concreto, el alemán Anselm Kiefer.

### II.3.3.2 Anselm Kiefer

Donaueschingen (Alemania), 1945.

Cuando pinto no quiero hacer cuadros. Cuando utilizo objetos o sustancias como la paja o el plomo, destilo espíritu a partir de ellos. Creo que el espíritu está contenido en las propias cosas.

Anselm Kiefer (Celant, 2007).

Para nosotros, es siempre importante, conocer algún dato bibliográfico reseñable del artista que estudiamos, de cara a una investigación más profunda de su creación. En este caso, es llamativo pensar como se crió Anselm Kiefer en una Alemania devastada por la posguerra. En un mundo derrotado, avergonzado y en ruinas. El pequeño niño creció entre las piedras, el polvo y el silencio de las calles, en un mundo parco y oscuro en el que había que sobrevivir. De ahí nació su intensa admiración por los materiales tirados, toscos y rudos, provenientes de la destrucción que el había visto. Para él, estos estaban más próximos a una materia trascendente que a la perfección, los fragmentos eran un material con el que se podía construir algo, no eran algo acabado en sí mismo, el arte fue importante en su materialidad y en su poder intrínseco.

Kiefer comenzó estudiando la carrera de derecho, que dejó para dedicarse completamente al arte en los años sesenta. Contactó con Joseph Beuys, profesor de la Universidad de Dusseldorf en aquella época y aunque no fue su alumno, si que dejó una fuerte impronta sobre él en sus inicios como artista, con conceptos como los de *arte ampliado*.<sup>166</sup>

<sup>166</sup> A lo largo de su carrera, Joseph Beuys pretendió acabar con la idea de que el arte era una práctica aislada para configurar un concepto *ampliado* del mismo, abriendo el horizonte de la creatividad más allá de las minorías. Beuys sostenía que había que implicar al cuerpo social en su conjunto. El artista que se adhiere al programa de la continuidad arte-vida, opera bajo diversas estrategias para perpetrar el atentado cultural por antonomasia, poner las obras en libertad, en libre circulación. Liberar las obras de las galerías para actuar directamente en la realidad gracias a una disposición artística y política determinada. Este es el sentido de la proposición horizontal de Joseph Beuys "cada hombre es un artista". De dar paso, a través del arte y su concepción ampliada de la estética a una teoría antropológica de la creatividad.

A pesar de ser todo un estudioso de la historia germana, Kiefer siempre se ha visto atraído por todo tipo de civilizaciones y culturas. Ha viajado por Yemen, Egipto, Brasil, India, México, etc. países que han influenciado sus obras. Apenas caído el Muro de Berlín, abandonó Alemania y se instala en el sur de Francia, en Barjac, en una antigua fábrica de seda que sería convertida en un monumental *laboratorio* con innumerables pabellones, unidos por túneles subterráneos ideados por el propio artista donde daría forma a sus personales ideas.

Los inicios de su producción giran en torno a la mitología, la historia, la religión y la simbología de su país, temas que el artista investiga profundamente y que utiliza de forma recurrente, como medio para evitar el proceso de amnesia colectiva, ante las brutalidades y tragedias históricas de una Alemania desmembrada por la Segunda Guerra Mundial y en plena lucha por la restitución de su identidad como país. De esta forma, los Nibelungos, Wagner, Heidegger, Hitler o el arquitecto del nazismo, Albert Speer, son referencias comunes en su obra inicial, considerada un auténtico *Teatro de la memoria*. Más adelante comienza a explorar temas más unidos a lo místico, basados en la religión, los simbolismos ocultos y los mitos, centrándose ahora más en el destino global del arte y de la cultura, así como en la espiritualidad y los mecanismos y misterios de la mente humana.

A nivel plástico, una de las principales características del proceso creativo de Anselm Kiefer es que se hace visible la esencia del tiempo en sus cuadros, que remiten al pasado o al futuro. Sus máximos ayudantes son el polvo, la lluvia o el viento a la hora de terminar sus creaciones. En sus obras se producen cambios, como en los procesos químicos, y el mismo se autodefine a sí mismo como un viejo alquimista que hace resaltar la materia para sacar su espíritu (*cfr.* II.2.1.2). Le interesa la idea de utilizar materiales que no se puedan controlar totalmente, que haya un orden y un caos a la vez en la obra. El plomo por ejemplo, que es uno de sus materiales fetiches, lo descubrió en unas tuberías de su casa al ser reparadas, y a partir de ahí, no ha dejado de utilizarlo, por su maleabilidad y como materia de la melancolía (curiosamente, el plomo con el que trabaja actualmente procede del tejado de la Catedral de Colonia, desechado al ser restaurado el edificio). También inscribe textos en los cuadros, estos, son ideas para realzar la imagen o contradecirla, el texto cuestiona la imagen, la interroga. Sus obras son como mundos exaltados que han sido abandonados, el artista los ha habitado, les ha dado su fuerza y ahora han salido corporalmente. Su técnica fusiona la pintura, la escultura o la fotografía, mediante técnicas como el *collage* y el *assemblage*, subrayando la solemnidad y la naturaleza trascendente de su contenido, no solo por sus cualidades táctiles, sino por la violencia de su pincelada y la opacidad que transmite una paleta de colores casi monocroma. Esta se haya mezclada con materiales poco ortodoxos y endeble como el alambre, paja, yeso, barro, ceniza, flores o plantas, en contraste con la transparencia de su significado.

La materia adquiere con Kiefer una identidad aparte, nace de la exaltación, entre la destrucción y el caos de su tierra, y estos rasgos se identifican en su pintura. De esta manera los cuadros son como auténticos campos de batalla donde la pintura en forma de lodo y sangre, irrumpe entre los marcos de la obra. La exaltación de la materia hace de esta un recinto sagrado, total e individual, depósito inagotable de energía simbólica que necesita sumergirse en la impureza y en la catástrofe, a modo de paradoja, para poder despertar la luz. Para Kiefer: "Toda la pintura, aunque también la literatura y todo lo que tenga







Anselm Kiefer (1981). *Margarete*.

La muerte es un Maestro Alemán su ojo es azul  
 él te alcanza con bala de plomo su blanco eres tú  
 vive un hombre en la casa tu pelo de oro Margarete  
 azuza sus mastines a nosotros nos regala una fosa en el aire  
 juega con las serpientes y sueña la muerte es un Maestro Alemán  
 tu pelo de oro Margarete  
 tu pelo de ceniza Sulamit.  
 Paul Celan (Celan, 2004, p. 63).

Aquí recordamos un fragmento del poema *Fuga de muerte* de Paul Celan (cfr. I.3.1.3), escrito en un campo de concentración y que simboliza el horror del holocausto de la Segunda Guerra Mundial, sufrido por el propio autor rumano. De esta forma, Kiefer rinde homenaje al poeta y ensayista judío que sobrevivió milagrosamente a semejante tragedia de la historia de la humanidad. Celan es un fiel acompañante, al que utiliza *que* como modelo y referente, ya que ha sobrevivido a la *negrura* y comparte muchos de los temas e inquietudes del pintor. El sentimiento de pérdida y melancolía, y la convicción de que la memoria debe preservarse como único modo de asimilar los traumas de la historia del hombre. A base de óleo y paja, el artista hace que la materia salga del cuadro hacia nosotros, en forma de rubios cabellos de las heroínas olvidadas, recordando así, la idea de Nietzsche de ver al ser humano como una unidad inseparable de materia y espíritu (cfr. I.1.2.2.).



Anselm Kiefer (1990). *Tsim tsum*.

Kiefer siente una especial atracción por la mística, especialmente por la judía, donde precursores como Isaac Luria,<sup>167</sup> desarrollaron una importante teoría acerca de la creación del mundo. Según este, el mundo surgió porque Dios se contrajo y se retiró del mismo, le hizo espacio a la creación a modo de contracción. Una idea opuesta a la cristiana de *creatio ex nihilo*,<sup>168</sup> y que surgiendo de la nada, simplemente dejó su lugar y el mundo se creó libremente.

El *Tsim Tsum* es un concepto que habla de lo que había antes de la creación definitiva en sí misma o lo que es lo mismo, Dios. El *Tsim Tsum* como proceso funciona de manera análoga a la materia de Kiefer, al ser inhalada para después ser exhalada, creando unos espacios a partir de lo inmaterial que son todavía energía y que todavía no se han manifestado. El vacío primigenio actúa como centro de estudio, donde el pasado y el futuro guardan para el pintor una relación múltiple y divina entre sí.

<sup>167</sup> Isaac Luria (*El Santo Ari*) fue el cabalista más importante del siglo XVI en Safed, una ciudad al norte de Israel, famosa por su población de cabalistas. Es uno de los más influyentes personajes en la historia y evolución de la sabiduría de la cábala judía.

<sup>168</sup> *Ex nihilo* es una locución del latín traducible por *de la nada* o *desde la nada*. En filosofía y teología, también suele emplearse en la expresión *creatio ex nihilo*, haciendo referencia a aquello que se crea a partir de la nada.





Anselm Kiefer (1997). *Las célebres órdenes de la noche*.

Las pinturas de Kiefer suelen ser de un tamaño bastante grande y pueden oscilar entre los tres y los ocho metros algunas de ellas. *Las célebres órdenes de la noche* (1997) es una gigantesca pintura de unos cinco metros, que representa a un hombre vestido solo con unos pantalones yaciendo tendido en una tierra ocre, áspera, de apariencia yerma. Sobre él, en su indefensión, en la casi completa desnudez, el espacio estelar parece caer sobre su cuerpo. Para Kiefer la pintura es un viaje interior en el cual se puede conocer uno mismo, bien sea por medio de la cosmología de las plantas o por las constelaciones de estrellas. Un viaje iniciático que ahonda en los estratos más íntimos del ser, al igual que su materia, que son una serie de estratos y capas superpuestas cargados de memoria e información.



Anselm Kiefer (2002). *En el comienzo*.

“Yo no veo las ruinas como algo negativo sino como un nuevo comienzo. Además tienen algo mágico e invitan a la reflexión. Hubo incluso una época, en el siglo XIX, en que se construían ruinas” (Agencia EFE, 2008) afirma Kiefer. La ciencia y el destino son así mismo, el tema principal de otra serie inspirada en el observatorio que el Maharajá indio Sawai Jai Singh construyó para contemplar el firmamento en Jaipur, ciudad de la India rajastaní que Kiefer visitó.<sup>169</sup> En las obras de esta serie aparecen constelaciones salpicadas con instrumentos de medición tales como relojes de sol y observatorios lunares. Aluden a ruinas de la antigüedad, con sus paredes y escaleras imposibles, creadas en base a una efervescente masa pictórica que parece que ha sido puesta en el lienzo hace cientos de años. Estas estructuras del pasado, sugieren al mismo tiempo la vulnerabilidad del hombre ante la inmensidad del cosmos.

Podemos concluir diciendo que Anselm Kiefer navega a través de lo turbio de la historia y de la memoria, en un camino con connotaciones un tanto utópicas. Es la espiral de la experiencias la que le hace adentrarse en su yo más profundo. El artista no pretende proporcionar modelos ni esquemas, sino estímulos, percepciones que van más allá de lo inexorable.

<sup>169</sup> Maharajá indio Sawai Jai Singh II (1688-1743), fue un erudito versado en el sánscrito y el persa, lo que le permitió tener acceso directo a las tradiciones científicas indias e islámicas. Patrocinó diversas traducciones al sánscrito de trabajos astronómicos y matemáticos árabes y su biblioteca, el Pothi Khana en el Palacio de la Ciudad de Jaipur (India) fue una de las más importantes de la época.



### II.3.4 La materia fosilizada

Soy pintor y clavo mis cuadros.

Kurt Schwitters (Dietmar, 2008).

Una de las características de la materia fosilizada destaca por la inclusión de un objeto u elemento extraño de carácter significativo en la obra, o también, por la composición de la misma con este tipo de materiales a modo de distinción o reconocimiento. Este material superpuesto es despojado del carácter propio con el que ha sido construido, para transformarlo de manera simbólica en un elemento de diferente connotación y actuar de forma análoga a los fósiles, como sedimentos petrificados.

Generalmente suelen ser objetos a modo de restos o residuos que nos son próximos, pero que el pintor o artista carga de una sensibilidad especial como si fueran vestigios, proyectando en ellos la particularidad de su identidad personal, en la cual y como diría Ortega: "La realidad se compone de mí y de las cosas. Las cosas no son yo, ni yo soy las cosas: nos somos mutuamente trascendentes" (Russ, 1999, p. 417).

La disposición de estos elementos no es, sin embargo, un mero registro formal, sino que es una colocación de cara a una experiencia mucho más amplia. Una unión especial forma parte de este acto estético primordial que busca el lenguaje de apertura entre lo decible y lo indecible a modo de trascendencia. El artista que señala lo espiritual de un objeto sobre el lienzo, busca el *rastro* del hombre perdido, las huellas de su vida en la tierra, los signos que se imprimen sobre todo lo que manipula, fabrica o utiliza. Estos elementos están hechos para vivir: comer, resguardarse, habitar, comunicar, viajar, etc. pero el *artista chaman* les dota de un poder que antes no tenían al involucrarlos sobre el soporte aludiendo a una realidad inefable (cfr. II.2.1.2). El rastreador es a su vez un arqueólogo de la civilización en la que se encuentra, primero busca unos materiales y sus posibles resonancias, para luego integrarlos en otro contexto distinto que es la obra artística.

Como hemos expresado, la materia fosilizada alude en cierta medida, al anhelo, a la intensa melancolía que despierta en nosotros el objeto pasado y viejo. Tiene también un punto de dramatismo y de reivindicación del eterno retorno a un lugar o algunos momentos que se han perdido en el tiempo. Se busca la magia del objeto y la presencia ausente del ser humano. El hombre y su aura se ven reflejadas en una obra pictórica donde se ha creado una comunicación atípica. El resultado de esta *unión* es un registro envolvente, en el que, a través de los fragmentos y las piezas, como signos divinos de lo humano, somos capaces de sentir y experimentar las grandes cuestiones de nuestra existencia: la vida, el cambio, la decadencia, la muerte, la desaparición. Los materiales orgánicos e inorgánicos, lo caliente y lo frío, lo luminoso y lo oscuro, las piezas y las huellas, se articulan y confrontan no como elementos de un engranaje, sino como fragmentos pegados a este. Hay una búsqueda de relaciones, donde lo extraño se



torna en simbólico y los opuestos crean una combinación inusual. Se intenta dotar a la *obra objeto* de un poder que antes no tenía.

En concreto, los procesos del *assemblage*<sup>170</sup> y la reutilización de objetos no diseñados para fines estéticos, llegaron a tener una fuerte repercusión a mediados del siglo XX. Estos se incorporaron a las obras, de manera conjunta o de forma individual, para lograr expresar un mensaje o emoción, en algunos casos con un carácter trascendente.

Por otra parte, el objeto señalado en el soporte se convierte, en un elemento importante, porque, nos conduce fuera de sí mismo, porque es expresión. Es exponente de todo un mundo de sentimientos y actitudes, que ha encontrado en él una imagen más o menos perfecta, y precisamente con ello mide su importancia a la hora de la apertura con lo desconocido, como alude el semiólogo Omar Calabrese:

El progreso de las ideas nace casi siempre del descubrimiento de relaciones insospechadas, de relaciones inauditas, de redes no imaginadas. Un descubrimiento es, usualmente, descubrimiento de sentido allá donde antes parecía reinar no ya la insensatez, sino la ausencia de sentido. Ciertamente, obrar de esta forma significa correr ciertos riesgos. Significa, por ejemplo, hacer decir a las cosas analizadas más de lo que ellas dicen. Pero se trata de un riesgo fascinante y productivo y, sobre todo, no sin fundamento. (1994, p. 25).

Al asumir ese riesgo, la materia insertada como un ente ajeno, ha llevado a la obra de arte a un mundo intermedio situado entre el hombre y la naturaleza, producto de la sociedad industrial y técnica que por medio de los objetos se ha inmiscuido en la trama de la cotidianidad. La exploración de esta variable procura la ruptura de ciertos paradigmas en torno a la razón moderna. La forma de estas obras es fragmentaria y discontinua, evocando en cada fragmento un origen y una función distintos. Al asociarse, pierden algunos de sus significados y ganan otros.

Este tipo de variable tiene diferentes connotaciones y los ejemplos que exponemos van más allá de lo pictórico en varios casos, pero creemos que su inclusión nos ayudará a una mejor comprensión del fenómeno.

<sup>170</sup> El *assemblage* o *ensamblaje* es un proceso artístico en el cual se consigue la tridimensionalidad colocando diferentes objetos-no-artísticos muy próximos unos a otros.

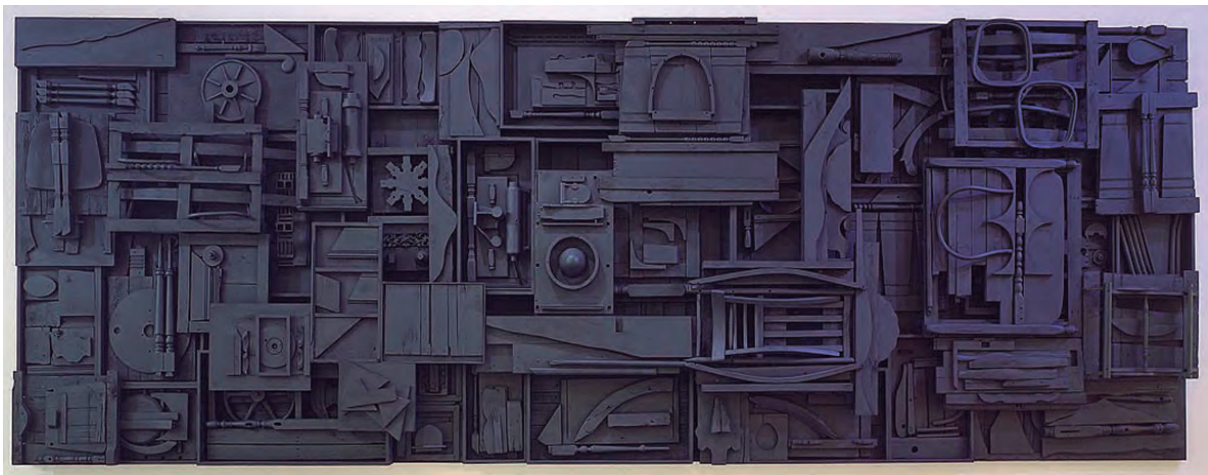
### II.3.4.1 Ejemplos

Artistas como el alemán Kurt Schwitters (1887-1948), consideraban, al igual que un buen número de sus contemporáneos, que la civilización estaba llevando, paradójicamente, a la humanidad a un estado de locura que podría aniquilar toda esperanza de un porvenir mejor. Este artista elegía objetos guiado por la intuición, evitando cualquier idea preconcebida. Aspiraba a alcanzar en sus obras la imagen total, muestra de su visión global del mundo, por medio de la fusión de lo artístico con elementos ajenos, a modo de extractos de la vida en estado puro. Tomaba desechos como materia prima para la ejecución de sus obras porque estos eran el fiel reflejo de lo que la civilización era. Transformaba tickets de tranvía, cartones, cerillas, envoltorios, trozos de madera, tela y hierro en los protagonistas materiales de una historia fosilizada que revela el paso del tiempo y fragilidad de la existencia humana. A estas creaciones las denominó *Merz*, que se convertiría en el sinónimo de esta nueva ejecución multidisciplinar que realizaría a partir de entonces, libre de las convenciones artísticas tradicionales y que daría nombre a sus poemas, su revista, su teatro y sus construcciones esculto-arquitectónicas (*Merzbau*). Él mismo definiría este proceso artístico como consecuencia del momento histórico en que le había tocado vivir: “La Gran Guerra ha terminado, en cierto modo el mundo está en ruinas, así pues, recojo sus fragmentos, construyo una nueva realidad” (Museo Thyssen, 2017).



Kurt Schwitters (1920). *Merz*.

“Siempre quise mostrar al mundo que el arte está en todas partes y solo precisa el filtro de una mente creativa” (Tubella, 2009). Esta afirmación es de Louise Nevelson (1899-1988), artista de origen ucraniano que emigró con su familia a Estados Unidos a principios de siglo XX. En sus primeras obras se inspiró en el arte precolombino y paisajes esculturales, situados entre el pop-art y la abstracción geométrica, además de experimentar sobre los espacios arquitectónicos. Viajó a Alemania pero el rechazo frontal de las autoridades nazis a cualquier cosa que oliera a arte contemporáneo y su condición de judía, aconsejaron que saliera del país con cierta precipitación, para terminar regresando a los Estados Unidos. Ahí se inició su interés por los objetos encontrados, que la ayudarían a configurar su propio camino artístico alejado en muchas ocasiones de los movimientos predominantes del momento. Nevelson se sumergía en sus obras durante meses e incluso años, lo que le permitía impregnarse del envoltorio vivencial latente de cada objeto desechado que escogía, para dotarlo de una identidad abierta y cambiante. Sus ensamblajes poseían la grandiosidad de un sentimiento universal y místico, que usó además, en conjunción con la solemnidad de las catedrales unida a los diversos sonidos musicales. Destacan sus obras a modo de relieves en forma arcas estrechas de madera pintada, en las que colocaba toda clase de objetos encontrados y materiales pobres, con un orden preciso y equilibrado buscando una abstracción constructivista. Muchos de sus trabajos estuvieron influenciados por acontecimientos dramáticos como el holocausto judío, el silencio y el color negro, que es su color predominante a la hora de actuar.



Louise Nevelson (1982). *Sky Cathedral*.

A Joseph Cornell (1903-1972), al igual que a Schwitters le atraía la idea de crear la más alta poesía a partir de temas cotidianos, pero a diferencia del primero, no se sentía atraído por los elementos descartados o denominados basura, sino por piezas de apariencia bella, hermosas o delicadas aunque olvidadas. Indagó en el hecho matérico a través de cajas que contenían los más inusuales objetos, bien fueran antiguas fotografías, pájaros disecados, etc. de forma que combinaba la austeridad formal del Constructivismo con la fantasía del Surrealismo. Sus obras se basaban en la técnica surrealista de

yuxtaposición irracional y en las evocaciones a la nostalgia. Aunque Cornell admiraba las creaciones y técnicas de artistas como Max Ernst y René Magritte, él nunca se consideró un surrealista al uso. La materia fosilizada de Cornell trazaba un itinerario espiritual simbólico, intimista, que se deslizaba a una trascendencia personal. Intentaba apoderarse, a través de sus combinaciones con objetos por medio de viejos sortilegios, encantamientos, embrujos, hechizos, extrañas alucinaciones y conmovedores exorcismos, de nuestro común colectivo aletargado.



Joseph Cornell (1950). *Soap bubble set*.

El americano Robert Mallery (1917-1997), se convirtió en una figura central del assemblage neo dadaísta y del arte povera. En un vocabulario oscuro, combinó fragmentos de su entorno con el uso pionero de la resina, para crear obras alusivas a la naturaleza de la materialidad y la contemplación de lo fugaz. Mientras su trabajo tenía cualidades intuitivas, dinámicas y experienciales similares al Expresionismo Abstracto, el interés de Mallery en el potencial asociativo de los materiales, su presencia física y efectos alusivos, lo distinguió como una voz especial entre las variadas experimentaciones artísticas en el Nueva York de finales de los años 1950 y 1960. Al igual que otros artistas de su generación, le preocupaban temas poco comunes hasta la fecha como lo inerte, la decadencia, el cuerpo humano, lo sexual, el lenguaje a la vez público como secreto, los rituales, los textos escondidos y perdidos. Su profundo reconocimiento de que el cuerpo también estaba hecho de materia y de que formaba parte del mundo físico, se manifestó de muy distintas maneras en sus obras.



Es también uno de los primeros artistas en usar las computadoras para crear sus propias obras, en pos de su visión transformadora de la realidad, tal como lo expresa el filósofo Pierre Levy: "El artista no escapa a la realidad informatizada de la sociedad en la que vive. Una sociedad, la nuestra, que tiende a confundir lo trivial con lo profundo, el axioma con el argumento" (Levis, 2001, pp. 27-28).



Robert Mallery (1958). *Seascape*.

El español Manolo Millares (1926-1972), fue uno de los fundadores del grupo *El Paso* en 1957. En sus inicios pintaba paisajes, cuadros figurativos o autorretratos, cuyo estilo recordaban a Van Gogh. Pero desde 1949 se decantó por una vertiente más abstracta y misteriosa. Realizó sus obras con sacos agujereados, cerámica, arena, tela de arpillera (tejido de estopa muy basto usado para hacer sacos) y cuerdas en las que pegaba objetos sacados de la basura. Los materiales citados eran luego cubiertos con capas chorreantes de pintura, con gamas muy concretas de colores negro, blanco y rojo. Le interesaba investigar las superficies, la materia, las texturas y el valor del soporte, reduciendo el número de signos de sus pictografías e introduciendo nuevos materiales. El uso de la arpillera era una evocación de las telas con las que se envolvían las momias guanches, descubiertas por el pintor en el Museo Canario en Las Palmas. Las arpilleras, conseguían transmitir una sensación de angustia, de miseria y de opresión, pero

también la grandeza del material humilde, del saco viejo y roto, recuperado de la basura como material artístico. Su obra denunciaba las atrocidades y barbaridades de este mundo, las figuras abstractas eran como cuerpos que salen del soporte gritando por el alma desgarrada. El los llamó *homúnculos*,<sup>171</sup> estos se nos presentaban directamente como entidades y no como representaciones dentro de un cuadro. El homúnculo no era solo la momia de los guanches exterminados por los conquistadores, sino que hacían referencia a la historia de España, a la Guerra Civil y su horror.



Manolo Millares (1962). *Personaje*.

Para Luis Feito (1929) el uso de las materias, tan fructífero en la época del Informalismo, es asumido en función de su necesidad plástica y creativa, evitando dejarse seducir por ella o fijar en una materia específica una especie de firma de autor. Feito ve en ello un peligro de desviación de lo más relevante en el acto de pintar, creando formas y espacios. La materialidad destaca predominantemente en los cuadros del periodo compartido con el grupo *El Paso*, pero a medida que comenzaba la década de los sesenta, Feito inició un proceso de simplificación formal que reducía a lo esencial los elementos del cuadro. Las

<sup>171</sup> El término *homúnculo* es el diminutivo del doble de un humano y se usa frecuentemente para ilustrar el misterio de un proceso importante en alquimia.



superficies cubiertas de tierra y arena se removían en tensiones circulares, además de coagularse en entornos presididos por la luz y la oscuridad. Son obras en los que el blanco y el negro fundamentaban un diálogo en torno a lo desconocido. Feito vaciaba partes, reduciendo a lo esencial una composición que conservaba algunos de los rasgos de sus pinturas anteriores: el carácter austero y áspero de sus superficies, y la fuerte emotividad de la imagen. Esta actuación estaba relacionada con el trasfondo cultural de procedencia del artista, el rudo paisaje castellano, la tradición mística y barroca, y el lirismo gestual abstracto de su generación informalista.



Luis Feito (1961). *Sin título (Negro y rojo)*.

Lucio Muñoz (1929-1998), también se preocupó por las cuestiones matéricas más trascendentes y usó siempre materiales de las más variadas naturalezas, como papeles quemados, madera o hierro entre otros. El soporte fue esencial para él. Muñoz perforaba, rasgaba, quemaba y realizaba incisiones, aproximándose de esta forma al primitivismo. Principalmente maleaba de forma enrevesada e inquietante la madera, investigando todas las posibilidades expresivas que le brindaba el noble material que se convertiría en el intérprete primordial de su obra. Solía comentar que: “en la materia, en la superficie esta la máxima profundidad” (Ortega, 2011, p. 90).

Trabajó sobre ella profundamente, de manera que la investigó, la talló y la abrasó; incluso a veces le introdujo piezas de metal creando un conglomerado único. Aplicó también pigmentos mezclados con arena y otros materiales que conseguían una textura especial, otorgándole a lo que en un principio era un simple soporte tosco, la categoría de superficie pictórica. Además, la literatura, en concreto la obra de *La metamorfosis*, y la geografía, serían dos de sus grandes inspiraciones, como lo fue la ciudad de París en la que aprendió a apreciar la abstracción para luego elegirla como lenguaje personal a través del cual expresarse.



Lucio Muñoz (1964). *Personaje yacente*.

Jasper Johns (1930), que participó en la Guerra de Corea, es junto a Robert Rauschenberg el otro gran exponente del llamado nuevo dadaísmo americano, destacando por la inclusión de todo tipo de objetos en sus pinturas, como banderas, mapas, latas o escobas. Los objetos añadidos a sus cuadros se integran siempre en un marco de relaciones esencialmente pictóricas, gobernado por principios de textura y contraste de color. Trabaja con motivos que luego va cubriendo, en algunos casos hasta hacerlos desaparecer casi por completo. No importa si lo que aparece en los cuadros son objetos encontrados, palabras o letras estarcidas,<sup>172</sup> Johns los lleva a su terreno de la pintura, disciplina cuyos límites aspira a ampliar. Y a pesar de tener una extensa obra repleta de colores vivos, es interesante también el uso que hace del monocromatismo gris, y los posibles significados de dicho tonos en su obra, el ocultamiento y las referencias indirectas, incluso en los títulos, son aspectos claves que parecen nacidos de su más íntima personalidad. Es un pintor de carácter melancólico, introspectivo, reflexivo y solitario, que a partir de 1955 encontró en el gris el color que mejor representaba lo que sentía; la sensación que se transmiten esas obras es la misma que probablemente sentía el pintor: decrepitud, ocultamiento, frialdad y un enorme vacío.

<sup>172</sup> *Estarcir* es una forma de estampar dibujos, letras o números pasando una brocha por una chapa en la que previamente se ha perforado su silueta.



Jasper Johns (1964). *Fools house*.

El francés Arman (1929-2005), comenzó en el mundo del arte formando equipo con Yves Klein, Jean Tinguely, Martial Raysse y Daniel Spoerri; con los tres últimos compartía el hecho de haber convertido el objeto en su materia principal y con Klein, la idea de *apropiación absoluta*. El grupo recibió el nombre de *Nuevos Realistas* porque ponía fin -al menos eso pretendía- al predominio del llamado expresionismo abstracto. Mientras Klein se apoderaba de una tonalidad azul y le daba su nombre, Arman se apropiaba de la idea de acumulación: tenedores, libros, coches, lámparas, violines, llaves, etc. Todo objeto era digno de ser acumulado. Estas *acumulaciones*, que obedecen al principio de coleccionar objetos idénticos, producían un verdadero desplazamiento de la naturaleza propia del objeto hacia un territorio en el que se magnificaban sus cualidades ignoradas o insospechadas. La multiplicación y la confrontación nos remiten a las reglas que rigen las especies y en las que el sentido del individuo proviene solamente del papel que representa dentro del grupo. Sus obras trataban también sobre el orden de las cosas, tendían hacia otra organización del mundo en la que los valores estéticos prevalecerían sobre el uso. Se proponía orientar nuestra mirada, desviarla para ponerla a prueba y mejor aún, desconcertarla y abrir un nuevo espacio cercano a lo metafísico.

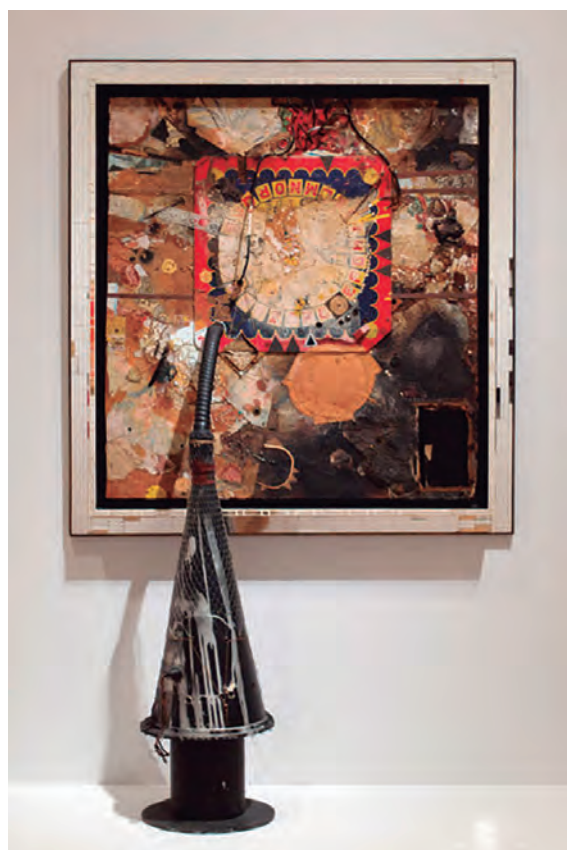


Arman (1960). *Home sweet home*.

Daniel Spoerri, (1930), es un artista y escritor de nacionalidad suiza pero nacido en Rumania y es considerado una de las figuras centrales del arte de posguerra europeo. En su infancia sufrió los horrores de la contienda y la persecución de los nazis, con lo que su familia tuvo que emigrar a Suiza para poder sobrevivir, excepto el padre que no pudo salvarse. Sus obras consisten en fijar objetos sobre un soporte y colgar el conjunto en la pared a los que denomina *cuadros trampa*. Es un tipo de conglomerado o arte del objeto, en el cual se predispone un grupo de elementos a modo de ensamblajes, como si fueran mesas puestas, con cubiertos, manteles, restos de comida, muñecos, etc. trabajados como un gran collage y exhibidos en una pared como un cuadro tradicional. Cada mesa denota una situación particular y es cuestión de leer sus signos como si se tratara de un mapa a descifrar. Son obras donde se aprecia un redescubrimiento del espacio íntimo del ser humano.







Bruce Conner (2016). *Tick tock*.

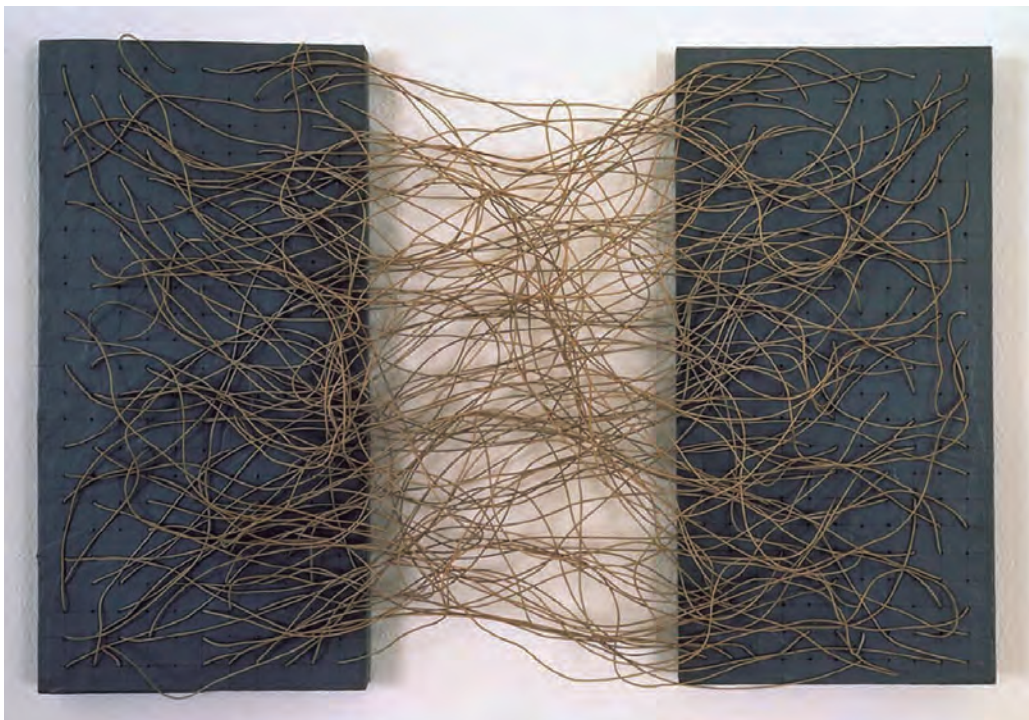
Arte y trabajo y arte y vida están muy conectados, y toda mi vida ha sido un absurdo. No hay nada en mi vida que haya sucedido que no haya sido extremo: salud personal, familia, situaciones económicas ... absurdo es la palabra clave.

Eva Hesse (Fineberg, 1995, p. 311).

Alemana y judía de nacimiento, Eva Hesse (1936-1970), huyó con su familia del genocidio Nazi, primero a Holanda y después a los Estados Unidos. Sus obras fueron concebidas al borde de cualquier ilusión de integridad, perfección o sentido de permanencia. Fueron creaciones que residían (al igual que su propia existencia cotidiana) en los umbrales de lo irresoluble, lo incierto y lo inestable. Son la consecuencia y el resultado de un mensaje íntimo y personal, de unas experiencias construidas que no tenían un resultado definitivo; eran la constatación de unas vivencias privadas difícilmente explicables. Hesse tenía una gran confianza en el poder curativo del arte, almacenaba la esperanza de que su traumática historia personal (huida de la Alemania nazi, el suicidio materno, etc.), pudiera ser justificada a través de la perfección de un arte que poseía un carácter terapéutico o, al menos, catártico. El miedo, la ansiedad, la precariedad o la fragilidad de las contradicciones fueron elementos constitutivos de su quehacer artístico, que junto con el látex, el vidrio, cuerdas,



materiales de desecho, creaban un extenso y dificultoso combate interior frente a un angustioso sentimiento de caos y vacío. Su obra a menudo se ha calificado de orgánica en oposición al vocabulario geométrico de los minimalistas, lo cierto es que las creaciones de Hesse cuestionaban directamente las oposiciones de este tipo, porque prefería trabajar con formas y estructuras que eran al mismo tiempo orgánicas y geométricas, como si el arte fuera un modo de plasmar materialmente una contradicción terminológica (Fer, 2010, p. 3).



Eva Hesse (1966). *Metronomic Irregularity I*.

Janis Kounellis (1936-2017) fue uno de los artistas más representativos del arte povera. Sus composiciones creaban realidades nuevas, en general, fuera de los confines del cuadro, cuestión esta, esencial para los pintores italianos de la posguerra con los cuales se le identifica. En él, destacaba la presencia crítica del material, que atrae el silencio y el vacío. Para él, la muerte es el momento de equilibrio entre el pasado y el futuro y su objetivo era rescatar la banalidad de las cosas de su contenido peyorativo y subrayarla con el tratamiento litúrgico que merecía. En sus obras, la disposición de los elementos era escénica, sobre ella gravitaba el rastro del cuerpo ausente. Y así se desencadenaba la implicación del espectador, a partir de su inmersión corporal y perceptiva, en la que no solo operaba lo visual, sino los cinco sentidos básicos. Los sonidos, el olor y el tacto desempeñaban en sus trabajos un papel tan importante como las formas que los canalizaban. Los materiales eran los que elevaban la tesis, el discurso y el significado. Muchos de estos fueron agresivos e inquietantes, como cuchillos, trozos de vidrio, u otros elementos rústicos como sacos llenos de tierra o los industriales como vigas y alambres.

Soy un conservador. Un guardián. La realidad que no es visible es apócrifa y el guardián conoce su significado. Así pues, el guardián impide la aproximación de los secretos místicos custodiados. El origen de la composición es la custodia, y como composición conserva dentro del orden y una presente y pasado. Y el pintor moderno, como en cualquier otra época, es un hombre antiguo.

Janis Kounellis (Moore, 2001).



Janis Kounellis (2003). *Sin título*.

De esta manera, hemos visto como la conexión de la materia fosilizada con valores de carácter trascendente tiene innumerables posicionamientos dentro de la pintura contemporánea. Se parte de la utilización de objetos extraños a la práctica artística, que se incorporan o establecen en la obra. El material no es transformado en su esencia aunque sí es manipulado. En un plano que va más allá de la propia pintura, el objeto pictórico *fosilizado* abre esa puerta de conexión entre lo profano y lo absoluto por medio del caos, de la contradicción de la lógica y de la descontextualización formal del objeto. Su decálogo es no tener reglas fijas. Es la negación del sentido para llegar a un sin sentido nihilista que se acercará a lo inmanente y que muchas veces proviene de las experiencias radicales. Ahora, veremos esta actuación en un artista concreto como es Antoni Tàpies.

### II.3.4.2 Antoni Tàpies

Barcelona (1923-2012).

Solo la experimentación cotidiana y el hecho de estar constantemente en estado de alerta harán que, a veces en el momento más impensado, se produzca el milagro según el cual unos materiales que por sí solos son inertes, empiecen a hablar con una fuerza expresiva que difícilmente puede compararse a ninguna otra cosa.

Antoni Tàpies (Tàpies, 1970).

Antoni Tàpies nace en la ciudad de Barcelona en una familia relacionada con la tradición editorial por lo que la lectura y los libros son conceptos muy influyentes en su carrera artística. Siendo joven, durante la Guerra Civil sufrió una grave enfermedad pulmonar, que le obligo a permanecer convaleciente durante largo tiempo en un hospital, además de en casa. En este tiempo, aunque no puede dibujar, leía profusamente a Nietzsche, los románticos, Unamuno y Dostoievski, entre otros; y comenzó a interesarse por el pensamiento hindú, primer síntoma de la influencia que el arte y la filosofía orientales especialmente el budismo Zen, iban a tener sobre toda su obra. Fue importante la concepción que Tàpies adquirió de la enfermedad, sus primeras sensaciones sobre la realidad fueron ya el germen de sus teorías posteriores:

Estas visiones me proporcionaban una extraña clarividencia que me descubría una realidad más auténtica que la asequible por la gente. Como si con la llegada de aquel mal tuviera que prepararme para el necesario sacrificio simbólico, como el que practican los chamanes para renacer a una etapa superior de la existencia (...) una muerte ritual. (Tàpies, 1983, p. 68).

A su recuperación se le unió una creciente dedicación al dibujo y la pintura, que le empujó a abandonar los estudios universitarios. Y ya en la década de 1940 expuso sus obras, con una marcada personalidad, que lo destacarían en la panorámica artística del momento. Además, fue cofundador de la revista *Dau al Set* en 1948, en la que también participaron Joan Brossa, Modest Cuixart, Joan Josep Tharrats y Arnau Puig. Todos ellos compartían una cierta inclinación surrealista, y se mantuvieron hasta 1951 como uno de los primeros intentos organizados de aglutinar la actividad artística de vanguardia en toda España después de la guerra, acontecimiento que afecto profundamente en la mentalidad y obra del artista.

Comenzó haciendo reproducciones de obras de Picasso, Braque, Gris, Léger, Mondrian, Brancusi, Kandinsky, Duchamp, Arp, etc. Pero sus mayores referentes fueron Miró y Klee. El pensador que marcó su trayectoria vital y artística fue Jean Paul Sartre a través de sus pensamientos existencialistas, al igual que su antecesor el alemán Heidegger. Asimismo, las diversas lecturas sobre temas ascéticos especialmente el budismo y el taoísmo, dejan en él, la idea de que la esencia de las cosas, la identidad de las personas, no es una sola, ni fija, sino que es múltiple y variable en el tiempo. Esta idea la veremos reflejada en su pintura con la profusión de símbolos que no utilizó con un significado único sino con infinitud de matices polisémicos. En la temática de sus obras también aparecen diversos iconos pertenecientes al campo de la sexualidad, del universo y de la finitud.

El proceso creativo de Tápies cambió drásticamente al abandonar el surrealismo. Se introdujo en la investigación sobre la materia empezando a trabajar con tierras, *grattages*, *collages*, incisiones; empezando de esta manera a desarrollar su lenguaje personal. A partir de la década de los sesenta incorporó nuevos elementos iconográficos (signos de escritura, elementos antropomórficos, pisadas y signos que aluden a la realidad de Cataluña) y procedimientos técnicos (nuevas superficies, uso de objetos cotidianos y barnices varios).

Su lenguaje pictórico ha evolucionado desde entonces y ha dado como resultado una creación plástica diversificada y productiva. Siempre hace alusión a la situación del artista frente a la tela en blanco o el soporte vacío; el miedo y la lucha constante con los materiales que le son peculiares y afines, la manipulación de estos y su procesamiento simbólico. El artista es para él, un intermediario, un transmisor de las fuerzas de la naturaleza. El taller, el laboratorio, la experimentación, el ensayo y el error son sus guías en pos de una búsqueda de la unión entre el contenido y la forma, que va más allá de lo ya hecho. Investiga nuevas formulas pero emparentadas con la realidad cotidiana, más allá de los prejuicios. Así, da igual una silla que unas zapatillas de andar por casa, lo importante es crear un contexto nuevo, crear comunicación. Un dialogo entre el autor y la materia. Pensar y reaccionar, y con esfuerzo, conseguir una obra de arte total, profunda y eficaz.

La materia fosilizada en Tápies intensifica el trabajo pictórico con los objetos comunes. Sin duda, este interés por el objeto coincide con los esfuerzos del arte povera en Europa y el posminimalismo en Estados Unidos, si bien no muestra los elementos tal y como son, sino que les imprime su sello y los incorpora a su lenguaje. Los materiales cobran vida y existencia a través de gestos y manipulaciones, de ser señalados. La búsqueda del conflicto, a través de la sensibilidad y la curiosidad, reformula la realidad. Manipula las formas hacia lo desconocido, la materia sugiere la realidad de nuestro espíritu, encauzada en un signo, en un objeto puesto ahí como símbolo. En su opinión, gracias a "la materialidad del arte, somos capaces de acceder mejor a la experiencia de la iluminación, a la vacuidad" (Tápies, 1993, p. 27).

Su obra es amplia y basta, tanto en pintura, como en lo gráfico y lo escultórico. Nuestro interés se centra en ese tipo de materia sensible que señala como trascendente en el mundo pictórico. En una de sus últimas entrevistas dice "Todavía no he pintado la obra que ando buscando" (Penelo, 2010).





Antoni Tàpies (1947). *Collage de arroz y cuerdas*.

Antoni Tàpies expresa muy pronto un interés por la tierra, el polvo, los átomos o las partículas, que se plasma formalmente en el uso de materiales ajenos a la expresión plástica academicista y en la experimentación de nuevas técnicas. Este es uno de sus primeros trabajos con materiales ajenos a lo pictórico y aunque aún hay figuración, esta desaparecerá rápidamente en el contexto de su obra. En *Collage de arroz y cuerdas* (1947) vemos la influencia de Paul Klee, pero ya podemos comprobar su interés por esos objetos rutinarios de la vida corriente que tanto le van a interesar.



Antoni Tàpies (1956). *Puerta metálica y violín*.

En 1951 viaja a París, donde conoce las nuevas corrientes europeas, así como las nuevas técnicas pictóricas (*dripping, grattage*, etc); allí contactó con artistas como Jean Fautrier o Jean Dubuffet, pertenecientes al movimiento informalista. Esta corriente surgida tras la Segunda Guerra Mundial, mostraba la huella dejada por el conflicto bélico con una concepción pesimista del hombre, alejado de los ideales e influenciado por la filosofía existencialista. Una consecuencia de este rechazo de lo ideal en favor de lo material fue la noción de *lo informe*, que según Georges Bataille tenía como objetivo anular todas las categorías formales: “lo informe anula la distinción entre naturaleza y cultura” (Macba, 2017). Aquí el soporte (puerta metálica) actúa como materia prima que puede aludir al desastre de la guerra en favor de un símbolo musical de pureza como es el violín.

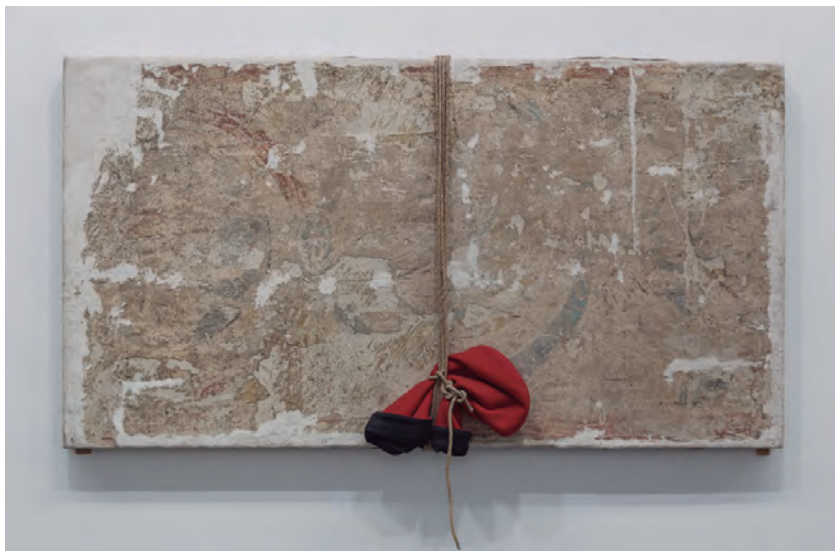




Antoni Tàpies (1968). *Gran sábana*.

En esta obra vemos una de las diversas metáforas del espacio en una sabana blanca. La claridad, la nada y el vacío, apenas hay cuatro nudos en cada una de las esquinas haciendo que esta se estire para ser contemplada. El ser como vacío extremo y como riqueza espiritual. El blanco se puede leer como pureza y la sabana como un objeto común, rutinario, de todos los días. Su dimensión simbólica nos acerca a un sudario sagrado o más aun, a la *Síndone* del hijo del hombre crucificado y resucitado.<sup>173</sup> Tàpies siempre ha afirmado que el arte tiene propiedades curativas para el cuerpo y para el alma.

<sup>173</sup> *El Sudario de Turín*, también conocido como la *Síndone*, la *Sábana Santa* o el *Santo Sudario*, es una tela de lino que muestra la imagen de un hombre que presenta marcas y traumas físicos propios de una crucifixión. Se dice que perteneció a Jesucristo.



Antoni Tàpies (1971). *Pintura románica i barretina*.

En este ensamblaje podemos comprobar la afición del artista por la cultura catalana, en especial por la de sus místicos como el religioso Ramón Llull. Para Tàpies las visiones trascendentes no van siempre ligadas a creencias y dogmas religiosos institucionalizados, ni tienen que ser consideradas como una descripción del universo que debe tomarse al pie de la letra. En cambio, sí son útiles para el hombre de hoy, al poder ser utilizadas como asociaciones de ideas, de sentimientos y de emociones. Su visión mística es como un juego que complementa el conocimiento intelectual, utilizando los viejos valores en el presente. Lo que cuenta al final para él, son las asociaciones sugeridas por los objetos contemplados.



Antoni Tàpies (1975). *Creu y r.*

La cruz para nuestro protagonista ha sido siempre un referente simbólico. La cruz como elemento de las dobles naturalezas creadoras y destructoras inscritas en la realidad humana. Para Tápies es el lugar de la convergencia, de la *unió mística*. Y más allá, la cruz también es la inicial de su nombre y la marca de un lugar, además de ser el eje transversal que podría considerarse como una corriente espiritual. Así como el momento en que se cruzan ambas líneas es también el signo de una suma, lo positivo.

Este hace del lenguaje nihilista de la destrucción y la negatividad, el único capaz de allanar el terreno hacia la libertad de pensamiento. Sus objetos fosilizados son formas profanas que aluden a la conciencia humana más profunda. Son obras que nacen de espacios desnudos para el hombre, como un despertar para la comprensión de la creación misma en forma de materia. "Tápies niega y afirma, borra el objeto pero reconoce la materia. De este modo impulsa su obra, reforzando la antigua aseveración: el abismo llama al abismo" (Cirlot y Vega, 2006, p. 266).

### II.3.5 La materia liberada

Los hombres de hoy desconocen la esencia de las cosas. Han perdido la relación con el sentido de la vida y de la creación del mundo. La libertad consiste en la capacidad del hombre para crear una nueva causalidad= libertad= autodeterminación= creatividad= arte= hombre.

Joseph Beuys (Lebrero, 1998, pp. 51-57)

Si en la anterior variable partíamos de la utilización de objetos o elementos fosilizados para la realización de las obras, en esta hablaremos de la liberación de la materia. El concepto de liberación como forma de apertura y fuente de energía a través de los distintos materiales. Los cuales, alterados en su esencia y en su condición física y primigenia, revelan un valor intrínseco.

Es una manipulación que transforma el simbolismo de la materia a partir de un tipo de ejercicio abierto. La experimentación destaca las distintas capacidades escondidas en cada elemento para llevarlas al mundo del arte como base de una actuación que de forma poética consideramos liberadora.

El valor sagrado de cada materia es como ese misterio *tremendum et fascinans* (cfr. I.1.2.5), que está por descubrir; y esa es la misión del pintor, mostrarla y hacer que sobresalga para aportar su máximo testimonio. Las huellas del proceso quedan reflejadas sobre la misma obra y las sugerencias perceptivas se multiplican, el objeto estético transmite más información de lo normal.

El proceso de liberación puede llevar implícitamente la paradoja de la destrucción y construcción en su realización. Para construir, para descubrir algo nuevo, hay que transformar lo viejo, liberándolo de

lo que antes ya había. Se hace aflorar sobre el soporte ese ejercicio que abrirá la comunicación con lo desconocido.

La actuación del artista transmite una capacidad sacramental de su proceso de trabajo, hay una experiencia de iniciación. Amador Vega lo explica en su obra *Arte y santidad* (2005) donde busca reconocer las distintas manifestaciones de lo sagrado en algunas expresiones del arte moderno: "La presencia de lo sagrado en el arte se descubre en su capacidad de acogida de los procesos rituales, así como de los procesos morfológicos que derivan de ellos" (pp. 23-45).

El trabajo performativo sobre el cuerpo físico de los materiales plásticos, otorga a las creaciones espontaneidad, para que surja *lo impredecible*, que en muchos casos concede a las obras un carácter especial, que hace que el arte impulse su naturaleza mediadora como en la antigüedad, influenciados en ocasiones por tradiciones y ritos ancestrales. Las obras llegan a ser expuestas a procesos, como la combustión, la oxidación, la putrefacción, etc. Otras veces se deja que la obra se vaya transformando con la ayuda de la acción ambiental y los artistas permiten que los cuadros se vayan regenerando solos, en la soledad del taller o ante las diferentes adversidades climatológicas de la lluvia o el sol con todo lo que estos procesos conllevan. La alteridad a la que someten a sus obras las presenta como un espacio de autonegación y afirmación, que hace de estas una manifestación apofática de doble apertura en su dimensión trascendente.

Además, hay una relación bibliográfica entre los materiales y los autores, una unión que podríamos calificar como vital para el artista, de búsqueda interior y saneamiento espiritual en la vinculación que conlleva. Este uso de materiales que son análogos al artista, le permiten una mayor voluntad de contemplación, sacrificio, predicación, que al final son, como ya hemos reflejado, términos fundamentales en esta gramática de la santidad trascendental en el arte contemporáneo. Buscan el modo de conectar su actuación con lo que se denominaba el mundo oculto, atrayéndolo a un estudio metafísico de las corrientes de energía, a los estados primordiales del caos y la naturaleza de la materia.

Al utilizar materiales que disponen un valor interior o energético, se busca la capacidad de reacción física que permanece oculta en la materia, supone una concepción dinámica del arte como proceso de confrontación, una fusión, entre un elemento extraño y otro elemento consustancial. Son utilizados materiales de todo tipo, elementos orgánicos como la cera, alimentos, etc., inorgánicos como el plomo, el hierro, etc., además de elementos en sí mismos ya transformadores como el fuego, el agua o productos químicos de diversa índole, de cara a abrir nuevos caminos creativos. Los más osados aplican sangre, vísceras y excrementos de animales como materiales de experimentación plástica.

Esta es una variable artística que también está cercana a los procesos alquímicos. Podemos encontrar a bastantes artistas ligados al mundo de lo heterodoxo, que buscan esas metáforas sublimes a través del propio material. El anhelo del conocimiento antiguo que fundamentaba a la alquimia suponía además, lograr una perpetuación del alma, la supuesta inmortalidad que es en realidad la reunión con el Todo, la apertura que estudiamos como nexo con lo desconocido. Esta transformación de un estado a otro

superior, lleva implícito un acto creador en el que el alquimista pretende ser algo así como un *demiurgo*<sup>174</sup> frente a su gran obra. Con la transmutación alcanzada, crea un nuevo estadio sacralizado.

### II.3.5.1 Ejemplos

Desde mediados de siglo XX hasta nuestros días, diversos pintores y artistas partiendo del Informalismo, el Arte Povera o demás actuaciones, investigaron el concepto de transformación de los materiales con un tipo de actuación al respecto que podríamos calificar como *liberador*.

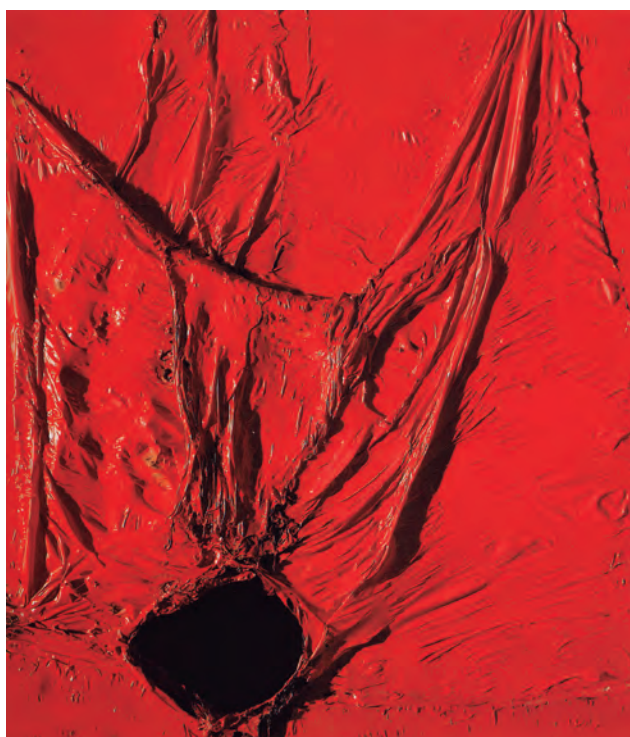
El hecho de llevar la expresión artística más allá de cualquier frontera ha sido una constante desde entonces, para nosotros es válida la referencia de artistas que transmiten su obra en un contexto más amplio que solo el de la pintura, de ahí la siguiente distribución. Así, por ejemplo, grupos como los Accionistas de Viena llegaron a los límites de la actuación vista hasta la fecha, queriendo llevar la acción pictórica más allá del lienzo tradicional, usando la anatomía humana como pintura viva. “La pincelada es como un corte en el corazón” decía Gunter Brus (Molina, 2015). En este tipo de obra se asocian los componentes pictóricos del expresionismo abstracto y del informalismo con una gestualidad corporal arraigada en las pulsiones sexuales dionisiacas. De esta forma, se produjeron paralelamente otros movimientos de carácter transgresor como el happening norteamericano, al movimiento *Fluxus*,<sup>175</sup> donde destacaron la orientación performativa de artistas alemanes como Joseph Beuys y Wolf Vostell, junto al despertar de ciertas explosiones neodadaístas, como el grupo Gutai en Japón o los situacionistas franceses. Van a ser procederes que llevan la percepción inmediata del espectador hacia una experiencia única e intensa, es una práctica extrema de cara a sensibilizar resonancias interiores que además hagan redescubrir la propia fragilidad de un ser humano abatido y desilusionado por la época que le ha tocado vivir. Son hijos de la posguerra en su mayoría y el arte es su forma de expresión, transformadora y rebelde. Es un arte comprometido que debe buscar el lugar de la representación en torno a la radicalidad de las vivencias, pero sin que tal lugar sea visible del todo. Se camina hasta el límite y allí en la oscuridad, el espectador puede acceder al duelo transgresor.

<sup>174</sup> En la filosofía platónica, *demiurgo* significa divinidad que crea y armoniza el universo; y en la filosofía de los gnósticos, alma universal y principio activo del mundo. El vocablo procede de *démos* y *érgon*, respectivamente, pueblo y creador. Así, quien produjera algo, creándolo a partir de un caos, como hace el artesano que construye una vasija a partir de un montón informe de barro, es por definición un demiurgo.

<sup>175</sup> *Fluxus* (palabra latina que significa flujo) es un movimiento de arte visual pero también de música y literatura. Su momento más importante fue entre la década de los sesenta y los setenta del siglo XX. Una de sus propuestas más notorias era la declaración contra el objeto artístico tradicional como mercancía y su autoproclamación como colectivo antiartístico. Varios de los artistas que participaron del movimiento Fluxus han sido pioneros en la utilización de video y los aparatos de TV en sus obras, dando comienzo al video arte, los videos objetos, las video performances, el happening y las instalaciones, entre ellos destacaron Joseph Beuys, Wolf Vostell, Nam June Paik y Yoko Ono.



Uno de los principales exponentes de esta variable es el italiano Alberto Burri (1915-1995), que comenzó a pintar en 1944 en un campo de prisioneros de Texas, tras haber sido capturado en el Norte de África en la II Guerra Mundial, en la que había participado como médico militar. Burri es testigo de las atrocidades de su época y en sus obras muestra los restos que fundan el testimonio de semejante experiencia radical. Su pintura es el refinamiento de la destrucción. Su materia: la iconografía del sufrimiento. Es la viva imagen de la guerra, que sugiere vendajes ensangrentados y angustias vividas por el hombre, donde las heridas del alma generan formas violentas. Asistimos a la metamorfosis lenta y gradual de la materia pulsante, que se contorna, se agita y se consume antes de tomar una forma definitivamente cristalizada como objeto artístico. Los elementos utilizados por el artista son siempre materiales no tradicionales de desechos como los sacos de tela ruda, maderas, hierros, plásticos, tejidos, alquitrán, limaduras, serrín, piedra pómez, celofán, etc. que son quemados y oxidados, de tal manera que la transformación plástica de los materiales conforma un cuerpo *polimático*; alcanzando en este sentido una abstracción pura de la materia. Para Burri la pintura es el orden y la belleza del horror predispuesta al énfasis y a la sublimación de la materia liberada.

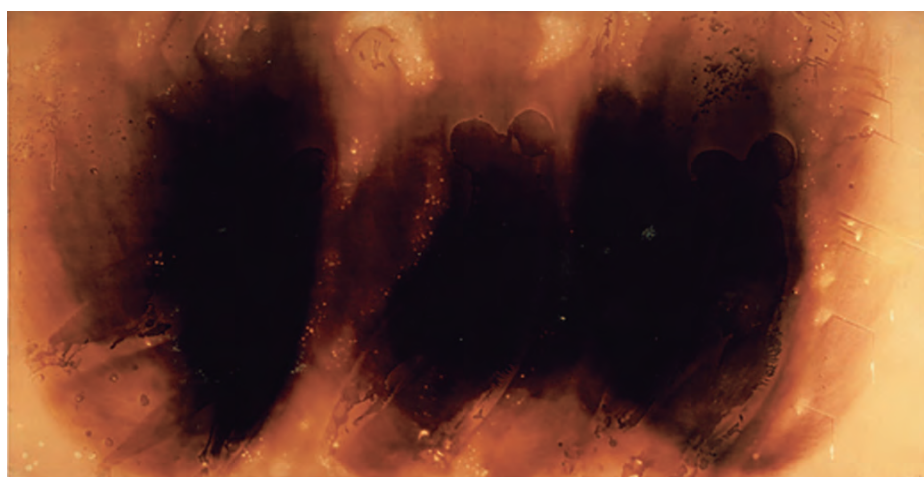


Alberto Burri (1964). *Grande Rosso*.

Un pintor ha de pintar una sola obra maestra: su propia persona, constantemente, y convertirse en una especie de pila atómica, una especie de generador de radiación constante que impregna la atmósfera con toda su presencia pictórica, que se fija en el espacio tras su paso.

Yves Klein (Klein, 1959 pp. 43-44).

La obra de Yves Klein (1928-1962), persigue el acontecimiento que hace conmover, transformando el arte en deseable y mágico; busca traducir los efectos y movimientos del alma a través del fuego que vive oculto en nuestro interior. Para Klein es, también, un orden, pero un decreto ceremonioso, un ritual religioso. La simbología de Klein destacó con sus colores dorados y azules que estaban impregnados de luz y de misterio. Asumió un rol ajeno a los demás y creó su propio mito, que lo hizo ascender a los altares de sus propios dioses de la invención, a través del monocromatismo pictórico. En muchos de sus trabajos Klein cubría con pintura azul a una serie de modelos femeninas y las recostaba contra el lienzo dejando así la impronta del cuerpo desnudo de las modelos sobre la tela, usándolas como si fueran *pinceles vivientes*, este tipo de trabajo recibió el nombre de *Antropometría*.<sup>176</sup> A partir de 1960 Klein se entregó de forma creciente al fuego como medio para expresar la energía elemental. Sus *Pinturas de fuego* fueron creadas en eventos o acciones espectaculares, que a menudo las combinaba con colores e impresiones corporales. Las *Cosmogonías* y los llamados *Relieves Planetarios*, así como otros experimentos con elementos naturales como la lluvia, el viento o las tormentas, dejaban huellas que fijaba sobre el lienzo o el papel, reflejando la visión trascendente e inmaterial del mundo del artista.



Yves Klein (1961). *Untitled Fire Painting*.

<sup>176</sup> Las *Antropometrías* (*Anthropométries*), como las bautizó el crítico Pierre Restany, amigo de Klein, mantenían la separación insistente de Klein entre la obra y su propio cuerpo, lo que también le permitían revivir el desnudo sin recurrir a los medios tradicionales de representación.

Josep Guinovart (1927-2007, siendo un niño se ve protegido por su familia en los ambientes naturales que le ayudarán a evadirse durante la Guerra Civil. Fue un pintor español que primeramente estuvo unido al grupo *Dau al Set*, y más tarde, a las corrientes informalistas que abrieron nuevas expectativas en las visiones artísticas de la época. En 1957 inició su decantación total hacia el arte abstracto, con una utilización constante de elementos tridimensionales en su obra. Empleo recursos como la incorporación de objetos y la manipulación libre de la materia, Guinovart trabajó una serie de experiencias próximas al assemblage o collage, a base de bidones, maderas quemadas, elementos de desecho, cajas, revestimientos, etc. Entre su expresión plástica y su entorno vital, constituido por la naturaleza, el campo y la tierra, se generaba un vivo diálogo a través de símbolos que formaban parte de una poética subjetiva. Su obra era toda una discusión entre la expresión plástica y el desciframiento de los mundos desconocidos, sus símbolos, sus fantasmas y sus contradicciones.



Josep Guinovart (1964). *Sense títol*.

En 1955 surge en Japón el colectivo artístico japonés *Gutai* bajo la influencia del *arte de acción*<sup>177</sup> y tras las secuelas de la Segunda Guerra Mundial y las devastadoras consecuencias en dicho país. Sus principales miembros fueron Jirō Yoshihara, Sadamasa Motonaga, Shozo Shimamoto, Saburō Murakami, Katsuō

<sup>177</sup> *El arte de acción* es un grupo variado de técnicas o estilos artísticos que hacen hincapié en el acto creador del artista, en la acción. Es un proceso que puede ser solitario o acompañado por otras personas. El término señala la interrelación entre el artista y el espectador en el momento de creación artística. También cabe destacar el aspecto efímero de muchas de estas creaciones, elemento a menudo presente en la mente del artista en la concepción de su obra. Se podría decir que el arte de acción nació en los años 1920 con el dadaísmo y el surrealismo.

Shiraga, etc. Destacan las obras basadas en la radicalidad performativa que amplía el informalismo y el action painting hasta transformarlos en actos rituales de agitación extrema. Shimamoto (1928-2013) como miembro clave del grupo, configuró todo un movimiento cultural, con un fuerte énfasis en la participación física del artista en la creación de la obra. Esta ejemplifica un nuevo concepto de la pintura en un mundo cambiante. En algunas de sus actuaciones lanzaba envases de vidrio y de plástico llenos de pintura de colores vibrantes contra una lienzo puesto bajo sus pies, y rompiendo los vidrios creó un mar de formas abstractas que eran los cuadros que surgían de su performance.



Shozo Shimamoto (1958). *Performance*.

De vuelta a occidente, Dieter Roth (1930-1998), fue un artista alemán multifacético cercano al grupo Fluxus. Su trabajo era versátil y flexible, abarcando un mundo infinito de materiales, colores y texturas; todas cambiantes, inestables e inclasificables. Cada obra tenía una vida propia y un lenguaje distinto. Uno de los pocos elementos comunes y asociativos en su trabajo, era hacer el tiempo visible, a modo de energía permanente, utilizando materiales orgánicos o perecederos como el chocolate, los excrementos, el humus, etc. que, materialmente, se iban descomponiendo sin ningún intento de conservarlos o intervenirlos. Es notable, en algunas de esas obras, esa voluntad de no controlar dichos materiales, que sin embargo, desarrollaba de acuerdo a una estrategia precisa concebida previamente. Permitía que la temperatura, la humedad, la luz e insectos y bacterias, interviniesen sobre su trabajo y no lo consideraba terminado hasta que estos factores lo hubiesen alterado lo suficiente. Entre algunos



de los temas centrales de su obra, la decadencia y la muerte ocupaban un papel fundamental. Además se interesó por la percepción, el lenguaje, el conocimiento, el cuerpo, los sentidos y la mente. Buscó disolver la distinción entre el arte y la vida, para lo cual utilizaba el accidente y el azar como fuerzas creativas.



Dieter Roth (1969). *Basel on the Rhine (Chocolate + steel)*.

El *Accionismo vienés*, fue un arte a priori de rebeldía y de conocimiento, que mediante la rotura de todos los límites, la destrucción del cuerpo y de lo humano en su conciencia e idea moderna, se enfrentaba al mundo y la barbarie a la que era sometida la sociedad. Atravesaban y permutaban los mitos, los ritos y los sistemas simbólicos desde el rechazo a la historia contemporánea, abrazando la marginalidad que se construía fuera de las convenciones del verbo y el lenguaje. Destacan las obras visuales de Otto Muehl (1925-2013), que iban desde pinturas materiales conceptualmente estructuradas y arte expresivo extremadamente gestual, hasta las obras gráficas de un aspecto decididamente bidimensional, en las que los colores sólidos constituían el elemento formal dominante. Al mismo tiempo, también impregnaba sus obras de elementos de la subcultura contemporánea que trabajaban con los parámetros de la alienación irónica, la sátira y el estilo grotesco de los cómics. De una manera francamente obsesiva, Muehl hacía de los motivos sexuales un tema constante en sus obras.





Otto Muehl (1961). *Materialbild*.

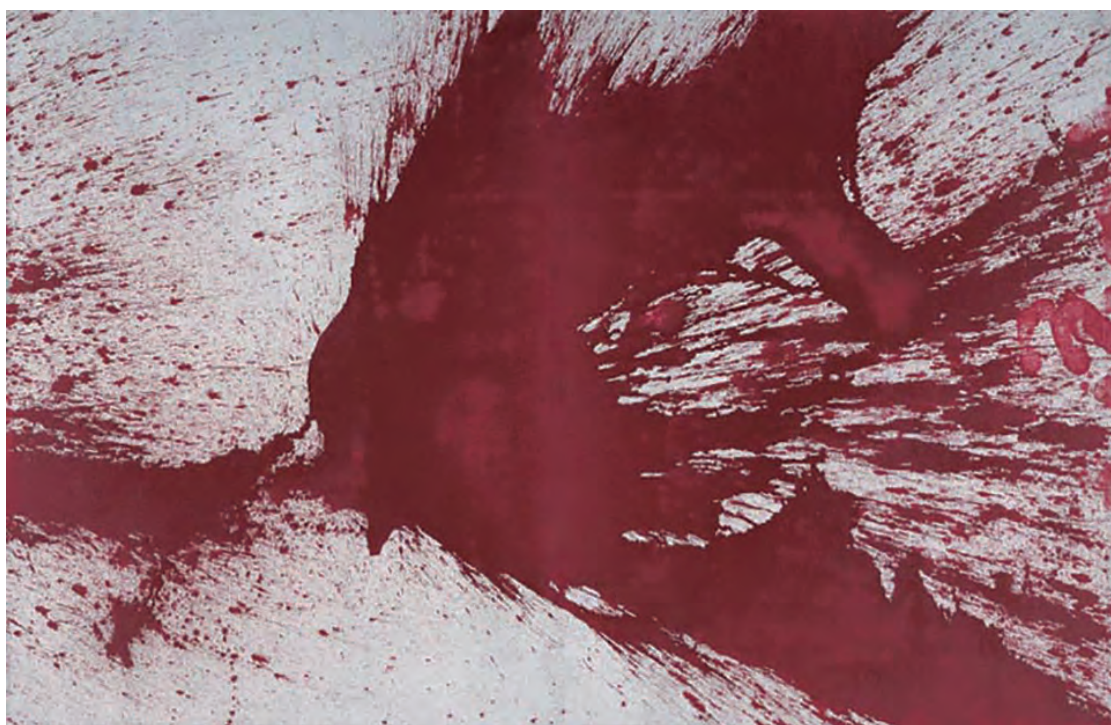
Otro compañero del *accionismo vienés* fue Arnulf Rainer (1929), que investigó una serie de automatismos con las manos y evolucionó hasta producir obras gestuales aparentemente carentes de voluntad. Como consecuencia de la pintura gestual, Rainer fue encontrando el lenguaje corporal como medio de expresión artística. Sus autorepresentaciones van hasta el límite de la experimentación aplicada a sí mismo: usó drogas, realizó rituales paralelos con otros artistas, pintó con codos y pies, y hasta trabajó con chimpancés. La pintura y los dibujos de los enfermos psiquiátricos le abrieron las puertas a otro mundo afectivo más amplio y desconocido. A modo de estímulo y para desencadenar la reelaboración, utilizaba fotografías mezcladas con pintura y fuego, de posturas corporales extremas, muecas y retorcimientos estáticos realizados por él mismo. También se enfrentó a la radicalidad física y al fin del ser humano, y de ahí surgieron las series de las mascarillas y los *Cadaveri*. Sus retoques de los corpus y de las cabezas de Cristo, por su parte, fueron prueba de su interés por la iconografía cristiana, por el sufrimiento y la desesperación, tanto como por la esperanza de una resurrección.



Arnulf Rainer (2004). *Lágrimas rojas*.

Entre las acciones más conocidas del austriaco Hermann Nitsch (1938), podemos indicar las que presentan la iconografía cristiana y el misterio del sacrificio como protagonistas. El cordero desollado se erigirá en el símbolo de sus excesos artísticos como forma de éxtasis dionisiaco. En el año 1957 montó su *Teatro de Orgías y Misterios*, un proyecto plástico, literario y musical, que era una mezcla de arte corporal unido a un extremo salvajismo pictórico de una fuerte impronta simbólica. Se inspiraba en la cristiandad y en la historia de Jesucristo a la hora de desmitificar el mundo, y protestar contra la indigerible estética de la televisión. Su obra, imbuida en el sincretismo, pretendía desentrañar y observar los misterios de la existencia. Realizaba pinturas con las manos y con todas las partes posibles del cuerpo, utilizando la sangre como material principal en sí misma. Además, empleaba otros elementos complementarios para sus instalaciones como instrumental médico (probetas con sangre, orina, tubos, bisturí, etc.) junto a objetos propios de la eucaristía católica (crucifijos, copón, etc.). Para Nitsch el sacrificio debía verse como el afán del éxtasis y del anhelo por vivir, el sacrificio como una forma invertida de lujuria, las energías sexuales se transmutaban y se traducían en la crueldad del acto sacrificial. Así lo explicaba dicho autor:

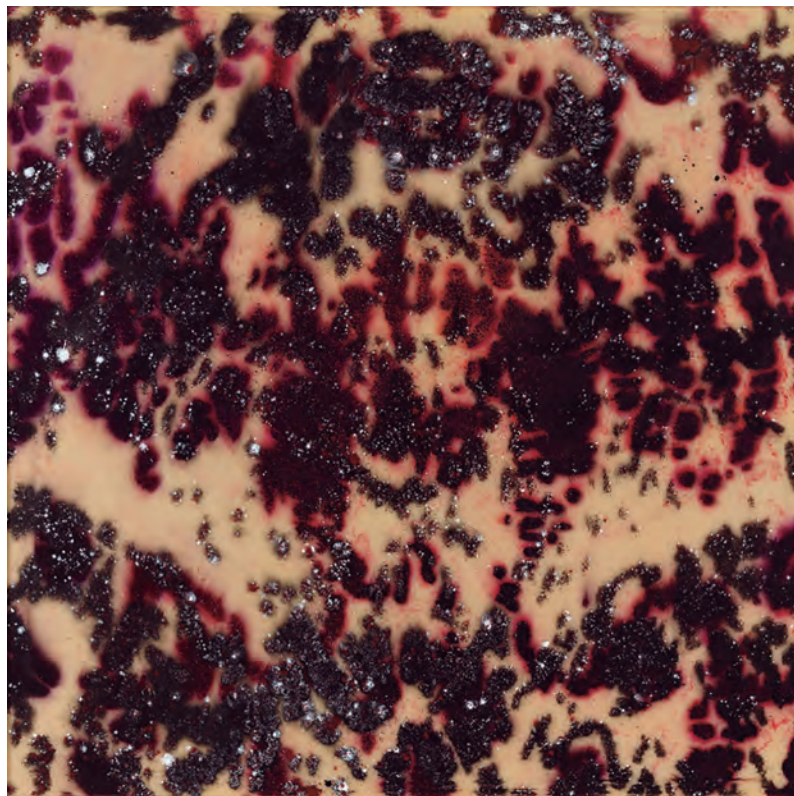
Quiero mostrar un nivel de intensidad. Me interesa la intensidad de la carne, la sangre y los intestinos: la intensidad de la matanza. Pero no me malinterpretes, estoy en contra de matar, pero cuando miramos el mundo encontramos tantas guerras, tantos asesinatos. Es parte de la creación que las personas se maten unas a otras, y el teatro lo toma como su tema. No hay teatro sin muerte. En la historia de Jesucristo, hay muerte y resurrección. (Laster, 2015).



Hermann Nitsch (1983). *Splatter Painting*.

“El arte es una historia de hacer para deshacer, es una excrecencia. Nada de eso debería existir” (De los Santos, 1997) dice José María Sicilia (1954). Ejemplos como el de este artista que se ha calificado a sí mismo como un artista místico, dan buena cuenta de lo que puede ser la materia liberada. Sicilia tiene como una de las materias esenciales de su actuación artística la cera virgen, elemento que se convierte en componente imprescindible en el diálogo pictórico con la luz. Es vital en su reflexión, el grado de intensidad que esa materia luminosa reserva, no solo en la memoria de su líquido vertido sobre la superficie del cuadro, sino en el modo en el que recibe la pintura y refleja la luz para crear un espacio vacío en su interior. La voluntad de hacer convivir en un mismo cuadro el orden y el azar, lo transparente y lo opaco, otorga una tensión dramática, una pasión paradójicamente impasible, una premeditada inestabilidad que nos acercan al universo místico de la luz en la historia de la pintura. El hecho pictórico en Sicilia, conlleva una meditación profunda y una técnica concisa, le sirve como búsqueda de lo absoluto y reflejo de las contradicciones más intrínsecas.





José María Sicilia (2008). *Sin título (Cera y óleo)*.

Russell Mills (1952) es un artista británico cuyo trabajo está interrelacionado con el uso de materiales orgánicos describiendo sensaciones de fragilidad y de decadencia. Usa esqueletos de animales, dientes, sangre, plumas, insectos muertos, etc. que pega o incrusta deliberadamente en los lienzos. En algunas de sus piezas, los materiales se colocan y luego se exponen al agua o a elementos químicos, por lo que su descomposición queda literalmente impresa en la superficie de la obra de arte como proceso liberador. Empezó como artista figurativo pero poco a poco su trabajo se ha ido haciendo más abstracto en favor de las alusiones simbólicas en contra de la sociedad actual occidental. Es importante también en su trabajo, el tratamiento especial que le da a los soportes, que elabora como si fueran auténticas esculturas con materiales tales como metales, polvos, huesos, plumas, cera de abejas, telas, hilos o pieles de animales recordando la iconografía de los antiguos espíritus de las tribus indias norteamericanas.



Russell Mills (1992). *The downward spiral*.

Didier Mahieu (1961), es un artista belga que trabaja sobre un vasto campo de experimentación, donde *todo es posible*. La materia en sus composiciones es una fuente de energía, especialmente en el campo de las señales sensoriales, el frío o el calor y la atracción o la repulsión como caminos hacia nuestro propio mundo interior. Su interés le lleva a unir lo científico y lo artístico, pero para cada experiencia incluye un importante aspecto del azar dependiendo de las diferentes propiedades de los materiales. El artista está ahí para preguntarse cosas y verlas reaccionar, impregna a sus obras (dibujos e instalaciones en su mayoría), de miel, óxidos y un sinfín de líquidos variados.

Además, sus obras son fotografiadas en condiciones extremas, congeladas o sumergidas en agua de mar. El agua de hecho, es un elemento vital para él, debido a las preguntas que genera dicho material, como su dimensión simbólica donde la imagen acuática del mundo y del río, son símbolos de lo errante, del viaje, como frontera entre dos mundos.

Así, en la mitología celta, cruzar la frontera es cruzar la inmensidad del mar por la que hay sumergirse en un mundo extraño que también puede ser siniestro o macabro. De igual forma usa los hongos como metáfora de la destrucción y reconstrucción, así, ejemplos como los saprófitos<sup>178</sup> son protagonistas de muchas de sus obras al alimentarse de sustancias orgánicas en descomposición. El hongo es también un símbolo de la fugacidad y del nomadismo en sus composiciones.

<sup>178</sup> En el mundo de la ecología se llama *saprotrofia* a la dependencia que muchos organismos, llamados *saprótrofos*, tienen para su nutrición de los residuos procedentes de otros organismos, tales como hojas muertas.





### ***II.3.5.2 Cai Guo Quiang***

Quanzhou (China), 1955.

En mi arte existe una contradicción: como artista intento controlar mi creación, que represente algo que yo busco, pero siempre existe ese azar de no saber qué va a pasar. Esa es la pasión que siento con este tipo de arte. En ese instante cuando ocurre la explosión es la fuerza de la naturaleza la que decide el destino de la obra.

Cai Guo-Qiang (García Torres, 2017).

Cai Guo-Qiang nació en 1957 en Quanzhou, una ciudad costera de la provincia de Fujian, en el sudeste de China, y uno de los más importantes asentamientos militares chinos debido a su cercanía con Taiwán. Cai recuerda de su niñez, el ruido de los bombarderos sobrevolando Taiwán y el estruendo causado

por las explosiones de la artillería.<sup>179</sup> La extensa historia de la ciudad portuaria constituyó una fuente esencial de inspiración para el artista. Durante el régimen de Mao, en Quanzhou sobrevivieron algunas costumbres prohibidas en otras regiones, lo que supuso un estímulo para Cai en su infancia. Su padre fue un calígrafo con grandes conocimientos en torno a leyendas orientales, lo cual influyó bastante en su hijo. En la década de 1980, Cai estudió escenografía en Shanghai, en 1986 se trasladó a Japón y en 1995 a Nueva York, donde reside en la actualidad. El artista se define como un verdadero *ciudadano del mundo*, lo que explica esa debilidad y ganas de rebasar las barreras culturales tan esenciales en su obra.

En sus comienzos, trabajó como decorador y escenógrafo, pero siempre estuvo interesado principalmente en la pintura. Sus primeras obras fueron de fuerte carácter impresionista, con paisajes y retratos. En el año 1984 realizó investigaciones con la materia de una forma más experimental y comenzó a usar la pólvora en alguna de sus pinturas ya abstractas, con las que sigue hasta el día de hoy. Desde entonces, sus trabajos están fuertemente enlazados con las filosofías taoístas y budistas de Oriente, buscando la conexión de lo invisible y el arte, el trascender con la materia, la transformación y el ser humano como ente compuesto de materia y espíritu. Relaciona sus prácticas con el estudio metafísico de los meridianos cósmicos de las corrientes de energía, los estados primigenios del caos, la evolución y la naturaleza de la materia en el universo. La valoración de la cultura de su país no está exenta tampoco y la fusiona con la de otros lugares, en una búsqueda de la globalidad que incluso le conduce a interesarse por los extraterrestres y acontecimientos sin explicación clara.

El proceso creativo es sumamente variado y se diversifica en varias facetas como artista polifacético que es; entre sus expresiones artísticas más importantes se encuentran la escultura, las instalaciones, los fuegos artificiales, el dibujo y por supuesto la pintura. En sus dibujos emplea con frecuencia hojas de papel japonés, fabricadas por encargo personal, donde la estructura de sus fibras resiste y absorbe el impacto de las explosiones de pólvora y el carbonizado de los restos. Tras situar estas hojas en el suelo, dispone sobre ellas mechas de diversa potencia, pólvora suelta y plantillas de cartón con las que crea siluetas sobre la superficie del papel. Mientras vivió en Japón, exploró las propiedades de la pólvora en sus dibujos y le estimuló a experimentar con los explosivos a mayor escala, y esos desarrollos son ejemplificados en las series, *Projects for Extraterrestrials*.

Mao Tse-Tung, el dirigente comunista, aseguraba que “sin destrucción no hay construcción” (Baez, 2004), esta frase fue suscrita por Cai para el panel anunciador de una de sus exposiciones. La materia liberada en la obra del artista chino, esta focalizada en la pólvora; este es un material inventado en su país y que los portugueses trajeron a Europa. En el país asiático tiene mucho de función mística y curativa, ahuyentando a los malos espíritus e incluso llegando a llamarse el *elixir de la inmortalidad*, (a pesar de la energía aparentemente destructora en la que radicó el material). Su poder explosivo y a su vez regenerador, es el que toma Cai en su proceso creador.

<sup>179</sup> La tensión y el conflicto entre ambos países, China y Taiwan ha sido un problema desde tiempos milenarios. Durante la década de los años cincuenta China volvió a atacar a su vecino en el llamado *Conflicto de Quemoy*.

El fuego es un material vital en la historia del ser humano desde sus inicios. La materia en su obra transmite el mensaje a través de la impermanencia, la contundencia de su obra no debe verse más que como un estado transitorio de la materia, del mismo modo que sus explosiones no son nada más que un estado liberador de la energía. Representa fundamentalmente el *Big Bang* y el comienzo de las cosas, las explosiones son básicamente como un vehículo y un modo de hacer esa conexión con los acontecimientos, fundamentales que originaron el Universo.

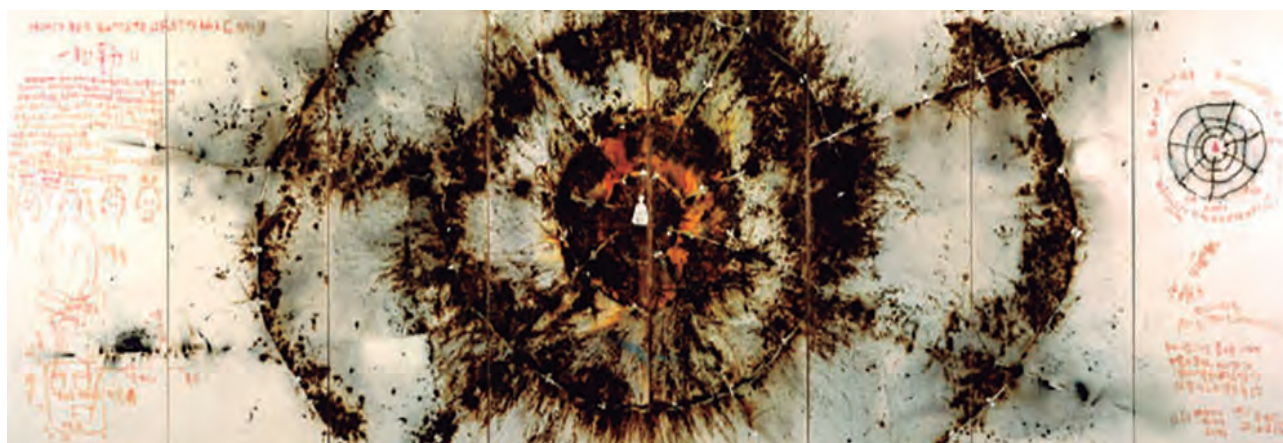
Sus obras pictóricas están enraizadas con las del dibujo, él las llama Gunpowder paintings o pinturas de pólvora. Cai trabaja generalmente y como hemos señalado, con grandes formatos de papel preparado donde realiza un esbozo de lo que quiere representar y después va repartiendo el material explosivo por la superficie calculadamente para posteriormente prenderlo fuego. Este una vez encendido es apagado por el propio Cai y sus ayudantes para que no se prenda toda la obra. En esta se produce todo un amasijo de conexiones entre el dibujo original previamente espolvoreado con pigmentos y la acción de la pólvora y el fuego.



Cai Guo-Qiang (1985). *Autorretrato: Un alma subyugada*.

En 1984, introdujo la pólvora en sus óleos, para potenciar la espontaneidad y oponerse a las tradiciones artísticas controladas, así como al clima social que China vivía en ese momento. Usar pólvora y hacer dibujos era una extensión de su sueño infantil de convertirse en pintor. Esta que mostramos en la imagen *Autorretrato: Un alma subyugada* (1985), es una de sus primeras obras explosivas, que revela ya la búsqueda progresiva por parte de Cai de una práctica artística que le permitiera utilizar de manera directa la espontaneidad de las fuerzas naturales. La pintura al óleo sobre lienzo aparece ennegrecida, chamuscada y explosionada, detenida en un estado por el que es consumida.

Es curioso y reseñable, decir que, a diferencia de las explosiones que son el elemento principal de su obra, su personalidad irradia paz, serenidad y seguridad en sí mismo, como refleja este autorretrato, una de las pocas piezas que pertenece a su primera época en China. La silueta de la figura, rodeada por un halo dorado, realizada en Quanzhou, es retocada y modificada posteriormente en Japón, a raíz de los dramáticos sucesos de la Plaza de Tiananmen, donde añade el fondo y el subtítulo *Alma subyugada*, proyectando los sentimientos de alienación y soledad que experimenta como un expatriado alejado de su país.



Cai Guo-Qiang (1991). *Movimiento fetal II: Proyecto para extraterrestres n.9*.

Esta otra obra que presentamos es una obra realizada con pólvora y tinta sobre papel, montado sobre madera como biombo de ocho paneles que alcanzan los seis metros de largo. En ella se inscriben tres círculos concéntricos junto con unas líneas transversales de longitud y latitud. El autor, que es parte integral de la obra, aparece en el centro. La obra está pensada para dar unas instrucciones detalladas de cómo realizar el seguimiento de las actividades cardíaca y cerebral del autor, así como la vibración de la Tierra en el momento de la explosión. Cai buscó desde el principio de su carrera el modo de conectar a su arte lo que él denominaba el *mundo oculto y desconocido*, tratando de unir cualquier aspecto de la vida que le llamara la atención, realizando un estudio metafísico de los meridianos



cósmicos de las corrientes de energía, los estados primordiales del caos y la naturaleza de la materia amorfa.



Cai Guo-Qiang (1991). *Un cierto eclipse lunar: proyecto para la humanidad n. 2*.

Cai Guo-Qiang es un artista profundamente interesado en la relación del ser humano con el Cosmos y todo lo que pueda surgir dentro de este, además de ser una persona convencida de la existencia de vida inteligente fuera de la Tierra. Entre los años 1989 y 1995, durante su estancia en Japón, produjo dos series de dibujos con pólvora: *Proyectos para la Humanidad* y *Proyectos para Extraterrestres*. En la primera serie propone grandes explosiones en el espacio para que sean observadas desde la Tierra por los seres humanos. En la segunda, plantea proyectos explosivos en el planeta para establecer diálogos con seres del exterior. Finalmente, el objetivo es establecer una unión entre el ser humano y el Universo:

Hubo un momento en que necesité estar más conectado con la humanidad y el universo. Y pensé que tenía que hacer estos dibujos en el exterior, a gran escala. Quería que estuvieran más ligados a la sociedad, a la humanidad, hacer participar a la sociedad. (Redondo, 2009).

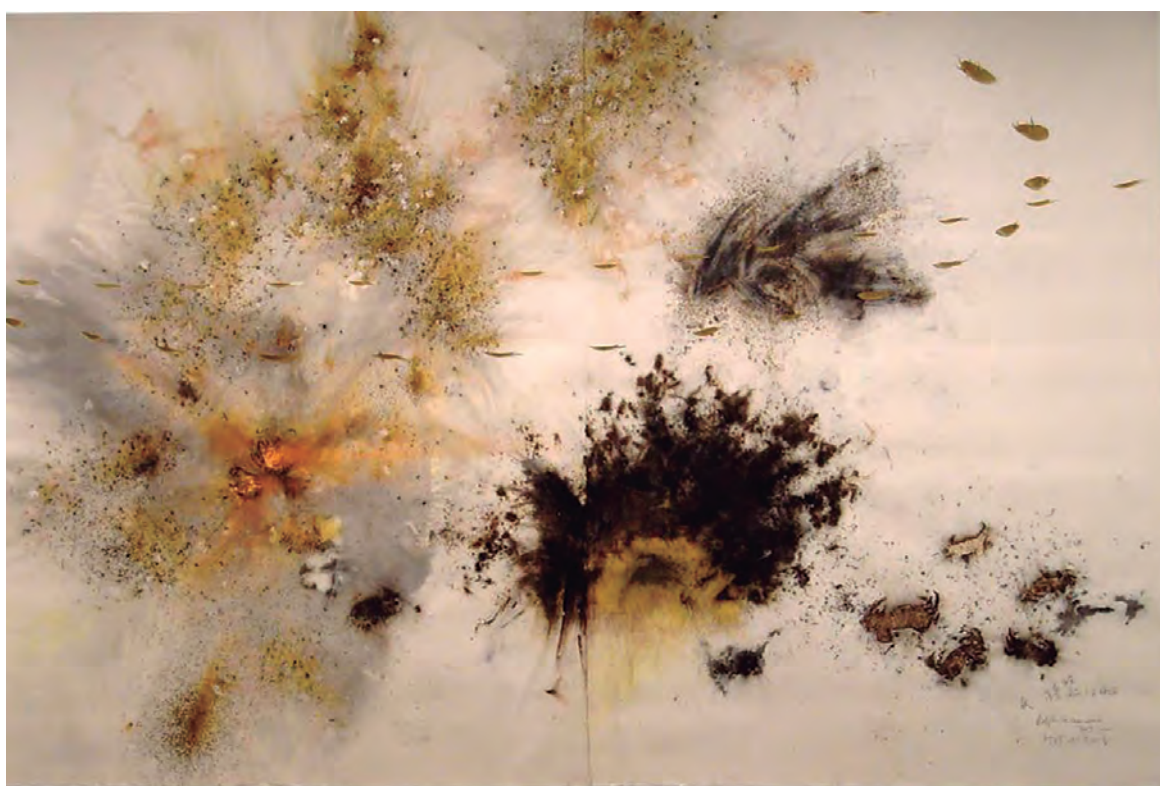




Cai Guo-Qiang (1996). *Dragón o serpiente de arcoíris: un mito glorificado o temido.*

*Proyecto para extraterrestres.*

El propio autor ha caracterizado su obra como trascendente y sus trabajos han sido vinculados con las prácticas de un chamán o magos que invocan a los agentes espirituales del mundo para que provoquen una reacción en la materia. Estos transmiten la idea de que la utilización de la energía permite crear obras que nos conectan a estados de caos, en el momento de las explosiones. Cai Guo-Qiang dice que “trabajar con la pólvora es como hacer el amor o mantener una relación sentimental con alguien. Es una sensación de inseguridad y expectación de que algo va a suceder” (Redondo, 2009). Se inspira en la milenaria cultura china, las tácticas revolucionarias maoístas y el arte contemporáneo internacional para tratar acerca de temas intemporales como la creación y la destrucción. En este caso utiliza los símbolos del dragón, figura divina y venerada de los cielos y de la serpiente, poderosa portadora del saber espiritual en su país.



Cai Guo-Qiang (2007). *Camino de luz: Otoño*.

Sus explosiones, instalaciones y proyectos sociales, comparten elementos del Land Art, Performance Art y el Arte Conceptual, pero creando su propio lenguaje que se sitúa en la confluencia de Oriente y Occidente. Según Thomas Krens, director del Museo Guggenheim de Nueva York, su arte:

Es una forma de energía social, constantemente cambiante, uniendo lo que él llama el mundo de lo visible y el de lo invisible. Esta exposición presenta el espectro completo de un artista proteico, un arte de muchos medios en toda su complejidad conceptual. (Sánchez-Ramón, 2008).

Su fin, es crear estructuras no lineales de tiempo y descentrar el espacio. En este sentido, el arte de Qiang expresa una metafísica individual de la belleza poética. Sirva de ejemplo *Camino de luz*, una serie que trata sobre una meditación dedicada al paso del tiempo y a las transformaciones que conllevan las cuatro estaciones. Generalmente sus dibujos están acompañados por declaraciones escritas por el artista que pueden considerarse como una propuesta para la propia explosión, donde explica su intención: establecer una comunicación entre la humanidad y la naturaleza.

Aquí acabamos con esta tipología de obras artísticas en las que la materia tiene una presencia significativa. Hemos apuntado diferentes tratamientos, búsquedas, intencionalidades, actitudes y recursos técnicos. Las hemos catalogado siguiendo criterios fenomenológicos, (caracterizados previamente) de carácter vivencial, destacando la relación dialéctica que se establece entre sujeto y objeto en el propio proceso de creación de la obra.

Adjuntamos, en ese sentido, un esquema final que nos parece aclaratorio:

	<b>Recursos significativos</b>	<b>Tipo de trascendencia</b>	<b>Tipo de experiencia</b>	<b>Poéticas</b>
<b>Materia concentrada</b>	Cromáticos	Contemplativa, sensitiva	Existencial	Intimistas
<b>Materia exaltada</b>	Gestuales	Éxtasis, delirante, dionisiaca	Mística	Negadoras
<b>Materia fosilizada</b>	Texturales	Memorística, nostálgica, melancólica	Crítica	Trágicas
<b>Materia liberada</b>	Corporales	Performativa, crítica	Pasional	Dionisiacas







### III Modelos artísticos relacionados con la materia





### III Modelos artísticos relacionados con la materia .....

En este capítulo vamos a hablar de lo que entendemos por un método artístico concreto como un modelo matérico experimental. Expondremos cómo se genera, algunos ejemplos, sus relaciones y aportaciones con otros conceptos y disciplinas. Dentro de este modelo de actuación se integran de forma importante las ideas de discurso y de texto que funcionarán como vertebradores de este sistema de trabajo posicionado dentro del arte contemporáneo.

El modelo que presentamos tiene como característica el uso de la experiencia y de las huellas en su proceso artístico; el viaje, el camino y sus caminantes, generarán una serie de memorias a partir del aura de los lugares, la arqueología de los materiales, el peso de la memoria o la presencia del pasado. Todas estas características serán la base de *Nowhere* un proyecto personal en torno a la materia, nuestro modelo matérico experimental.

Una de las características de esta forma de hacer será la utilización del hierro y el concepto de oxidación como medios de trabajar la materia. Son actuaciones que vienen dadas por las premisas del modelo matérico y que están relacionadas también con el concepto de experiencia radical.

### III.1 Aproximación a un modelo

La materia es el núcleo central de esta investigación y como tal nos ha llevado a construir un modelo propio en torno a la misma, que nos va permitir sentar las bases de nuestra práctica artística. El uso de la materia es la actividad común en todas nuestras acciones por lo que construir alrededor de ella ha sido un paso lógico. Siempre está ahí como elemento relevante en la búsqueda y como eje catalizador y elemento estructurador de las pulsiones interiores que nos llevan a movernos entre el hacer y deshacer.

El modelo será un sistema que ordenará el trabajo plástico y configurará la forma con la que trabajaremos, además de ser un texto abierto e interrelacionado con otras opciones del saber.

Este a su vez, dará pie a lo que vendremos a denominar como un modelo matérico experimental y que será una acción comunicativa que partiendo de las propiedades del material plástico transmite un tipo de información organizada. Además, veremos a una serie de artistas que nos han ayudado a aunar en esta construcción desde lo pictórico, un esquema artístico ampliado en base a lo matérico y siempre desde nuestra visión personal.

#### III.1.1 Aproximación personal a un modelo artístico

Nunca pude, a lo largo de toda mi vida, resignarme al saber parcelado, nunca pude aislar a un objeto de estudio de su contexto, de sus antecedentes, de su devenir. He aspirado siempre a un pensamiento multidimensional. Nunca he podido eliminar la contradicción interior. Siempre he sentido que las verdades profundas, antagonistas las una de las otras, eran para mí complementarias, sin dejar de ser antagonistas. Nunca he querido reducir a la fuerza la incertidumbre y la ambigüedad. *Edgar Morin* (1998, p. 23).

El hecho de intentar ordenar un modelo personal dentro del marco del arte contemporáneo supone en nuestro caso, un pararse a pensar y un mirar hacia atrás; recopilar una serie de datos y acciones que no siempre son fáciles de hacer. Y no lo son por una acumulación de documentos, experiencias y trabajos que se han producido a lo largo de estos últimos años y que parecen a veces, desbordarnos. Pero esta ordenación, nos ha servido para poder establecer un sistema de estudio en torno a una dimensión artística que nos era afín. Afín por el hecho de que nuestras preocupaciones como artistas rondaban ese territorio de mezcla entre la pintura, lo trascendente y las experiencias radicales que hemos visto hasta ahora.

La necesidad de enfrentarnos a hablar sobre un tema en concreto y focalizar una práctica tanto a nivel estructural, como a nivel procesual, nos lleva a sumergirnos en la propia experiencia artística y ahondar en nuestro propio yo, de cara a explicar unas conclusiones que caractericen lo que para nosotros es un modelo. Un modelo entendido como un arquetipo, un punto de referencia, una representación, un esquema de un sistema o realidad compleja que se elabora para facilitar su comprensión y el estudio de su comportamiento.

De esta manera, el modelo que proponemos estará relacionado con diferentes conceptos como pueden ser el discurso o el texto, los cuales expondremos a continuación. Y tal como dice Morín en la cita introductoria, el modelo será un pensamiento paradójico, multidimensional, con sus contradicciones y sus antagonistas verdades llenas de incertidumbre.

### **III.1.1.1 Discurso**

A la hora de explicar lo que va a ser este modelo, primero queremos ahondar en la noción de discurso en sí mismo, por lo que ¿a que llamamos discurso?, ¿que entendemos como tal? ¿es el discurso el concepto que vamos a necesitar en relación a crear un modelo personal? El vocablo discurso según la Real Academia Española (2014) viene del latín *discursus* y es la facultad racional con que se infieren unas cosas de otras. Es una reflexión o raciocinio sobre antecedentes o principios; una serie de palabras y frases empleadas para manifestar lo que se piensa o se siente. Además, un discurso puede decirse que es un mensaje que se pronuncia de manera pública y se trata de una acción comunicativa cuya finalidad es exponer o transmitir algún tipo de información y por lo general, convencer al que va ser nuestro receptor. Asimismo, el discurso es un sistema de ideas que se construye de manera social.

Dentro de la estructura de los modelos discursivos contemporáneos son importantes diversos factores a considerar como el ser, el lugar y el momento en que el discurso es emitido, así como la evolución, la transmisión y la constitución de los sujetos que lo implican; y la configuración de sociedad que supone esta incluido. Así, podemos ver diferentes maneras de estudiarlos y entenderlos, una puede ser la de Paul Ricoeur (1995), para quien el discurso es una dialéctica de acontecimiento y sentido, de proposiciones y de referente. El referente es la base ontológica para poner en común el mundo de la vida, plantea el axioma: "comprender al autor mejor de lo que él se comprende a sí mismo" (1995, p. 37).

Por su parte, para Michel Foucault (1999) el discurso puede ser contemplado como una manera de hablar y la más básica unidad de las cosas dichas, a la que llamará *enunciado* (2004, p. 74). Esta conforma las reglas que dan forma a una expresión discursivamente significativa y es en sí misma una función existencial para el significado discursivo. Al analizar los discursos, los objetos que los constituyen, así como las relaciones que se establecen entre ellos, se crea un entramado de líneas de fuerzas que definen



una determinada normalidad en un contexto y espacio determinado. De lo que se trata, es de “saber lo que los ha hecho posibles, y cómo esos descubrimientos han podido ser seguidos de otros que se han vuelto a ocupar de ellos, los han rectificado, modificado o eventualmente anulado” (1999, pp. 70-71).

En este contexto, las relaciones dentro del discurso, no son por tanto, ni internas ni exteriores al propio discurso, sino se encuentran, de algún modo, en sus límites. Es en esta condición, ni circunscritas, ni fuera del discurso, donde estas determinarán, “el haz de relaciones que el discurso debe efectuar para poder hablar de tales y cuáles objetos, para poder tratarlos, nombrarlos, analizarlos, clasificarlos, explicarlos, etc.” (Foucault, 1999, p. 75). De ahí que para comprender la unidad del discurso, se recurra a las relaciones discursivas, que son las que caracterizan el propio ejercicio. Y no se trata sin embargo, de encontrar una unidad del discurso en formas definidas, en configuraciones precisas, sino en un conjunto de reglas que son inmanentes a una práctica y la definen en su idiosincrasia. Una idiosincrasia abierta con multitud de ventanas que podamos abrir y cerrar dentro de la amplitud que en nuestra opinión, genera la idea que vayamos a desarrollar que en este caso será la artística.

Para el profesor Norman Fairclough, el discurso coexiste con una tensión de la estructura social que lo limita y transforma, y está conformado por tres dimensiones o facetas: una, es un texto, oral o escrito; otra, es una instancia de una práctica discursiva que implica la producción, la interpretación del texto y por último, la parte de una práctica social.<sup>180</sup> Esto nos lleva a la diferencia que podemos ver entre discurso y texto, que nos indica que en el discurso se produce la emisión concreta de un texto por un enunciador y situación determinada, mientras que el texto es una configuración del lenguaje, donde encontramos un conjunto de elementos lingüísticos organizados según unas reglas lógicas de construcción.

La multiplicidad de códigos y subcódigos que se entrecruzan en una cultura nos demuestran que incluso el mismo mensaje se puede descodificar desde distintos puntos de vista y recurriendo a diversos sistemas y convenciones. De esta manera, también debemos considerar ese punto a la hora de reflexionar sobre el carácter *dialógico* que tiene todo discurso o texto. En la importancia del diálogo que tiene todo discurso, nosotros como emisores hemos sido antes receptores de otros muchos textos, que se hayan en su memoria en el momento de producir el nuevo texto, de modo que este último se basa en otros anteriores. Así, el filólogo ruso Mijail Bajtín<sup>181</sup> establece el discurso como una forma de diálogo, en el cual, no se deja oír únicamente la voz del emisor, sino que conviven una pluralidad de voces superpuestas que entablan un diálogo entre sí, de tal forma que los enunciados dependen de alguna forma, unos de otros. (Además de la relación que tienen también con los diferentes géneros discursivos):

<sup>180</sup> El trabajo de Norman Fairclough (1941) es una referencia fundamental para los estudios en comunicación. El enfoque de Fairclough tiene como temas principales de interés los cambios del lenguaje y las prácticas sociales en una relación dialéctica con las estructuras y los campos de la sociedad. Este autor extiende la comprensión del discurso más allá del texto y prefiere usar semiosis como el concepto que agrupa varias modalidades semióticas (el texto, las imágenes visuales y el lenguaje corporal, por ejemplo). Para más información ver su obra *Discurso y Sociedad* (2008).

<sup>181</sup> Mijaíl Mijáilovich Bajtín (1895-1975) fue un crítico literario, teórico y filósofo del lenguaje de la Unión Soviética. Para más información ver su obra *El problema de los géneros discursivos* (1982).

Aprendemos a plasmar nuestro discurso en formas genéricas, y al oír el discurso ajeno, adivinamos su género desde las primeras palabras (...). Si no existieran los géneros discursivos y si no los denomináramos, si tuviéramos que irlos creando cada vez dentro del proceso discursivo, la comunicación discursiva habría sido casi imposible. (Bajtín, 1982, p. 258).

Y este punto es de suma importancia, ya que en este modelo discursivo que estamos formalizando, las voces de otros, tanto artistas como pensadores, están siempre presentes.

### **III.1.1.2 Intertextualidad**

Todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otros textos. Julia Kristeva (1981, p. 146).

Todo discurso depende de su contexto y su lectura puede ser múltiple, lo que nos lleva a relacionarlo con otro concepto como el de la *intertextualidad*. Esta es la relación que un texto (oral o escrito) mantiene con otros textos ya sean contemporáneos o históricos. El conjunto de textos con los que se vincula explícita o implícitamente un texto constituye un tipo especial de contexto, que influye tanto en la producción como en la comprensión del discurso. La escritora, semióloga y psicoanalista Julia Kristeva, acuñó el término de intertextualidad en el año 1967 donde alude por primera vez a “la existencia en un texto de discursos anteriores como precondition para el acto de significación” (1981, p. 729). Así, cada nuevo texto se inspira en los textos precedentes, lo que implica que cada texto aporta implícitamente información previa, conocimiento del pasado y experiencia.

Todo texto es un intertexto; otros textos están presentes en él, en estratos variables, bajo formas más o menos reconocibles; los textos de la cultura anterior y los de la cultura que los rodean; todo texto es un tejido nuevo de citas anteriores. Se presentan en el texto, redistribuidos, trozos de códigos, fórmulas, modelos rítmicos, segmentos de lenguas sociales, etc., pues siempre existe el lenguaje antes del texto y su alrededor. La intertextualidad, condición de todo texto, sea este cual sea, no se reduce como es evidente a un problema de fuentes o de influencias; el intertexto es un campo general de fórmulas anónimas, cuyo origen es difícilmente localizable, de citas inconscientes o automáticas, ofrecidas sin comillas. (Roland Barthes en Marchesi y Forradellas, 1986, p. 218).

Esta definición de Roland Barthes nos va a revelar esta visión de amplitud que queremos transmitir en cuanto a nuestro modelo y que hemos ido tejiendo poco a poco durante toda la investigación. Nos referimos al carácter abierto del texto. Asumimos las palabras del artista y profesor Juan Luis Moraza en esta reflexión:

Se trataba de una defensa del carácter abierto del texto (interactivo, plural, lúdico, paradójico, en el que las jerarquías entre el autor y espectador han sido abolidas y en el que el autor es otro personaje ficticio que aparece en los créditos). Contra el carácter cerrado de la obra (monacal, institucional, que impone un contenido simbólicamente limitado y predeterminado por ese genio totalitario: el autor...). Contra el viejo modelo de un autor expresivo y un espectador empático, el texto se deseaba exorcismo contra todo lo autoritario, contra el mesianismo arbitrario y caprichoso del autor. (Moraza, 1991, p. 27).<sup>182</sup>



Juan Luis Moraza (2014). *Cerebros reptilianos*.

Como ejemplo de lo dicho, podemos apreciar como Moraza construye en mutua interacción con su obra artística, un modelo conceptual donde el lenguaje y las ideas constituyen también un lugar habitado por el artista, junto con las formas y características de los objetos y situaciones que propone en cada proyecto. Esta idea nos va a dar pie para ver concretamente lo que entendemos por un modelo artístico.

<sup>182</sup> Esta cita es de hecho, una referencia a Roland Barthes y su ensayo *From work to text* de 1971.

### III.1.1.3 Modelo artístico

Si miramos brevemente hacia atrás nos daremos cuenta el modo en que hemos ido conjugando a lo largo de toda la investigación, diferentes materias intelectuales que van a desembocar en un modelo artístico. De esta forma, ámbitos como el de la filosofía, la antropología, lo social, lo religioso, etc. han ido interconectándose con un texto personal siempre abierto. El arte posee saberes técnicos, psíquicos, representacionales, lingüísticos, etc. En los textos y muy especialmente, en aquellos que pueden ser considerados como artísticos, no es fácil hablar de un código único para explicar los múltiples y complejos mecanismos de generación de sentido que tienen lugar en él. El llamado mensaje artístico está constituido como un espacio esencialmente heterogéneo, en el que se actualizan una multiplicidad de elementos.

Cualquier campo del conocimiento adquiere un desarrollo pleno cuando es capaz de formularse preguntas epistemológicas internas. Cuando es capaz de poner en crisis sus propios métodos, sus presupuestos, sus fundamentos, sus regímenes de verificación o falsación. Dentro de estos campos encontramos múltiples prácticas de comunicación y no siempre resulta claro cuál es la que corresponde al arte. Y sin embargo, no podemos entender que un objeto sea una obra de arte si no podemos describirlo en términos de representación o expresión de algo. El profesor Arthur Danto (2002) afirmaba que una obra de arte es una entidad culturalmente emergente, y ello implica que es una organización que se caracteriza por el hecho de que a las propiedades físicas se agregan propiedades culturales (intencionales) como representar o expresar algo.<sup>183</sup> De ahí que la posibilidad de distinguir entre el objeto físico y una obra de arte nazca de la relación entre percepción e interpretación.

Así, la percepción tendría una estructura cognitivamente estable para el conjunto de objetos que pueblan el mundo. Nuestra percepción atiende a las propiedades físicas de los objetos e identifica diferencias en estos términos. La presentación de los límites de la percepción supone, por otra parte, que obras del tipo señalado, muestran la distancia entre percibir y decir del objeto que es una obra de arte; ver el objeto como obra de arte es franquear esa distancia. Esta diferencia fundamental entre el aparecer y lo que aparece, la tensión entre la percepción y lo percibido, es lo que nos permite establecer los diferentes estratos en la obra de arte, el contenido de la obra y su medio de presentación.

El arte no es siempre un saber básico en el sentido de un vínculo inmediato entre un sujeto y el mundo, sino un saber en el que el vínculo entre el sujeto y el mundo se produce a través de la mediación de saberes culturales. Se trata de un fenómeno cultural, simbólico, además de imaginario. La comunicación artística con *el otro*, es como un encuentro de subjetividades, la del receptor, aquel que se enfrenta a un mensaje, y la de aquel o aquellos que la han producido y han dejado sus huellas en su superficie discursiva. Juan Luis Moraza apunta al respecto:

<sup>183</sup> Para más información ver Danto (2002). *Transfiguración del lugar común* (pp. 171-199).

Por muy inexpresivo que pueda parecer un estilo, no hay arte sin subjetividad. Tampoco hay subjetividad sin arte. Ni existe subjetividad sin intersubjetividad (lo que indicaría alguna forma de autismo), ni intersubjetividad sin subjetividad (...) Así, la creación de obras es una creación triple: lo que es hecho en ese acontecimiento es simultánea y sucesivamente el autor, la obra y el espectador. El artista es generoso en este sentido: es generación de subjetividad, de objetos, y de vínculos y correspondencias. (Moraza, 2009, p. 7).

Es importante esta visión porque viene dada desde la teoría artística que se conjuga con la práctica. Artistas como Juan Luis Moraza, como hemos apuntado anteriormente, construyen su modelo discursivo en mutua interacción con la propia obra. El lenguaje y las ideas constituyen un marco conceptual a modo de lugar habitado por el propio artista, donde las formas y características de los objetos y situaciones que propone en cada proyecto van creando esa subjetividad de la que hablamos.



Juan Luis Moraza (2017). *Trabajo absoluto*.

El arte en su subjetividad expresa percepciones y sensaciones que tienen los seres humanos y que no son explicables de otro modo. Se construye como un conjunto de razonamientos teórico-prácticos sobre los fundamentos del conocimiento, pensamiento y acciones humanas. El discurso artístico se puede plasmar en un desarrollo de reflexión crítica que debe conducir a una praxis que, a su vez, conduce a una transformación o cambio en la realidad. Este tipo de indagaciones en arte, de cara a la formación de un discurso, pertenece a un tipo de investigación continua, que constituye más un proceso que un proyecto e implica intensificación e indagación.

Así mismo, el arte puede funcionar como una actividad que produce una experiencia cognitiva con la realidad interior, donde se vehiculan flujos informativos de índole perceptual, emocional e intelectual.



Una experiencia que no puede ser abordada tan solo desde los modelos lógico-matemáticos y proposicionales de las ciencias puras, pues trasciende en muchas ocasiones de la división cartesiana entre lo sensible y lo inteligible. De esta forma, la noción de discurso artístico en la cultura contemporánea de la imagen es ambigua y se construye sobre la base de un juego con las apariencias sensibles, los colores, las formas, los volúmenes, los sonidos, etc. Pero también con materiales abstractos, con modelos y leyes inteligibles, interpretaciones formalizadas de la realidad, descripciones de lo real purificadas mediante el fuego del cálculo y de la inteligencia, en suma productos del conocimiento.

“Una obra no quiere decir nada. Más bien hace decir, hace pensar, hace sentir” dice Moraza (Espejo, 2014). El proceso de trabajo se rige por un deseo que no se conoce del todo plenamente y que te hace ir más allá de los cálculos. Es en ese hacer sentir, donde el arte existe en una relación en la que el saber se disipa, se desvanece y se cuestiona, generando un resultado que no es demostrable matemáticamente. El saber en arte implica esa experiencia cognitiva a la que aludíamos antes y que incluye fenómenos sensoriales, intelectuales y emocionales. El arte funciona como una máquina intersubjetiva de acontecimiento de lo real, poseyendo ese nivel poético que nos inspira en ocasiones también a trabajar con lo trascendente.

El texto poético se define no solo por ser una organización muy especial del material comunicativo-lingüístico, sino sobre todo porque a partir de esas peculiaridades verbales expresa y comunica el universo de la imaginación. Tanto en la dimensión semántica de sus símbolos como en la estructuración de una peculiar espacialidad fantástica. La poesía, que puede ser definida en su dimensión estrictamente material-verbal como práctica sistemática de la excepción lingüística. (García Berrio y Hernández, 1998, pp. 47-48).

El arte mismo, en tanto que práctica social, crea y reproduce el mecanismo que permite construir capacidades simbólicas (*cf.* II.1.1.1) con incidencia en la sociedad, justamente gracias a los valores metafóricos presentes en las obras de arte. Es bajo estas condiciones que se gesta la recepción del arte como modelo discursivo, de la que se deriva su efecto de fascinación, y donde bajo estas premisas el arte se revela como un dispositivo esencial para el caminar humano.

## III.1.2 Modelos artísticos de carácter matérico

Cada porción de la materia puede ser concebida como un jardín lleno de plantas; y como un estanque lleno de peces. Pero cada rama de la planta, cada miembro del animal, cada gota de sus humores es, a su vez, un jardín o un estanque semejante. Gottfried Leibniz (2002, p. 43).<sup>184</sup>

### III.1.2.1 Modelos

Una vez planteado la noción del modelo artístico, venimos ahora a caracterizar lo que hemos denominado como *modelos matéricos*. Según la Real Academia Española (2014), *matérico* viene de materia y es perteneciente o relativo a los materiales usados en una obra de arte. Que se emplea como medio de expresión con materiales distintos a lo tradicional. Esta caracterización vendrá dada asimismo, por una práctica personal llevada a cabo desde hace años en torno al uso de la materia como eje principal de nuestra idea artística, por lo que la materia se ha convertido en el elemento vertebrador de la experiencia plástica de este investigador (*cf.* II.2).

En nuestra opinión, el arte nos hace cuestionarnos acerca de lo que somos, además de plantear interrogantes acerca de lo qué podríamos llegar a ser o no. De esta manera, una de las funciones indiscutibles del mismo, está enlazada con la idea del conocimiento, de aquella forma de efecto que se expresa como descubrimiento, conmoción, e incluso catarsis. Cada artista está determinado por leyes propias, procedentes de incalculables posiciones e influencias, que muchas veces valen solo para él mismo y pueden parecer carentes de valor para otro artista. De hecho, el artista no busca su tema, sino que el tema, la razón de su práctica, la sensibilidad de cada uno, se materializa de una forma individual y poco a poco se va configurando en él, dando muestra de su creatividad dependiendo de sus experiencias y gustos, creando así un lenguaje particular con el trascurso de los años.

Este lenguaje propiciará un modelo que puede ser tanto enunciado como práctica, de esta forma, el patrón que vamos a proponer dentro lo artístico y que irá articulando nuestro quehacer estará centrado en esta dualidad. Para nosotros ambos son indiscernibles y se han ido acoplando el uno con el otro desde el comienzo retroalimentándose mutuamente.

En el trabajo del artista hay sin duda la intermediación de un médium cultural, que tiene que ver con técnicas, pero también con sistemas de categorías que componen todo el campo artístico. Estas intervienen en su modelo, como un campo de saberes previos que el artista tiene que interiorizar

<sup>184</sup> Gottfried Leibniz (1646-1716) fue un filósofo, matemático, jurista, bibliotecario, político alemán y alquimista. Leibniz entiende la ciencia natural como una ontología de lo singular. En su concepción del mundo, todas las cosas producidas por la *Sabiduría Suprema* están dotadas de fuerza interna.

para finalmente poder reconocerse y elaborar dentro del campo del arte y de ahí poder mostrárselo a los demás como bien afirma Ernst Gombrich:

Las formas del arte, antiguo y moderno, no son duplicados de lo que el artista tiene en la mente, como no son duplicados de lo que ve en el mundo exterior. En ambos casos son transposiciones a un medio adquirido, a un medio desarrollado por la tradición y la habilidad, la del artista y la del contemplador. (2002, p. 314).

De esta forma el artista se va haciendo, va creando un poso tanto teórico como práctico que va fraguando desde el comienzo de sus actividades. El artista genera ideas, conceptos y posicionamientos que van a construir su personalidad e irá tomando consciencia de donde está para poder desarrollar un modelo.

En este personal modelo, se van estructurando pequeñas analogías que van configurando sus bases en el tiempo. Es un recorrido cuya importancia es tan interesante para nosotros como la obra final. El arte no es algo restrictivo, es exploración e indagación. La idea de la praxis por tanto, estructura un principio de fundamentación, ligado a la posibilidad de superar la división entre lo teórico y lo práctico. Y para el artista el lugar donde surge todo esto es en el taller, ahí está gran parte de su mundo y donde la práctica se materializa. Cuando uno está inmerso en ese espacio privado, en esa habitación propia, en el estudio, se detona la sensibilidad, la angustia, el dolor, la esperanza, la envidia, la ambición, etc. y se germinan toda una serie de ansias, preocupaciones, emociones y conocimientos acumulados. En esa elaboración generalmente solitaria quedan implicados los deseos, pero también las causas, aquello que está detrás y antes de lo deseado, aquello que sostiene profundamente la relación del sujeto con su vida y sus experiencias. En el estudio se da lo más profundo del artista, es la sinceridad plena, donde queda desnudo. Es ahí donde se va a enfrentar con el material que va a adaptar y moldear.



Joseph Beuys en su estudio de Düsseldorf (1978).

El material no será la dirección sino más bien el vehículo a través del cual el artista debe generar algo todavía más importante que la propia obra, y que es, una nueva actitud ante las cosas (*cf.* II.2.1). El trabajo con el material conlleva la duda y a su vez, la idea de pregunta. En ese punto es desde donde se va a ver la implicación del artista con los materiales con los que va a trabajar. La consideración autónoma del material significante personificará el discurso donde se plantea un esquema de formas, manchas, grafismos, etc., constituyendo una práctica, un proceso propio de ebullición, un conflicto que dará pie a la obra en sí. Este trabajo es un proceso fundamental donde hay una pugna permanente con el llamado texto plástico y se toma conciencia de las exigencias naturales del mismo en cada uno de los estadios de la composición (*cf.* II.1.1).

El material y sus características, que van más allá del uso formal, generarán una tensión interna que radicará en el proyecto de obra. Y dentro de ese proyecto de obra se va a producir un modelo conceptual donde el lenguaje y las ideas constituyen el lugar habitado por el artista, junto con las formas y características de los objetos y las situaciones que propone para cada proyecto. Es una estructura final resultante de un proceso que se transforma en una sucesión de complejidades, por lo que hay que tener en cuenta la sucesión de etapas desde un momento inicial a otro avanzado de perfeccionamiento.

Xabier Rubert de Ventós postula que: "La obra no señala, sino que es lo que significa: no es referencia, sino transparencia. O dicho en otros términos, es un producto no alienado cuyo sentido no está más allá, sino que es él" (1973, p. 20). Esa significación y esa transparencia que sugiere Rubert de Ventós hacen que la presencia de la idea en el espacio plástico sea una combinación entre idea y material; al hacerse visible y palpable, la fuerza transformadora de la idea, así como la relevancia del material fruto del pensamiento conforma lo que podemos llamar materia. De esta forma, toda obra tiene unos materiales transformados en materia que pertenecerán al plano de lo sensible y a través de la cual se configura el yo del creador. La obra de arte y su concepción mática convocan una experiencia presente y presencial donde inteligencia y sensibilidad no aparecen separadas, sino unidas (*cf.* II.1.1.2).

En el capítulo sobre *La materia pictórica en lo contemporáneo* hablábamos ya sobre el material artístico, haciendo alusión a que podía ser todo lo que prestaba existencia objetiva en el espacio y/o en el tiempo a una idea artística y lo que la hacía subjetivamente compartible (*cf.* II.2.1). Como portador de este propósito lograba desaparecer completamente tras la objetivación de la idea. El material por tanto, era el conductor de este proyecto y se transformaba en materia al darle el artista un carácter especial, un carácter de tipo simbólico por medio de la creación.

En el modelo que proponemos en torno a la materia, el conglomerado de formas que se generan a través del material formulan un inagotable poder de sugerencias. Para nosotros, la materia y la obra, son un detenimiento o una paralización, que provoca una suspensión de los sentidos. Este impacto se produce por la contención de una presencia, la cual nace de un material transformado en torno a unas fuerzas no del todo explicables. Es un flujo de energía concentrada. Así, que la obra es una estructura, un todo que considera el objeto como un conjunto de elementos interdependientes, una manera de decir,

donde todo se entrelaza y que da pie a lo que podemos llamar un modelo con una fuerte presencia de lo matérico.

Una de las particularidades de este tipo de sistemas es el trabajo con la experiencia individual, bien sea consciente o instintiva. La historia del artista y la de sus materiales se van a ver reflejadas en los diferentes proyectos. Hay un carácter autobiográfico si se quiere, donde el arte es lo que hace al artista y la materia que se utiliza recuerda la fisicidad material de su vida. De ahí que sea un campo artístico importante para ofrecer una mirada compleja y consistente sobre el mundo y lo real.

De igual modo, los artistas que vamos a ver incluidos dentro de este capítulo III han sido claves en su mayoría de cara a elaborar un modelo matérico propio.

### **III.1.2.2 Artistas**

En nuestra opinión, el arte que se erige en nuestra sociedad como agente transformador es capaz de introducir apoyos en los conceptos existentes, detonando los lugares comunes, las imágenes e incluso los paradigmas del lenguaje, posibilitando así la variación y el cambio. Esta composición en torno a la creatividad del hombre, entre los sentimientos, los pensamientos y su expresión material es una de las claves que propone el alemán Joseph Beuys (1921-1986). Este artista es uno de los ejemplos principales en torno a la creación artística aunando lo pictórico, lo escultórico y la propia instalación en torno a un modelo matérico. Además de conllevar esa dimensión que une lo trascendente con las experiencias radicales que hemos estudiado.

El modelo de Beuys parte de la idea del arte como una práctica determinada que configura un concepto *ampliado* del mismo (*cf.* II.3.3.2). En esta consideración, todos los seres humanos son potencialmente artistas porque todos tenemos la capacidad de explorar desde la creatividad y de transformar condiciones a la hora de diseñar un mundo particular. Beuys rompe con el concepto clásico de arte que indaga en la representación de una idea y busca encarnar la génesis de la misma. No expone una separación entre la forma de la obra y la materia sino que permite que las materias se expresen por sí mismas. De esta forma, la tensión estructural de sus creaciones será una tensión de energía y materia, no de medida y de forma. Sin desterrar lo ordenado o estructurado, trabaja con el contraste deliberado de lo opuesto, lo amorfo y lo indefinido.

Para Beuys el arte también tenía su aspecto sanador, incluso terapéutico, al cual podía llegarse por medio de determinados materiales. Sus obras son en ocasiones, como heridas abiertas que necesitan ser curadas. Los materiales son generalmente atípicos, donde el cambio transformativo se produce a través de la energía que provoca la misma materia. Se interesa por las sustancias blandas como la grasa,



la miel, la cera, el fieltro, etc. Aplicando calor sobre estas se puede derivar hacia lo sólido e incidir en la forma.

A diferencia de otros artistas, en los que los materiales eran el medio para expresar algo, para él, éstos, son la esencia, los que transmiten el mensaje, sanadores del espíritu. Estas sustancias contienen un gran simbolismo y un sentido trascendental, no son meros instrumentos, sino protagonistas de sus ideas de redención o provocación. Beuys creía en el arte como en un médium del pensamiento materializado, icónico, experimentable a los sentidos: "La plasticidad esta en correspondencia con la imagen orgánica del interior" (citado en Cirlot y Vega, 2006, p. 136). Cada una de sus composiciones, bien sean dibujos, esculturas, etc. son parte de un conjunto global con un mismo mensaje amplificado que conduce a un centro emocional que los nutre a todos ellos, llamada *ampliación del espacio*. En Beuys no existe producto final alguno, todo forma parte de un proceso cuyo valor no es aprehensible materialmente. Así, cree firmemente en un aspecto reformador, tan importante en lo material, como en lo espiritual que incluso trasladará al plano teórico político.<sup>185</sup>



Joseph Beuys (1985). *Palazzo regale*.

Dentro de este mismo modelo matérico y partiendo de ese concepto de pintura expandida, podemos también nombrar a otros artistas cercanos como pueden ser el francés Christian Boltanski (1944), que aunque se considera así mismo principalmente pintor, suele trabajar con materiales ajenos al medio en forma de instalaciones. Estas pueden estar creadas de diferentes maneras, como por ejemplo con cajas de galletas metálicas, fotografías, cables, luces viejas o ropa evocando eficazmente el paso del tiempo.

<sup>185</sup> Para más información ver Cirlot y Vega (2006). *Mística y creación en el s. XX* (pp. 129-137).

La obra de Christian Boltanski apela en su totalidad a la memoria, la trascendencia y la identidad. Se desenvuelve bajo el concepto de la muerte, tema que lo ha acompañado a lo largo de toda su trayectoria. Nació durante la Segunda Guerra Mundial y es hijo de madre cristiana y padre judío. Hay toda una reconstrucción de la memoria personal que tiene que ver con su biografía a la hora de trabajar desde su propia historia, lo que le permite un encuentro entre la suya y la colectiva. Esto se ve reflejado en esos materiales que usa para sus obras, generalmente de carácter usado, viejo, polvoriento, etc. En ellos trata de mantener algo que es muy difícil de conservar como es el concepto de ausencia, es decir, la obra trata de aludir a una imagen perdida o misteriosa y la ropa o cajas utilizadas nos remiten a alguien que no está, que se fue. Todos los elementos que construyen sus trabajos forman parte de un estudio en torno a la idea de imposibilidad, conservando lo que es inverosímil e incluso inalcanzable. En una reciente entrevista Boltanski comentaba: "Para un artista toda su vida es una forma de entender su trauma" (Palanco, 2016).



Christian Boltanski (1990). *Reserve*.

Susan Hiller (1940) comenzó su trabajo en los años sesenta investigando sobre el silencio y sus contradicciones, un modo de hacer en que apreciar visualmente lo que estaba *fuera de plano*, más allá del reconocimiento que impone y exige la sociedad. Poco a poco, fue introduciendo elementos paradójicos como lo visible y lo invisible, lo real y lo imaginado, lo presente y lo intuido, lo tangible y lo soñado para construir una propuesta artística que se iba a mover a partir de unos presupuestos antropológicos de fuerte raíz feminista. Los elementos que conforman sus obras forman parte de su rutina cotidiana y a

priori poco convencionales, como pueden ser por ejemplo artilugios de magia, telepatía, meditación o incluso las experiencias paranormales, donde trata de explorar la escritura automática y otros aspectos despreciados por la cultura popular. En su trabajo existe una marcada tensión entre los materiales de mucha carga emocional y los modos de presentación extremadamente sistemáticos y analíticos. Su proceder habilita nuevos sistemas de relaciones entre espacios a primera vista inconexos, contradictorios e incluso opuestos, materializado en trabajos que señalan las ideologías que operan en los procesos de indexado, tanto científicos como artísticos de, por ejemplo, calles o de lenguas en extinción. Es una confrontación sistemática con la lógica de la exclusión inherente a los procesos racionales, a través de la recuperación de lo rechazado. Un mundo plagado de rastros y huellas con los que Hiller construye alfabetos alternativos que cuestionan una sociedad que ignora el inconsciente, y donde permanecen ocultos los fantasmas, los miedos que de cada uno.

Puedo estar días y días mirando, leyendo y escuchando antes de empezar un nuevo proyecto. Me voy por muchos caminos fascinantes que tengo que dejar de lado cuando lo que realmente estoy buscando se vuelve más claro. A la larga, surge una fuerza que reconozco como lo que estaba buscando. (Susan Hiller en Morales, 2016, p. 2).



Susan Hiller (1981). *Monument*.

Robert Smithson (1938-1973) siendo uno de los impulsores de la corriente Land Art, se dio a conocer a través de una visión iconoclasta del arte y su correspondencia en la sociedad con la materia como centro de sus planteamientos plásticos. Partiendo de unos inicios pictóricos, generó un modelo artístico donde el material como elemento central se expandió saliendo fuera de los habituales espacios expositivos, hasta llegar a los ambientes naturales.

En sus trabajos podemos encontrar collages, dibujos, esculturas, fotos, películas y escritos teóricos que tienen que ver con conceptos de lugar, el origen de los materiales y su contrasentido en la época moderna, junto con la paradoja de la desmaterialización de la materia. En su concepción, esta se dispone en capas de estratos dentro de una dialéctica donde su *corpus* de trabajo anuda complejidad y oposiciones constantes. Es el diálogo entre lo abierto y lo cerrado, la integración y la desintegración, el fragmento y el conjunto, lo natural y lo artificial, lo grande y lo pequeño, lo nuevo y lo viejo, etc. Se inspira en los movimientos fluctuantes, donde destacan las ideas que vinculan lo entrópico y lo natural como un ente vivo en el que las alteraciones humanas forjan progresivas superficies desoladas que crean una especie de *estética del desastre*. Además, le interesan los paisajes abandonados y las ruinas que acercan al artista a los procesos primarios desde la dejadez y lo decadente, así lo explica: "estoy convencido de que el futuro está perdido en algún lugar en los vertederos del pasado" (García-Germán, 2002, p. 10). Una de sus pasiones era viajar constantemente y a través de sus numerosos viajes, Smithson estudió las relaciones entre la naturaleza y el ser humano y las energías que los relacionan entre sí. Y como si fuese un arqueólogo o geólogo, investigaba los lugares y materias de cada terreno para trabajar posteriormente sus propias obras.<sup>186</sup>



Robert Smithson (1968). *Earthworks*.

<sup>186</sup> Smithson murió de hecho, el 20 de julio de 1973 en un accidente de avión cuando estaba explorando zonas para nuevos trabajos en un paraje desértico de Texas. Su avioneta después de hacer diferentes movimientos cayó sobre el enclave donde el artista pensaba construir su siguiente obra: *Amarillo Ramp*.



La británica Tacita Dean (1965) siempre se ha caracterizado por la variedad de sus procedimientos artísticos y desde sus primeras obras se ha valido de una amplia gama de medios como películas, fotografías, dibujos y sonidos, etc. Pero sobre todo son interesantes sus famosas pinturas en pizarras viejas. En ellas la imaginación constituye el medio que organiza y construye sus relatos que más allá de seguir una estructura lineal avanzan gracias a intuiciones o casualidades. Sus ficciones surgen del encuentro de lo real y el intento de entender historias cercanas.

La literatura, el viaje o el archivo nutren sus obras de un cierto aroma a pasado que busca sus correspondencias con la incógnita del futuro, relatando tanto desastres naturales como tragedias humanas, bien sean colectivas o de experiencias individuales. Trata de crear una dualidad entre el aquí y el ahora, que confronta con diversos objetos portadores de historias que negocian entre el paso del tiempo y la catástrofe. Dean no trabaja narrativas unidireccionales, sino que mediante acumulaciones espacio temporales enlaza momentos a través de los estratos. Descubre mientras trabaja y trabaja para descubrir, así, declara que:

Investigo las ideas cuando me viene algo a la cabeza, pero siempre como una diletante. Para mí es importante no saber demasiado. Me gusta tener cierto grado de desconocimiento. Las ideas proceden de cualquier parte y de todas partes a la vez: una palabra, una conversación, una idea desechada, y así sucesivamente. (Espejo, 2013).



Tacita Dean (2011). *The Line of Fate*.



Mirosław Balka (1958) trabaja desde hace tiempo con un modelo artístico que va unido a los lugares donde ha crecido y habita. Sus materiales provienen de una zona que no se extiende más allá de Otwock (Polonia), su localidad natal, donde aún vive, en la antigua casa de su abuelo. Elabora obras con elementos no siempre duraderos como cenizas, sal, jabón, cabello o cemento viejo, con los que construye esculturas e instalaciones, donde una oscura sensación fomenta la claustrofobia, la soledad o el desamparo de la existencia humana. Esas obras son creadas como espacios únicos en torno a una expresión corporal determinada, ya que siempre juega con sus propias medidas. Se trata de adaptar el material a una dimensión física y corpórea, a la idea de experiencia y lo biográfico, la relación con nuestra infancia, etc. Conecta pasado y presente en alusión a la memoria del lugar que tiene ante sí, y el de sus antepasados.

Balka no cree tanto en el *arte en proceso* o en la independencia de la obra ajena a la biografía del creador, como en la creación de un modelo matérico en torno a profundidad emocional que emite la espiritualidad latente de las vidas ya vividas. Así lo expresa:

No solo trato el holocausto, sino de la existencia humana, la muerte como consecuencia de la vida. Ni por edad ni por familia tengo relación alguna con la guerra. De hecho, crecí sin saber que 8.000 judíos de Otwock fueron deportados en 1942 al campo de Treblinka, el 80% de la población de mi ciudad exterminada 15 años antes de nacer yo. Y de ello no se hablaba ni en la casa ni en la familia ni en la escuela ni en la ciudad. Al descubrirlo de mayor me impresionó tanto que todavía palpita en mí. (Rodríguez, 2014).



Mirosław Balka (1995). *Dawn*.

Estos artistas son unos ejemplos de lo que hemos venido a calificar como *modelos matéricos*. afines a nuestra producción e interés, en cuanto a los materiales, el concepto de viaje, la memoria, etc. Ahora vamos a ver como se generan las particularidades de nuestro propio modelo, sus raíces y sus creaciones.

## III.2 Modelo artístico propio: entre la experiencia y las huellas

En el anterior apartado hemos hablado de lo que es un modelo, el artístico, con una presencia significativa de lo matérico, como eje vertebrador de lo que va a ser nuestra propia investigación plástica.

En este vamos a ver cómo y de dónde parte nuestra concepción artística: la experiencia y la huella. La mayor parte de nuestra actividad artística se basa en una serie de experiencias personales y en las huellas resultantes a raíz de las mismas. Ambas se ven reflejadas en todo el modelo artístico de esta investigación por lo que para nosotros es importante desglosarlas en un apartado independiente.

El recorrido de estas experiencias vendrá dado por la investigación y pasión de ver, además de experimentar lugares donde las experiencias radicales también han sido protagonistas.

### III.2.1 La experiencia viajera

Y por fin, en un imperceptible y elíptico crepúsculo, el sol descendió, y de un blanco ardiente pasó a un rojo desvanecido, sin rayos y sin luz, dispuesto a desaparecer súbitamente, herido de muerte por el contacto con aquellas tinieblas que cubrían a una multitud de hombres. Joseph Conrad (2003, pp. 34-35).

El modelo artístico que planteamos esta basado principalmente en una idea de recorrido que viene dado por el viaje a diferentes lugares que marcarán nuestro trabajo plástico e investigador. El acto y la experiencia de salir, y ver más allá de nuestros lugares cotidianos (*cf.* I.2.1.4).

El situarse fuera de los perímetros más cercanos es una forma de sobrepasar esa amalgama del espectáculo contemporáneo que parece la vida moderna en nuestros días. El mundo occidental esta tan saturado de imágenes que hacen que muchas veces confundamos nuestra situación y comprensión del mundo, de tal manera que el hecho de parar y abrir las puertas a lo inhabitual hace que nuestra visión del universo en

que vivimos pueda ser diferente. Situarse lejos de los medios o redes que tejen nuestras realidades es una forma de crear un tiempo alejado de la producción de los demás sobre nosotros, una manera de cuestionar las imposiciones globalizadoras del día a día. Y esa actitud es la que nos hace seguir siendo humanos de alguna manera, escapar de lo envolvente y retomar la relaciones entre los individuos y la naturaleza.

### III.2.1.1 El viaje

Una de las formas que tenemos para revivir nuestra cuestionada humanidad se produce a través del viaje, este acto funciona como medio de aprendizaje y como forma de observar el mundo de una manera más amplia. Viajar significa trasladarse de un lugar a otro, generalmente distante y que hace que miremos el mundo con ojos mas abiertos.

Si el movimiento es significativo, entonces el mirar, el conocer o el sentir los diferentes espacios y sus características hacen que la persona que los experimenta se vea afectada por ellos. El viaje para nosotros es por tanto un resituar la experiencia humana superando la cotidianidad. Parafraseando a Juan Luis Moraza cuando dice que "hacemos arte pero también el arte nos hace" (Pallier, 2014), podríamos decir también que hacemos viajes pero los viajes también nos hacen.

El viaje es lo que nos ocurre mientras avanzamos. Podemos tener en mente siempre hacia donde nos dirigimos, pero ese destino es, hasta cierto punto, tan solo la excusa por la cual empezamos el camino.



Mapa de Europa (1596).

Ítaca te regalo un hermoso viaje. Sin ella el camino no hubieres emprendido. Más ninguna otra cosa puede darte. Kavafis (1983, pp. 46-47).

Estos versos del poeta Kavafis<sup>187</sup> nos indican que lo importante no es la meta sino el hecho de emprender un recorrido, un itinerario que se va haciendo en función de la propia experiencia y que cuantas menos imposiciones, más opciones nos puede dar. El viaje te lleva en sí mismo y se caracteriza por ese frenesí de descubrir todo lugar que recorreremos y las cosas que en él se encuentran. Un viaje es el punto de partida de una revelación y su reseña en torno a un lugar y su paisaje. Ese viajar comienza ahí donde nuestras certezas terminan, es un poco como el perderse, aunque según decía Benjamín “perderse en cambio, en una ciudad como quien se pierde en el bosque, requiere aprendizaje” (1992 b, p. 31). El viaje es reconocer y reconocerse, en él descubrimos cosas, nuestros horizontes se ensanchan y nos damos cuenta de que algo que creímos cierto quizá no lo sea tanto. Y en ocasiones ese viaje exterior se convierte en interior.

Este acto de desplazarse como nuestro movimiento por el mundo, produce huellas físicas, materiales y psíquicas dentro de nosotros mismos, que cobran protagonismo en cada uno de nuestros proyectos y actuaciones. Son las semillas que hacen germinar diferentes proyectos. Así, el viaje interior se produce en el choque entre dos mundos, con el contraste y la paradoja de lo individual y lo colectivo que hace que nos veamos, en ocasiones, “desnudos frente al espejo”. Como relata Joseph Conrad en *El corazón de las tinieblas* de 1899, es el conocimiento verdadero del individuo que se confronta consigo mismo y en el que cualquier detalle puede llegar a ser trascendente.

En ningún lugar nos detuvimos el tiempo suficiente como para obtener una impresión precisa, pero un sentimiento general de estupor vago y opresivo se intensificó en mí. Era como un fatigoso peregrinar en medio de visiones de pesadilla. (Conrad, 2003, p. 52)

Ya desde el Romanticismo el concepto del viaje se ha venido relacionado con lo artístico convirtiéndolo en una experiencia estética importante. Por su parte, la Ilustración trajo consigo la necesidad de nuevos conocimientos y recopilación de informaciones. Saber qué se hacía en otros países, sus costumbres y sus prácticas eran datos útiles para alcanzar tales objetivos.

<sup>187</sup> Constantino Kavafis (1863-1933) fue un poeta egipcio y una de las figuras literarias más importantes del siglo XX, uno de los mayores exponentes del renacimiento de la lengua griega moderna.



William Turner (1832). *Duddon Sands*.

Tanto los viajes filosóficos como los llamados *Viajes de Estado*, propulsaron una gran variedad de vivencias, cuadernos y libros de artista que recogerían las experiencias vividas.<sup>188</sup> El origen de estos viajes tuvo diferentes finalidades como las científicas y utilitarias, las realizadas por motivos personales o privadas, las estéticas y documentales, (con el objetivo por ejemplo de inventariar los monumentos y obras de interés arqueológico, las obras de arte,...) etc. Todas estas actividades junto con las simplemente prácticas de anotar o dibujar han traspasado el bucle de los tiempos hasta nuestros días.

Y nuestro caso no ha sido distinto y el hecho de viajar nos ha proporcionado experiencias vitales, donde la curiosidad, el estudio o la simple necesidad de búsqueda de nuevos lugares han sido una constante en los últimos años.

<sup>188</sup> Una *visita oficial* o *visita de Estado*, es aquella en la que un asociado o miembro de la administración, el gobierno o la Jefatura de un gobierno, emprende un viaje en su calidad de representante de dicho Estado.



### **III.2.1.2 Camino**

Esta investigación no surge, como ya dijimos anteriormente, de unos hechos concretos, sino de un andar, de un hacer el camino, largo y lento, y que poco a poco ha ido viendo como las diferentes experiencias la han conformado. Los lugares, las personas, los acontecimientos, los materiales, el desplazamiento, el origen y los destinos, etc. han creado un poso con el cual trabajar y experimentar el campo de lo artístico.

El territorio o paisaje que hemos recorrido bien sea urbano o natural, se ha compuesto de imágenes provenientes de innumerables percepciones humanas y estas se han ido reflejando también en nosotros. La información obtenida en los recorridos por estos lugares ha constituido el material básico en la elaboración de las imágenes artísticas.

El pensamiento perceptivo tiende a ser visual, y de hecho la vista es la única modalidad sensorial en la cual las relaciones espaciales pueden ser representadas con suficiente precisión y complejidad. Además de la vista, el tacto y la cinestesia son los otros medios sensoriales que transmiten propiedades espaciales tales como la inclusión, la intersección, el paralelismo, el tamaño, etc., con cierta precisión. Pero en comparación con la vista, el universo espacial presentado por las sensaciones táctiles y musculares presenta limitaciones de extensión y simultaneidad. El pensamiento, pues, es ante todo pensamiento visual. (Arnheim, 1989, p. 150).

Nuestra percepción visual tiende a dirigirse de entrada a los lugares más extraños. El atractivo por lo desconocido es una parte esencial del camino, porque en ello se alude a un carácter esencial y absoluto, de aquello que no puede ser visto de primera mano. Lo desconocido nos lleva a lo inesperado, a aquello que no podemos controlar con nuestras experiencias cotidianas.



*Derrick from Monuments of Passaic, New Jersey.*

Habían ciertos lugares que me atraían más, lugares que habían sido de alguna manera pulverizados o perturbados. En realidad más que una belleza escénica buscaba una desnaturalización. (Smithson, 1996, p. 78).

Estas palabras de Robert Smithson nos llevan a ese punto de lo olvidado que también a nosotros nos ha interesado recorrer. Lugares desnaturalizados, lugares donde la fuerte carga del pasado hace mella en el presente. Espacios que han hecho surgir gran parte de esta investigación y especialmente, todo el estudio que hemos llevado a cabo en el capítulo I sobre la trascendencia y las experiencias radicales (*cf.* I.2.1 y I.2.2.). El recorrido por espacios llenos de memoria de la reciente historia occidental.

De esta manera, veremos que la noción de camino como idea y como metáfora de la vida ha sido frecuentemente citada y utilizada por creadores varios. Adjuntamos una serie de testimonios al respecto. Este primero de Antonio Mengs resulta revelador por la variedad de ejemplos que presenta:

Desde las épocas más lejanas, la literatura ha testimoniado el interés particular del camino como metáfora de la vida, desplegando en su transcurso las vicisitudes de nuestra formación, esperanzas, anhelos e infortunios. El retorno de Ulises a su patria, la búsqueda del Grial, *los Años de Aprendizaje de Wilhelm Meister* son ejemplos ilustres y confirman su renovada vitalidad a lo largo del tiempo. Dante viajó por un camino vertical, hablando del mundo y del alma. Cervantes llevó a Don Quijote por las sendas de la enajenación y continuó hablando de mundo y alma. En el pasado siglo. Machado lo vertió en fórmulas magistrales ("caminante no hay camino...") y las grandes obras de ficción modernas (*Los libros de Terramar, el Señor de los Anillos*) lo buscaron con ahínco en el torbellino de la imaginación, una para desvelar los entresijos de la espiritualidad, la otra el desarrollo de la voz de la conciencia y sus áreas de poder. El hombre es un ser en tránsito y como tal observa, canta su transitoriedad. (Mengs, 2004, p.15).<sup>189</sup>

Hay creadores como el músico John Cage (1912-1992) que ponen el acento, valorando su importancia, en torno al acto de iniciar un camino, eso que familiarmente denominamos  *echar a andar*:

Si cuando vamos a algún sitio, tuviéramos que decidir cómo dar el primer paso, nunca llegaríamos. Si el pintor tuviera que planear cada pincelada antes de dar la primera nunca pintaría nada. Sigamos nuestros principios y vayamos hacia adelante, llegaremos al lugar deseado, ese es el camino. (Cage, 2002, p. 220).

Sobre el acto de caminar, pero como acontecimiento encontramos dos citas de interés, una de corte reafirmativo y vital del escritor Henry David Thoreau (1817-1862):

Hay quien no camina nada; otros, lo hacen por carretera; unos pocos, atraviesan fincas. Las carreteras se han hecho para los caballos y los hombres de negocios. Yo viajo por ellas relativamente poco, porque no tengo prisa en llegar a ninguna venta, tienda, cuadra de alquiler o almacén al que lleven. Soy buen caballo de viaje pero no de carretera. El paisajista, para indicar una carretera, usa figuras humanas. La mía no podría utilizarla. Yo me adentro en la Naturaleza, como lo hicieron los profetas y los poetas antiguos, Manu, Moisés, Homero, Chaucer. podéis llamar a esto América, pero no es América; no lo descubrió Américo Vespucio, ni Colón, ni ninguno de los otros. Hay más verdad sobre lo que yo he visto en la mitología que en ninguna de las denominadas historias de América. (2017, p. 4).

<sup>189</sup> Antonio Mengs es poeta y licenciado en filología árabe por la Universidad Autónoma de Madrid.



Henry David Thoreau (1854). *Walden*.

Y esta otra de corte más cotidiana y familiar del escritor contemporáneo Enrique Vila-Matas (1948):

Caminar es excepcional. Pasan cosas y a veces hay coincidencias y casualidades con las que te mueres. Uno siente que, a medida que recorremos el mundo y lo surcamos en todos los sentidos, más nos va envolviendo el fantasma de los familiares que algún día esperamos recobrar, porque en realidad es lo único que ha sido siempre nuestro. Percepción de una escritura de a pie, de una geografía de la que habíamos olvidado que somos autores. En el camino uno piensa y a veces tropieza con lo olvidado. Acabo de acordarme, por ejemplo, de las coca-colas de cereza. (2017, p. 303).

Dentro del terreno cinematográfico podemos apuntar otra serie de testimonios. La vieja idea machadiana<sup>190</sup> de que “no hay camino se hace camino al andar” la vemos en la película *Stalker* (1979) de Andrei Tarkovski,<sup>191</sup> en la cual el camino no existe sino que se improvisa, se hace. En dicha película la llamada *Zona*, es un lugar especial, una presencia animada, inmensamente viva, sensible en todos sus elementos, el viento, la niebla, los sonidos del agua, el rumor oscilante de la plantas, etc.<sup>192</sup> Todo ello nos sugiere algo vivo y acechante. En los diferentes momentos del viaje ocurre con frecuencia que los

<sup>190</sup> Machado nos dice que cada persona ha de recorrer su camino en su poema *Caminante no hay Camino*, que hay que decidirse a recorrerlo, aun con la incertidumbre de lo que habrá, y que no se ha de volver a recorrer caminos ya vivenciados.

<sup>191</sup> Andréi Tarkovski (1932-1986) fue un director de cine, actor y escritor soviético. Es considerado uno de los más importantes e influyentes autores del cine ruso en tiempos de la Unión Soviética y uno de los más grandes de la historia del cine.

<sup>192</sup> Para más información ver *Stalker de Andrei Tarkovski* (2004) de Antonio Mengs.

caminos y los paisajes no son neutrales y parecen hacerse y deshacerse de manera enigmática. El sujeto se muestra desorientado, y prevalece la sensación de inseguridad durante todo el camino.

Gaston Bachelard nos habla del carácter laberíntico del camino: “En el hombre todo es camino perdido. Vincular sistemáticamente el sentimiento de estar perdido con toda marcha inconsciente es encontrar el arquetipo del laberinto” (Leyra, 2006, p. 68). El viaje a través del laberinto se ha repetido múltiples veces como argumento mítico universal, pero los héroes clásicos salen airoso de la travesía gracias a la ayuda externa: “Gracias a la simple guía del hilo desenrollado, el viajero tiene confianza, está seguro de poder volver. Tener confianza es ya la mitad del descubrimiento. Esta confianza es lo que simboliza el hilo de Ariadna” (Bachelard, 2006). Teseo confía que tarde o temprano encontrará la salida en el caos de las bifurcaciones del laberinto manteniendo la actitud positiva en todo momento. En la versión moderna de Teseo, André Gide (2001) hace defensa del hedonismo, de la libertad.<sup>193</sup> El protagonista del laberinto es el hombre seducido por la ebriedad que alberga la arquitectura enigmática del laberinto y por voluntad propia de puro placer no quiere salir.

Dentro de este carácter laberíntico, otros, como Frank Kafka, niegan la existencia de camino ninguno: “Existe un punto de llegada, pero ningún camino; aquello que llamamos camino no es más que nuestra vacilación” (2007, p. 24).

El paradigma kafkiano de la aventura laberíntica constituye una forma de enunciación contemporánea del no sentido, la pérdida no tanto de los valores como de la dirección hacia donde estas apuntan. Uno de sus personajes, el denominado *K*, al no poder realizar ningún acto heroico descubre que su empresa es inútil. Su trayectoria es una experiencia errática, no tiene ni final, ni objetivo. Así, Kafka en *El Castillo* (2006), se opone radicalmente a esta forma épica y propone un argumento de corte negativo que revela una situación fatalista. *K*, protagonista de la historia nos descubre que es imposible, aunque tenga una actitud perseverante en su misión, acceder a la fortaleza.

El viaje también puede constituir una fracasada búsqueda de la orientación, al igual que el arte. Es el hombre solo enfrentado a una estructura universal, opaca e inmóvil. En el siglo de la burocracia y de las comunicaciones esta supone la exasperación de la trampa kafkiana. En un mundo interconectado no hay lugar posible para la huida. El argumento de la obra no trata sobre un hombre que intenta acceder al poder, sino del poder que absorbe y anula al hombre, porque son las leyes del Castillo los que han asaltado y poseído el mundo exterior. Un poder que se oculta frente al hombre que no puede ocultarse al poder. Un sentimiento pesimista sobre la existencia.

<sup>193</sup> André Gide (1869-1951) fue un escritor francés, ganador del Premio Nobel de Literatura en 1947.



### III.2.1.3 Viajeros y caminantes

Hablamos de este apartado del propio acto de andar, caminar, deambular, viajar y el valor que le han dado artistas y pensadores hasta constituirse términos como el *flâneur* francés o el *wanderer* alemán. Así con respecto a la figura del flâneur o paseante, Baudelaire nos dice:

La multitud es su dominio, como el aire es el del pájaro, como el agua el del pez. Su pasión y su profesión es adherirse a la multitud. Para el perfecto paseante, para el observador apasionado, es un inmenso goce elegir domicilio entre el número, en lo ondeante, en el movimiento, en lo fugitivo y lo infinito. Estar fuera de casa, y sentirse, sin embargo, en casa en todas partes; ver el mundo, ser el centro del mundo y permanecer oculto al mundo, tales son algunos de los menores placeres de esos espíritus independientes, apasionados, imparciales, que la lengua sólo puede definir torpemente. El observador es un príncipe que disfruta en todas partes de su incógnito. El aficionado a la vida hace del mundo su familia. (2000, p. 358).

Es un paseante que se deja llevar sin prisas, sin rumbo por las calles de la metrópolis. Vive el exilio en su propia ciudad: sin ningún sitio a donde ir, sin recuerdos, sin pasado, solo presente. La inmediatez de ir caminando por las calles. El flâneur no quiere ser encontrado, ni descubierto y está inventando continuamente una actividad, en cada paseo escapa del destino, del trayecto previsible y en términos contemporáneos, se diría que es un *fuera de la ley*. Walter Benjamin identifica esta figura con el bohemio, en una definición del escritor Adolphe D'Ennery en *L'Ambigu Comique* de 1843 define su parecer:

Entiendo por bohemios esa clase de individuos con una existencia que es un problema, una fortuna que es un enigma, que no tiene residencia estable, ningún lugar reconocido a donde ir, que no encuentran gusto en ningún sitio y que uno encuentra en todas partes. (Citado en 2008, p. 432).



Gustave Caillebotte (1877). *Calles de París*.

Son paseantes que proliferan en la segunda mitad del s. XIX que no tenían oficio y hacían gala de la ociosidad como una virtud. Era el arranque de la Revolución Industrial, de la división del trabajo y podían prescindir de ejercer un oficio, oponiendo su lentitud, su insolencia, y su disponibilidad a toda lógica de la productividad y toda forma inculcada por el mercado. Estas circunstancias les llevaron incluso a pasear animales como tortugas por las calles de París e ir a su ritmo. Contra esta actitud y ya en el s. XX, se manifiestan personajes como Frederick W. Taylor, que declara la guerra al vagar y Henry Ford, que considera que el caminar no remunera.<sup>194</sup> Otros como Walter Benjamin (2005) creían que este hombre ocioso con personalidad, protesta contra la división del trabajo que convierte a los hombres en especialistas, protesta también contra su actividad industrial.

El paseante se siente con gusto complaciendo sus caprichos, se para a observar esto o aquello y se desvía en su itinerario si es necesario. Esta actitud pasa a denominarse con el término *Wanderlust*, palabra derivada del alemán y que se interpreta como el deseo de vagar o viajar por ahí. Este personaje, no está muy atento a lo que sucede en torno a sí, ni muy concentrado en lo que hace, la distracción es su manera de ser, el azar es la brújula que le guía. El escritor Robert Walser representa en sus escritos esta figura de forma canónica. Su paseante al salir de casa, tropieza con la calle y se siente habitado por un espíritu aventurero teniendo la impresión de mirar la vida por primera vez. Obligado a justificar ante un funcionario de impuestos, el fundamento de sus deambulares diarios, se lanza a una apología del paseo. Así nos cuenta:

<sup>194</sup> Frederick Winslow Taylor (1856-1915) fue un ingeniero Industrial y economista estadounidense, promotor de la organización científica del trabajo y es considerado el padre de la Administración Científica. Henry Ford (1863-1947) fue el fundador de la compañía *Ford Motor Company* y padre de las cadenas de producción modernas utilizadas para la producción en masa.

El paseante debe estudiar y observar con la mayor atención y entrega la cosa viva más pequeña, ya sea un niño, un perro, una mosca, una mariposa, un gorrión, un gusano, una flor, un hombre, una casa, un árbol, un seto, un caracol, un ratón, una nube, una montaña, una hoja, aunque sea una miserable hoja de papel arrugado que podría haber tirado un buen y amable escolar, en el que ha realizado de manera torpe sus primeras letras. (1997, p. 54).



Robert Walser.

A estas diferentes visiones románticas del paseante, deberíamos de añadir otro tipo de pretensiones más relacionados con la figura del explorador, registrando lo que va surgiendo a lo largo del camino, interesándose en la taxonomía de las especies que habitan el lugar que visita, la flora, la fauna y los habitantes, lo que podríamos denominar como un clasificador ilustrado heredero de Von Humboldt<sup>195</sup> y de Darwin.<sup>196</sup> Explora buscando información que luego lo devuelve en la forma de cartografía, es el llamado *naturalista*.

<sup>195</sup> Alexander von Humboldt (1769-1859) nació en Berlín en el seno de una familia de la nobleza prusiana. Fue un geógrafo, naturalista y explorador, especializándose en diversas áreas de la ciencia como fueron la etnografía, antropología, física, geografía, geología, mineralogía, botánica vulcanología y el humanismo. Es considerado el *Padre de la Geografía Moderna Universal*.

<sup>196</sup> Charles Darwin (1809-1882) fue un biólogo, geólogo y naturalista británico responsable de sentar las bases de la teoría de la evolución a través de la selección natural. Su obra más famosa es *El origen de las especies* de 1859 en la que expone numerosos ejemplos de evolución por selección natural extraídos de la observación de la naturaleza.

Entendemos por naturalista al explorador, al investigador de lo natural en su totalidad, al científico en campos específicos, al humanista en tanto que lo humano es objeto de su atención, al narrador de calidad literaria. En muchos casos, el naturalista es un autodidacta y resulta significativo que no sea, necesariamente, un especialista a ultranza, sino alguien para quien nada *natural* -ya sea físico, biológico o humano- le es ajeno. Su actividad no requiere necesariamente una educación científica específica y formal, sino una cierta vocación y voluntad autodidacta. Mucho de su aprendizaje, es debido a la lectura de ciertos textos fundamentales, y el deseo de emular los ejemplos de grandes viajeros.



Victor Evstafieff (1958). *A. R. Wallace*.<sup>197</sup>

Nos podemos encontrar también variadas referencias a la idea de camino, empleado como metáfora positiva del recorrido creativo de un autor a lo largo del tiempo, por parte de escritores como Georges Perec:

<sup>197</sup> Alfred Russel Wallace (1823-1913) fue un naturalista, explorador, geógrafo, antropólogo y biólogo británico, conocido por haber propuesto independientemente una teoría de evolución por medio de selección natural que motivó a Charles Darwin a publicar su propia teoría.

Nunca me resultó cómodo hablar de mi trabajo de manera abstracta y teórica; aunque lo que produzco parece originarse en un programa elaborado tiempo atrás, en un proyecto de larga duración, creo que mi movimiento se encuentra y se demuestra andando: de la sucesión de mis libros nace para mí la sensación a veces confortante, a veces perturbadora (pues siempre depende de un libro que vendrá, de una inconclusión que designa lo indecible hacia lo cual tiende desesperadamente el deseo de escribir), de que recorren un camino, señalizan un espacio, jalonan un itinerario vacilante, describen paso a paso las etapas de una búsqueda cuyo porqué no sé explicar, pues solo conozco el como. (1986, pp. 12-13).<sup>198</sup>

Otra figura viajera que tenemos que destacar es la del caminante *Wanderer*,<sup>199</sup> que abunda en la literatura nietzscheana. Figura estrechamente unida a la del espíritu libre y muy ligada a la idea de soledad. Así para Nietzsche:

Quien ha alcanzado la libertad de la razón, aunque solo sea en cierta medida, no puede menos que sentirse en la tierra como un caminante, pero un caminante que no se dirige hacia un punto de destino pues no lo hay...Mirará, sin embargo, con ojos bien abiertos todo lo que pase realmente en el mundo; asimismo, no deberá atar a nada en particular el corazón con demasiada fuerza: es preciso que tenga también algo del vagabundo al que agrada cambiar de paisaje. Sin duda ese hombre pasará malas noches... Quizás, entonces, la terrible noche será para él otro desierto cayendo en el desierto y su corazón se sentirá cansado de viajar...por lo que el día será para él casi peor que la noche. Es posible que a veces sea así la suerte de este caminante. (2007, p. 267).

<sup>198</sup> Georges Perec (1937-1982), hijo de inmigrantes polacos y víctimas del holocausto, fue uno de los escritores más importantes de la literatura francesa del siglo XX. Su obra escrita incluye novelas, obras de teatro, poemas, ensayos, obras misceláneas, guiones, recopilaciones de artículos, libros ilustrados en colaboración con algunos pintores, juegos verbales y lingüísticos.

<sup>199</sup> *Wanderer* es traducible por caminante, vagabundo.





Ilya-Repin (1881). *Wanderer*

De esta forma podemos añadir, que el caminante no es entonces, viajero; mientras que el viajero va hacia alguna parte, el caminante no tiene meta. Por ello encontrará placer en el cambio, en lo transitorio. En *El caminante en la montaña de sí mismo* y *El descenso al hades*,<sup>200</sup> la figura del caminante es asociada por Nietzsche (2000) con la cuestión de identidad, reafirmando la idea de que el caminar es una forma de pensar el modo en que se constituye la subjetividad.

Frente a ello nos podemos encontrar figuras que se sitúan en el polo opuesto y que nos pueden dar pie a hablar de otros tipos de héroes de carácter marginal, con comportamientos nada ejemplarizantes. Sería el caso de los vagabundos, errantes o extranjeros; considerados desde las morales institucionales como desviados, hombres sin hogar y sin derechos.

De igual manera, otra figura similar a la del viajero errático es la del *exiliado*. Como señala Jean-Luc Nancy, *exulare* es la acción del *exul*, del que sale no hacia un lugar determinado sino que parte absolutamente. La cuestión del exilio es pues la cuestión de esa partida, de ese movimiento como movimiento siempre empezado y que quizá no debe terminar nunca. Nancy lo ve como un *estar fuera de*, un *haber salido de*, no solo en el sentido de un ser arrancado de su suelo, sino según lo que parece ser la verdadera etimología de exilio: la acción del *exul*, (Nancy, 1996, p. 34).

<sup>200</sup> Ambas pertenecen a la continuación de *Humano, demasiado humano*, publicada en 1879, que se titula, precisamente, *El caminante y sus sombras*.

También es afín a este carácter la figura del viajero *nómada* nietzschiano y que Zarathustra lo asume al decir: “No he encontrado hogar en ningún sitio: un nómada soy yo en todas las ciudades y una despedida junto a todas las puertas” (1997, p. 179).

Otra visión más versátil y conciliadora del camino como transformación y reencuentro interior en el libre transitar por los senderos de la vida y la naturaleza, la encontramos en la obra *Damien* de Hermann Hesse escrito en 1919.<sup>201</sup> En la propia introducción de *Demian* podemos entresacar esta frase:

La vida de cada hombre es un camino hacia sí mismo, el intento de un camino, el esbozo de un sendero. Ningún hombre ha llegado a ser él mismo por completo, sin embargo cada cual aspira a llegar, los unos a ciegas, los otros con más luz, cada cual como puede. (2011, p. 1)



Hermann Hesse en Montagnola, Suiza.

Por otra parte, en el terreno del arte plástico encontramos testimonios de artistas, poetas y filósofos que destacan del acto de andar su propio valor estético. En el libro de Francesco Careri titulado *Walkscapes: El andar como práctica estética* (2013), se nos dice que el propio concepto de recorrido se convirtió en la primera acción estética que penetró en los territorios del caos, construyendo un orden nuevo sobre cuyas bases se desarrolló la arquitectura de los objetos colocados en él. Andar fue así un arte que contenía en su seno el menhir, la escultura, la arquitectura y el paisaje:

<sup>201</sup> *Demian*, es una novela del escritor alemán Hermann Hesse (1877-1962), que relata en primera persona el paso de la niñez a la madurez de este personaje. La obra fue publicada por vez primera en 1919, en los tiempos que siguieron a la Gran Guerra. Esta ya deja entrever una de las constantes del autor en su obra: el desarrollo del individuo y la rebelión frente a la sociedad mancomunada.

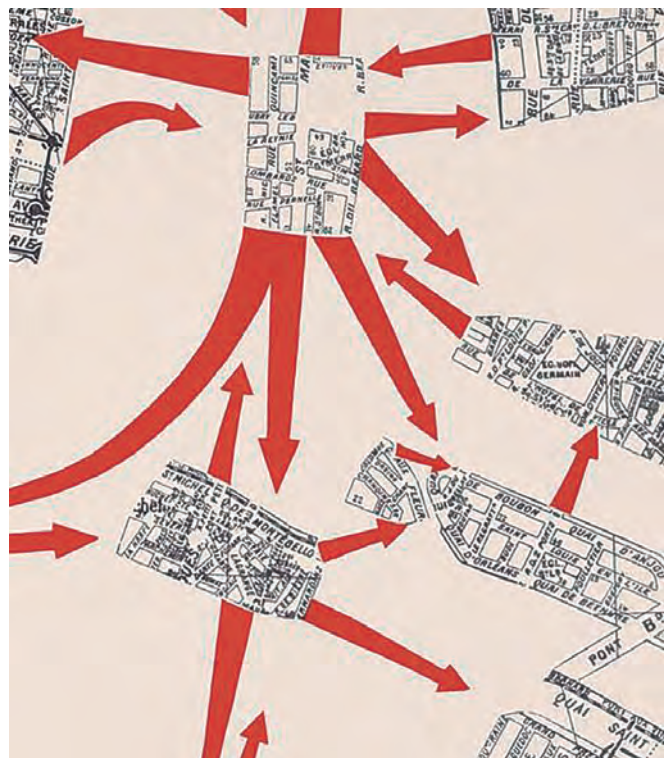
La ciudad descubierta por los vagabundeos de los artistas es una ciudad líquida, un líquido amniótico donde se forman de un modo espontáneo los espacios otros, un archipiélago urbano por el que navegar caminando a la deriva. Una ciudad en la cual los espacios del estar son como las islas del inmenso océano formado por el espacio del andar. (2013, p. 16).

Según los expertos el acto de andar ha sido experimentado durante las primeras décadas del siglo XX como una forma de anti-arte. En 1921 Dadá organizó en París una serie de excursiones a los lugares más banales e la ciudad y en 1924 organizaron un vagabundeo a campo abierto. De esta manera descubrieron en el andar un componente onírico y surreal, y definieron esa experiencia como una deambulación, una especie de escritura automática en el espacio real capaz de revelar las zonas inconscientes del espacio y las partes oscuras de la ciudad.

A principio de los años cincuenta *La Internacional letrista*,<sup>202</sup> en respuesta al deambular surrealista, empezó a construir su *Teoría de la deriva*, que en 1956 entraría en contacto con el universo nómada. La deriva urbana letrista se convirtió así en construcción de situaciones mediante la experimentación de las conductas lúdico-creativas y de los ambientes de urbanismo unitarios. La deriva situacionista estaba basada en el conocimiento de las ciudades a partir del paseo sin rumbo determinado. Para intensificar la percepción, se necesitaba experimentar dichos lugares con los que se experimentará mayor sinergia y conexión. Se insistía en la creación de espacios desinstitucionalizados, fuera del control estatal y alejados de la vigilancia normativa. Guy Debord<sup>203</sup> denomina *psicogeografía* al sentimiento que se experimenta en las ciudades: “Presenta un relieve psicogeográfico, con corrientes constantes, puntos fijos y vórtices que nos disuaden de entrar y salir según que zonas” (citado en McDonough, 1996, p. 55).

<sup>202</sup> *El movimiento letrista* tras la Segunda Guerra Mundial retoma la radicalidad de las primeras vanguardias, especialmente del dadaísmo y el surrealismo, sirviendo de vaso comunicante con los movimientos de neovanguardia que aparecieron sucesivamente. Es concebido como un movimiento creativo total, que no renuncia a ningún medio o campo de acción: poesía, música, cine, artes visuales, teatro.

<sup>203</sup> Guy Debord (1931-1994) fue un pensador, ensayista y cineasta francés. Destacó por la frescura y radicalidad de su pensamiento acerca del mundo de la imagen y el espectáculo, que influyó decisivamente en las convulsiones sociales de Mayo del 68, está considerado como uno de los ideólogos más destacados de la segunda mitad del siglo XX.



Guy Debord (1957). *Naked City*.<sup>204</sup>

Durante la segunda mitad del siglo XX se consideró el andar como una de las formas que los artistas utilizaron para intervenir también en la naturaleza. En 1966 apareció en la revista *Art Forum* el relato del viaje de Tony Smith por una autopista en construcción durante los años cincuenta. Smith quería experimentar *el fin del arte*, porque consideraba que el asfalto ocupaba gran parte del paisaje artificial, pero no era posible considerarlo como arte. Veía la calle entonces como dos posibilidades que serían analizadas por el arte minimalista y por el Land Art.

<sup>204</sup> *Naked city* ó *Guide psychogéographique* de París de Guy Debord, son ejemplos de mapas que invitan al usuario a tomar la perspectiva de un caminante urbano que ha vagado por la ciudad y ha elaborado una psicogeografía mental de la misma y, en consecuencia, un punto de vista totalmente personificado. Para Debord, este tipo de mapas permiten valorar o apreciar los contornos emocionales de las ciudades, la conexión entre el comportamiento humano y la geografía urbana, y cómo estos pueden ser transformados.



Tony Smith (1952). *Tumpike*.

Así, algunos escultores empezaron a explorar el tema del recorrido, primero como objeto, más tarde en tanto que experiencia, redescubriendo a través del andar los orígenes arcaicos del paisajismo. En 1967 Richard Long, realizó una línea dibujada en la hierba de un prado convirtiendo el acto de andar en una forma artística autónoma. *A Line Made by Walking* abrió, para este artista (su primera intención era tan solo buscar experimentar con su presencia en el mundo), un viaje de vida que lo ha llevado a hacer de un acto tan elemental y cotidiano, una herramienta artística. En el acto de andar, Long investiga los lugares tomando en cuenta los elementos que el paisaje puede ofrecer en la misma experiencia de estar allí, las posibles imágenes que conformarán su registro y también la historia de esos espacios abiertos, la energía de la que están cargados y su libertad: “Mi trabajo es sobre las ideas de libertad” (Castro Jorquera, 2014).





Richard Long (1967). *A line made by walking*.

En suma, podemos atisbar, que la figura del viajero ha tomado distintos matices a lo largo de la historia, desde la imagen de Ulises, arquetipo del viajero que retorna a su hogar, hasta la del viajero kafkiano, sin meta y sin regreso posible o también la del caminante nietzschiano que ligado a su sombra la cual representa la alteridad, la multiplicidad del sujeto, y la presencia de la otredad en la mismidad.

### III.2.2 Las huellas

En el anterior apartado hemos visto como el modelo que proponemos puede ser el recorrido que hace el artista, viajando por lugares con unas características especiales que trazarán su aventura investigadora. Ahora veremos como se formalizan las huellas resultantes del mismo. Toda experiencia visual se aloja en un contexto de espacio y tiempo. Lo mismo que en el aspecto de los objetos influye el de otros objetos vecinos en el espacio, así también influyen las visiones que lo precedieron. La concepción de las obras es algo más que la mera adición de las partes.

De esta manera el termino *huella* será importante a la hora de analizar nuestro modelo artístico. Procedente del verbo *hollar*, el cual puede traducirse como la señal que un cuerpo deja en el suelo al moverse; señal o rastro que queda de una cosa o de un suceso, Impresión profunda y duradera que deja

en alguien un acontecimiento, un esfuerzo, una emoción, etc. según la Real Academia Española (2014). Huella puede ser también la acción de pisar dejando una marca en el suelo, un vestigio que es dejado por alguien o algo. En un sentido similar, una huella es un indicio o alusión, una consecuencia del camino, lo que queda tras la experiencia (*cfr.* I.1.2.1.4).

La huella es la inserción del espacio en el tiempo, el punto en el que el mundo se inclina hacia un pasado y un tiempo. Ese tiempo es la retirada al otro, y, por tanto, de alguna manera, degradación de la duración, que está entera en el recuerdo. (Levinas, 2006, p.79).<sup>205</sup>

Esta inserción entre el espacio y el tiempo de la que habla Emmanuel Levinas (2006) viene dada por la relación con el concepto del *otro*, lo que se nos presenta en la experiencia. La relación entre el concepto del otro y la huella, es un vínculo con lo distante. Aquello que permanece en la oscuridad. Y lo otro se presenta de forma que no se presta a ser objeto de conocimiento y ante el cual lo único posible es entablar una *relación sin relación*.

Ese otro cuando nos es presentado, más allá de funcionar como cara, es simple expresión, no podemos otorgarle una idea de verdad, es algo abstracto que no puede ser fijado.

Consideramos así que el estudio de la huella tiene connotaciones espacio-temporales. Por eso proponemos dos apartados, uno referido al espacio, en donde situamos el aura y lo arqueológico y otro referido al tiempo donde situamos el peso de la memoria y la presencia del pasado.

### III.2.2.1 El aura de los lugares

El *Aura* es un concepto que se relaciona con lo singular, lo auténtico y la tradición de una obra, es el *aquí y ahora*, su esencia como ya vimos anteriormente (*cfr.* I.1.2.6). Una de las acepciones que da la Real Academia Española (2014) a este término es el de halo que algunos dicen percibir alrededor de determinados cuerpos y del que dan diversas interpretaciones. El diccionario Larousse (2016) lo interpreta como una atmósfera inmaterial que rodea seres o lugares. Aunque a priori puede parecer un concepto científicamente nebuloso y extraño en su explicación no lo es tanto en su comprensión.

<sup>205</sup> Emmanuel Lévinas (1905-1995) fue un importante filósofo y escritor judío. Al finalizar la Segunda Guerra Mundial, después de un período de reclusión en los campos de concentración nazis, se dedicó a la reconstrucción del pensamiento ético.

En esa relación con lo atmosférico nos vamos a referir al aura para nuestro modelo artístico, siempre en su sentido espacial. Para Walter Benjamin (2003) el aura es un concepto que “se respira”, lo que significa que se absorbe corporalmente; esto transporta la percepción de la atmósfera a una calidad sensorial indeterminada del espacio. Según Benjamin, el aura se manifiesta como una correspondencia determinada que se da entre el receptor y aquello que irradia del objeto observado. Lo que podríamos traducir como el concepto de inaccesibilidad: “la manifestación irreplicable de una lejanía, por cercana que pueda estar” (2003, p. 47).

Por su parte, el filósofo alemán Gernot Böhme situará este concepto de lo atmosférico en el corazón de la experiencia estética y le permitirá sortear la problemática escisión radical entre sujeto y objeto propia de las ideas kantianas.<sup>206</sup> Busca amplificar el concepto de aura descrito por Walter Benjamin, haciendo de él un fenómeno que va más allá de la experiencia artística. Böhme define la atmósfera como “una síntesis entre la realidad común de lo percibido y del perceptor aportando así una localización de lo atmosférico” (1993, p. 122). Lo aurático pasa a ser considerado como la correspondencia entre el cuerpo del observador y las reminiscencias irradiadas por el objeto observado, la permeabilidad que los coarta mutuamente y los realiza como función de su respectividad. Pero el matiz más interesante introducido por Böhme frente a otros fenomenólogos será la búsqueda de una supuesta localizabilidad de las atmósferas. Anteriormente y partiendo del análisis de la recepción del fenómeno, la atmósfera era localizada o bien en el alma subjetiva del espectador o bien en ninguna parte, siendo esta una sustancia etérea que llenaba el vacío entre los objetos, sosteniéndolos y dándoles sentido. Bohme en cambio, la va a localizar en la síntesis entre la realidad de lo observado y la del observador, de acuerdo a una concepción ontológica de la objetualidad. Una perspectiva que abrirá la posibilidad de ordenar los patrones morfológicos y materiales de la experiencia atmosférica.<sup>207</sup>

El también filósofo Hermann Schmitz introduce la noción de *atmósfera* de forma fenomenológica, pero no a través de una definición, sino haciendo referencia a experiencias cotidianas como la atmósfera tensa de una sala o la atmósfera serena de un jardín.<sup>208</sup> Schmitz entiende que las atmósferas son totalmente independientes de los objetos, deben pertenecer al sujeto. Las atmósferas fluctúan en el aire, como si se tratara de algo etéreo, incluso divino, que llena el vacío entre los objetos atrapándonos y dejándonos marcados, produciendo huellas. En la filosofía de Schmitz, más cercana a la teoría de la percepción, las atmósferas son mayoritariamente concebidas como algo que sale al encuentro.<sup>209</sup>

<sup>206</sup> Gernot Böhme (1937) es un filósofo y autor alemán, que ha contribuido a la filosofía de la ciencia, la teoría del tiempo, la estética, la ética y la antropología filosófica. Es el principal pionero de la ecocrítica alemana, el estudio de la relación entre la cultura y el medio ambiente.

<sup>207</sup> Para más información ver Bernad Lage Silvia (2015). *Atmósfera y arquitectura: Relaciones fenomenológicas y artefacto de poder*.

<sup>208</sup> Hermann Schmitz (1928) es uno de los fundadores de la *Nueva Fenomenología*. Entre 1964 y 1980, publicó su *Sistema de Filosofía* en el que divulga y describe el amplio campo de las experiencias involuntarias por medio de un método que difiere considerablemente de la fenomenología clásica. El núcleo teórico de su trabajo es el cuerpo, *Leib* o la experiencia corporal.

<sup>209</sup> Para más información ver la obra de Gernot Böhme (1993). *Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics*.

Las atmósferas existen porque las vivimos, “¿hay alguien que no haya entrado, aunque sea una sola vez, a un espacio y no haya sentido su atmósfera?”, nos pregunta Teresa Brennan en su libro *La transmisión del afecto* (2004, p. 1). Esos espacios no son simplemente otros espacios, sino que la forma en que llegamos a ellos y entramos, bien sea una habitación, una fábrica o un descampado, hacen que las impresiones que recibimos se vean también afectadas. Esta recepción es un acto único y la recepción como impresión crea a su vez su propia impresión.

El profesor Martin Seel postula de forma similar, la necesidad de salvaguardar como núcleo estético el fenómeno de la *aparición*, el cual guarda ciertas similitudes asimismo con el hecho de la presencia o el *aura*.<sup>210</sup> El *aparecer* revelará la realidad que comparten todos los objetos estéticos, por muy diferentes que puedan ser aparentemente. Percibir las cosas, lugares o acontecimientos simultáneamente, tal como aparecen a nuestros sentidos, es una forma de experimentar el mundo. De esta manera, no se puede perder de vista el papel fundamental que debe jugar el arte, el cual debe ser parte implicada en la creación y recreación constante del mundo: “Las obras de arte se distinguen de los demás objetos del aparecer fundamentalmente por cuanto son presentaciones (...) exigen una percepción diferente de la que requieren todos los demás objetos” (citado en Bruno, 2011). Lo que es propio de su materialidad, ya que los materiales (sea cual sea el género que produzcan: pintura, escultura, cine, instalación, teatro, etc.) están organizados de modo que podemos descubrir algo que acontece a través suyo, “una presentación de aspectos de la existencia humana” (citado en Bruno, 2011). El arte presenta de este modo para Seel todo aquello que no puede ser fijado por conceptos y al mismo tiempo se expone la imposibilidad humana de determinar absolutamente al mundo de las cosas.<sup>211</sup>

Este tipo de apariciones, son huellas que conforman parte de las estructuras artísticas del mundo contemporáneo. Las obras de arte conjugan la relación entre la materia que las configura y las hace aparecer, con los contextos interpretativos que ellas mismas generan. A partir de esta idea de análisis de la relación del hombre con lo espacial, diversos artistas contemporáneos han producido obras a partir de estas huellas provenientes de lugares con un aura especial, buscando la reflexión entre el sentido de la existencia humana y de su posición en el complejo equilibrio existencial.

En esta idea nos podemos remitir a la obra de artistas como el matrimonio alemán Bernd y Hilla Becher, donde se contempla la capacidad de manejar la luz en pos de generar atmósferas y presencias por medio de la fotografía. Los Becher lograron capturar ese tipo de huellas a través de la historia de la tecnología industrial, en una era que estaba en permanente desaparición. Sus imágenes reflejan una calidad de diseño estético *pasado de moda* que normalmente suele omitirse. Desde 1960 han fotografiado instalaciones industriales por todo el mundo en una compleja mezcla de ingenuidad fotográfica, precisión técnica y estrategia artística en busca de esa aura especial. Así lo declaró Hilla Becher en una de sus últimas entrevistas: “Ya lo creo que estas construcciones tienen alma y memoria, personalidad. Los trabajadores de estos edificios se refieren a ellos con nombres de mujer, y ella es un alto horno” (Samaniego, 2005).

<sup>210</sup> Martin Seel (1954) es un filósofo alemán y profesor universitario. Seel es considerado el representante de la tercera generación de la Escuela de Frankfurt.

<sup>211</sup> Para más información ver la obra de Martin Seel (2011). *Estética del aparecer*.

En cierta medida, lo que llamamos aura es una manera de ver las cosas. De esta forma, las fotografías de los Becher son paisajes percibidos con sensibilidades que pueden transitar desde la nostalgia del pasado, el ocaso del presente o el miedo al futuro, etc. Donde se nos impulsa a repensar, volver a mirar a partir de las huellas que generan espacios formalmente perdidos para la contemporaneidad.

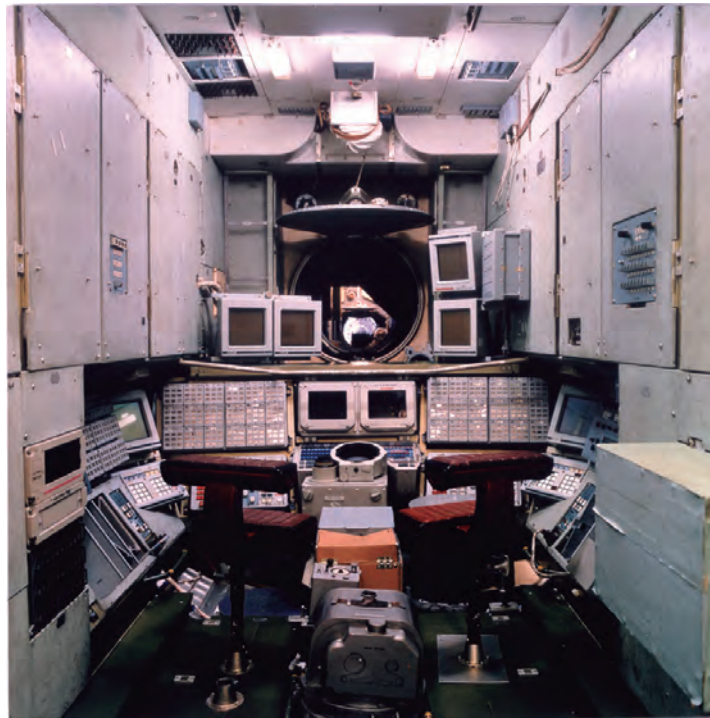


Bernd y Hilla Becher (2007). *Water Towers*.

Otras artistas como las hermanas Jane y Louise Wilson, exploran los estados de conciencia y las asociaciones fenomenológicas asociadas a la memoria histórica. Su estética recupera lugares vacíos, áreas evacuadas o pasadizos abandonados de cara a explorar el concepto de ruinas futuras. Sus obras en forma de películas o fotografías, funcionan como viajes que tienen tanto de tiempo psicológico como de arqueología de los espacios. Transportan al espectador a un tiempo suspendido, aplazado entre vivencias y épocas de ideologías poderosas (Segunda Guerra Mundial, Guerra Fría, etc.), con narrativas obsesivas junto a tradiciones creativas anteriores que pueden ir desde Rodchenko, Kubrick o Tarkovski.

En *Star City* (2000) se aventuran en un capítulo especial de la Guerra Fría: la carrera espacial entre la Unión Soviética y los Estados Unidos. La pieza fue filmada en una instalación de entrenamiento de cosmonautas fuera de Moscú. Vemos cápsulas espaciales, plataformas de aterrizaje abandonadas, salas de control e hileras de trajes espaciales y cascos cuidadosamente apilados, todo ello acompañado de una banda sonora de maquinaria ruidosa, ventiladores rugientes y un constante zumbido ambiental. La narración subyacente es una historia de idealismo utópico, ciencia y comunismo, produciendo solo expectativas incumplidas y un programa que languidece en el desorden económico actual.





Jane and Louise Wilson (2000). *Star City*.

En las obras de Pierre Huyghe la diferencia entre ficción y realidad se borra al tiempo que se construye la experiencia del mundo. En entornos magistral y minuciosamente contruidos, personas y marionetas se comportan como iguales mientras que animales y plantas parecen circular tranquilamente a ambos lados de la frontera de lo imaginario. (*Sin título*) *Máscara humana*, realizada en 2014, nos lleva a un paisaje japonés marcado por el reciente tsunami y la catástrofe nuclear de Fukushima. Se nos muestra una escena inspirada en hechos reales: en un vacío y ruinoso restaurante, un simio, cuyo rostro está cubierto por una máscara de teatro tradicional, parece esperar a los clientes que nunca llegan. Rastreando impacientemente el lugar, deteniéndose para escuchar si alguien se acerca, o mirando por la ventana, el personaje atrapado en un decorado irreal, interpreta un número cuyo tema, según ha declarado el propio artista, no es otro que la condición humana.

Estoy buscando la coevolución de agentes interdependientes, bióticos, abióticos, reales o simbólicos. Diferentes estados de lo vivo, auto-organizados dentro de situación dinámica e inestable: un contingencia porosa. Podrían ser cosas inmateriales como el tiempo, la luz, la temperatura, el aire, las esencias, pero interconectadas en una red de sistemas materiales con la finalidad de producir una experiencia particular y sensible. (Citado en Boud, 2017).

El artista intenta ofrecer una experiencia diferente, enfrentar al espectador con lo inesperado, de apelar a su curiosidad y a la necesidad de acercarse al arte con una mirada renovada y, en cierta manera, libre de códigos predeterminados por medio de un aura especial.



Pierre Huyghe (2014). *Sin título: Máscara humana*.

En el libro *La carretera* (2007) de Cormac MacCarthy se nos cuenta la lucha por la supervivencia de un padre y su hijo que se encaminan hacia el sur huyendo del frío que se extiende por toda la tierra, siguiendo una carretera abandonada que atraviesa paisajes calcinados. Una carretera que en el fondo no es más que un vestigio de lo que es la vida y que ahora se encuentra cubierta de una ceniza espesa que tapa el sol. Un terreno apocalíptico recorrido por hordas de hombres hambrientos que no dudan en matar (y comerse) a cualquier persona que se cruce en su camino.

Se quedó escuchando el goteo del agua en el bosque. Lecho rocoso, este. El frío y el silencio. Las cenizas del mundo difunto trajinadas de acá para allá por los crudos y transitorios vientos en el vacío. Llevadas, esparcidas y llevadas de nuevo. Todo desencajado de su apuntalamiento. Sin soporte en el viento cinéreo. Sostenido por una respiración, temblorosa y breve. Ojalá mi corazón fuese de piedra. (MacCarthy, 2007, pp. 5-6).



John Hillcoat (2009). *La Carretera*.

### III.2.2.2 *La arqueología de los materiales*

Estoy convencido de que la única vía de acceso al presente es la arqueología.

Giorgio Agamben (Cortina, 2014).

Esta visión que tiene Giorgio Agamben, es, hasta cierto punto, heredera de Michel Foucault, el cual aludía a sus investigaciones históricas como la sombra que su interrogación teórica del presente proyectaba en el pasado, haciendo referencia especialmente al hombre europeo, que solo puede acceder a su verdad a través de una confrontación con el propio pasado (Agamben, 2017, p. 8). De esta forma, según estos autores, solo haciendo cuentas con su historia se puede mirar hacia adelante. Para el filósofo la idea de arqueología debe ser una forma de repensar y poner en cuestión nuestro lugar en el mundo y para ello, debemos buscar sus huellas (Cortina, 2014).

En cualquier caso, se puede decir que los estudios arqueológicos son un referente indudable en cuanto al estudio de la memoria de los lugares y de las personas que lo habitaron, así como de los sucesos que acontecieron. La arqueología estudia, describe e interpreta las civilizaciones antiguas a través de los monumentos, las obras de arte, los utensilios y los documentos que de ellas se han conservado hasta la actualidad. Como variedad dentro de las humanidades se mueve muchas veces entre la realidad y la fantasía, en un ansia casi mística que la lleva a excavar y buscar sin saber muy bien lo que vas a encontrar.

Como dijo Heinrich Schliemann, el descubridor de la ciudad de Troya: "Podríamos imaginar nada más agradable que pasar toda nuestra vida excavando intentando encontrar reliquias del pasado" (Deuel y Schliemann, 1977, p. 27).<sup>212</sup>

La investigación del pasado aporta datos llamativos para conocer el presente. La historia, religión, política, urbanismo y economía se ven relacionados en la arqueología, de esta idea vemos como la evolución del hombre esta enterrada en los subsuelos de nuestro planeta, donde podemos encontrar vestigios de todo lo anterior.

Pero el artista que engloba su trabajo dentro de lo matérico no tiene porque escarbar en la tierra o bajo las ruinas de un imperio perdido, ya que lo arqueológico no tiene porque estar en solamente bajo la arena de Egipto o los escombros de Grecia. Simplemente le basta con buscar a su alrededor, o en el camino que haya trazado. Los tesoros arqueológicos pueden estar ahí mismo, incluso entre las capas de bocetos del propio estudio. La visión arqueológica le llevará a acercarse posiblemente a viejas tiendas, archivos familiares, fabricas abandonadas, mercados de pulgas, etc., con una mirada ciega y un impulso irrefrenable que le sumergirá muchas veces en lo utópico. Ahí, donde la frustración, la sorpresa o la melancolía de lo buscado y encontrado le conducirán a la formulación de una idea que posiblemente se convierta en obra.

Este tipo de modelo artístico tiene por tanto, una lectura de los objetos del pasado que servirá para poder trabajar con el tiempo presente. Los arqueólogos descubren en este, elementos de un tiempo del cual deben dudar; hay una experiencia física y práctica en esa búsqueda de lo que podemos llamar ruinas. El antropólogo Marc Augé (2003) postula la contemplación de las ruinas no como un viaje en la Historia, sino como una experiencia temporal de pureza (p. 7). El alegato de Augé lo es a favor de la ruina como lugar desde el que desmentir el fin de la Historia, tal y como lo expresa a partir de un mundo convertido todo él en espectáculo. Frente a la homogeneización del paisaje urbano en todas las ciudades del planeta, frente a la falsificación de la realidad para convertirla en bien de consumo, frente al turismo que tiene programadas cada una de las emociones de su recorrido, las ruinas son un espacio que dan testimonio de verdad y, paradójicamente, de vida. La tesis fundamental de Augé se basa en la necesidad del análisis de las ruinas como fuente del conocimiento y acercamiento a la verdad frente al papel de la historia y la restauración artística que maquilla y contamina, consciente o inconscientemente, ese acercamiento.

Con el análisis arqueológico de los diversos materiales o fragmentos es posible entrar en conocimiento con los estudios antropológicos sobre quien los fabricó y su porqué. A partir del estudio de los fragmentos o ruinas los artistas matéricos pueden reconstruir y crear narraciones amplias y de carácter también colectivo.

"La arqueología es contemporánea" dice el critico de arte Peio Aguirre (2007, p. 25) y la búsqueda o rastreo de la existencia residual del pasado en modos y objetos del presente ha pasado de ser prácticamente irrelevante a ser toda una opción en los modelos o prácticas artísticas: "Los objetos y materiales rescatados del pasado servirán de trampolín estético donde apoyarse" (2007, p. 25).

<sup>212</sup> Heinrich Schliemann, (1822-1890), fue un arqueólogo alemán, descubridor de parte de las ruinas de las antiguas civilizaciones griegas, entre ellas la ciudad de Troya.

De esta manera, las ruinas arqueológicas de las que hablamos serán portadoras de una historia que desaparecerá como elemento vivo en el futuro pero que podremos resucitar a través del arte. Esos artistas cuya obra puede inscribirse en el modelo matérico relacionado con lo arqueológico como Tacita Dean (cfr. III.1.2.2), no esconden su proceso sino que lo testifican:

El escritor W. G. Sebald dice que su programa poético es un proceso que se parece a lo que hace un perro en un campo: no avanza en línea recta, sino que husmea. Me siento muy afín a eso. Voy olfateando el terreno y viendo hacia dónde me lleva la vida, sin tener una dirección determinada. Buscar es para mí una cosa inconsciente. Y eso es importante. El nivel de inconsciencia, el no saber. (Lammers, 2017).<sup>213</sup>



Tacita Dean (2001). *The Russian Ending*.

Dean juega con la intuición, con la idea de escarbar y buscar, de crear a medida que la investigación avanza sin unos parámetros fijados: "Nada es más aterrador que no saber hacia dónde vas, pero no hay nada más gratificante que darse cuenta de que has llegado a un determinado sitio sin tener una idea clara del camino" (Collera, 2013).

Su obra *The Russian Ending* (2001), consta de una serie de archivos en torno al concepto de catástrofe y muerte, cuyo título alude a una convención de los inicios del cine danés, cuando en aquel entonces se rodaban dos versiones de cada película: una con final feliz, dirigida para el público estadounidense, y otra con final dramático, el ruso, destinado a los espectadores que se decantaban por los finales tristes.

<sup>213</sup> Algunas de las características más relevantes de la literatura del escritor alemán W. G. Sebald (1944-2001) fueron el viaje por la memoria y el espacio, la melancolía de las ciudades, los espantos de la guerra y el peregrinaje.



En el culto alegórico a la ruina, para fijar lo transitorio y lo efímero, Mirosław Balka (*cf.* III.1.2.2) focaliza su poética artística en un tiempo pasado que se encuentra constantemente enlazado con el futuro desechable y el presente sórdido, llevando las marcas de la decadencia. Así, este autor se muestra como un arqueólogo en busca de semillas del tiempo y su devenir posterior. Cuando Balka trabaja con elementos y materiales que le son cercanos como el papel, cuero, metal o incluso la sal para realizar sus instalaciones marcadas por la fragilidad y vulnerabilidad, desarrolla una poética de carácter efímero y no perdurable a partir de esos restos materiales encontrados. El artista polaco quiere relacionar su obra con la experiencia cotidiana mediante la transformación de materias perecederas en símbolos de la existencia humana.



Mirosław Balka (2000). 480 x 10 x 10.

Las obras de arte son artefactos paradigmáticos por excelencia donde se aloja el espíritu conciliador de cada época. La apropiación, la citación, las amalgamas de referencia y autorreferencia, los metalenguajes y las manipulaciones lingüísticas son herramientas para leer la cultura como una segunda naturaleza. Las obras de arte forman parte del *mundo espejo*, pues son un reflejo del mundo exterior así como sombras de otras obras pasadas. (Aguirre, 2007, p. 33).<sup>214</sup>

<sup>214</sup> Este *Mundo espejo* (2003) hace referencia a la obra del escritor William Gibson donde cualquier cosa parece el reflejo de otra, idéntica y diferente a la vez.

Con esta cita significativa de Peio Aguirre finalizamos este apartado viendo a la importancia del concepto arqueológico y su relación con las huellas en el arte contemporáneo focalizado en los modelos matéricos.

### **III.2.2.3 El peso de la memoria**

Dentro de las connotaciones temporales del concepto de huella nos gustaría ahondar en el peso de la memoria como elemento de trabajo. La memoria actúa como algo más que un almacén, es además de almacenamiento de datos, generador de ellos, y es una de las partes que conforman la personalidad del ser humano, por consiguiente también moldea su identidad y su descripción interna a lo largo de la vida. Los lugares que visitamos, la gente que conocemos, los momentos, los recuerdos, etc. son experiencias que se acumulan dentro de nosotros y que irán configurando nuestra forma de ser como parte de un todo. Marc Augé en su obra *Las formas del olvido* (1998) nos dice:

Todos nuestros recuerdos (incluso aquellos que valoramos más porque nos aferran a la certeza de nuestra continuidad, de nuestra identidad) son pantallas, no en el sentido de que disimulan recuerdos más antiguos, sino en el de que sirven de pantalla a las huellas que disimulan y contienen a un tiempo, huellas aparentemente anodinas que vienen inopinadamente a la mente de quienes se abandonan a las ensoñaciones o quienes hacen el esfuerzo de analizarse: el motivo del papel pintado del cuarto infantil, el olor de la habitación de los padres por la mañana, una palabra cazada al vuelo... Lo que queda inscrito e imprime marcas, prosigue, no es el recuerdo, sino las huellas, signos de la ausencia. (p. 14).

Este tipo de signos de ausencia de los que habla Augé están enmarcados en un concepto importante como es el del olvido. El *olvido* actúa como la fuerza viva de la memoria siendo el recuerdo el producto de esta:

Nuestra memoria quedaría pronto saturada si tuviésemos que conservar todas las imágenes de nuestra infancia, en particular las de nuestra primera infancia. Pero lo interesante es lo que queda de todo ello. Y lo que queda: recuerdos o huellas, es el producto de una erosión provocada por el olvido. Los recuerdos son moldeados por el olvido como el mar moldea los contornos de la orilla. (Augé, 1998, p. 12).

La memoria y el olvido guardan en cierto modo la misma relación que la vida y la muerte, ambas han de coexistir en una relación interdependiente, sabiendo cual es la finalidad de cada una. Para que una exista la otra debe ejercer su selección. El olvido o la pérdida del recuerdo es un acontecimiento ya expuesto, un fragmento independiente de algo que estaba guardado y se deja de lado. No lo olvidamos todo, evidentemente, pero tampoco podemos recordarlo todo. Nuestra memoria aligera su peso selectivamente, algunos recuerdos de manera rápida y otros de manera lenta, de la misma forma que otros son apartados inconscientemente. Nuestra memoria quedaría pronto saturada si tuviésemos que conservar todas las imágenes de nuestra infancia, en particular las de nuestra primera infancia. Pero lo interesante es lo que queda de todo ello, las huellas.

Y que por lo tanto conservar las huellas combate al olvido. Consideraremos entonces huella como una puerta de acceso y parte indispensable de la memoria que nos vincula con nuestro pasado, concluyendo que sin pasado no hay huella y sin huella no hay memoria. Este pasado que en su momento fue presente efímero, va dejando un rastro en la memoria a modo de señales o marcas que se encuentran presentes en la medida en que alguien o algo las ha dejado. Y son en conclusión, signos del paso de los acontecimientos.

A veces esas huellas son positivas y otras negativas, Sigmund Freud (*cf.* II.3.2) descubrió que existen recuerdos que nunca desaparecen por más que un ser humano se esfuerce en olvidarlos: “ningún elemento de la actividad psíquica desaparece” (Freud, 1937, p. 259).<sup>215</sup> A estos recuerdos que se resisten a ser enterrados por la amnesia infantil, se les denomina *encubridores* y suelen surgir cuando fracasamos en el intento de continuar rememorando, dando cuenta de la existencia de un aspecto de la memoria donde el olvido no interviene (Freud, 2010, p. 10). Los recuerdos *encubridores* no se componen de los acontecimientos más fundamentales en la vida de un ser humano, no se mantienen como recuerdos por el hecho de conmemorar algo que se constituyó en marca para determinada existencia, sino que pueden componerse de una frase aparentemente sin importancia, de un dicho que se conserva sin saberse, de una imagen poco representativa en apariencia, o de una impresión apenas traumática. Pero lo importante de estos llamados *encubridores* es que en ellos se pueden encontrar muchos de los acontecimientos vitales que un individuo tuvo en su infancia.<sup>216</sup>

Para Freud, existía un espacio entre percepción y conciencia en el cual se producían distintos tipos de transcripciones diferenciadas dependiendo de su modo de asociación: por simultaneidad, por causalidad y por representación (Rivellis, 2009, p. 22). La memoria, además de encontrarse separada de la conciencia, se caracterizaba por tener el valor de una escritura, en la que quedaban inscritos trazos o huellas que respondían a una lógica y a una dinámica. La huella que estudia Freud es la *huella mnémica*, un concepto usado en toda su obra, para dar cuenta de la forma en que se inscriben ciertos acontecimientos en la memoria. Según Freud, esas huellas se depositan en diversos sistemas del aparato anímico, persistiendo permanentemente, pero siendo reactivadas en determinados mementos (Gallo, 2004).

<sup>215</sup> Para más información ver Freud (1937). *Construcciones en el análisis*.

<sup>216</sup> Para más información ver la obra escrita por Freud en 1899, *Los recuerdos encubridores* (2010).

En este sentido artistas como Christian Boltanski llevan dentro de sí esa relación de su obra con el peso de la memoria y las huellas que esta produce alrededor de las llamadas experiencias radicales (cfr. III.1.2.2). Boltanski vio como su padre y muchos de sus familiares se tenían que esconder día tras día por ser judíos durante la Segunda Guerra Mundial, dato que el artista ha usado durante toda su trayectoria artística como forma de manifestación y supervivencia de los fantasmas propios. Así lo explica:

Comencé a trabajar como un artista cuando empecé a ser adulto, cuando comprendí que mi infancia se había terminado, y yo estaba muerto. Pienso que todos tenemos alguien que se ha muerto dentro de nosotros. Un niño muerto. Recuerdo el pequeño Christian que está muerto dentro de mí. (Boltanski, 2002).



Christian Boltanski (1972). 1946-1964.

Cuando nos referimos a Boltanski como a un *artista de la memoria*, queremos hacer referencia al sentido completo de la palabra memoria, tanto en un nivel personal como otro social o colectivo. El trabajo sobre la memoria en la obra de artistas como Boltanski se desplegará desde lo autobiográfico, su propia historia individual, hasta lo colectivo como es en este caso, el Holocausto.

### III.2.2.4 La presencia del pasado (El archivo)

Una de las características del arte contemporáneo a la hora de trabajar con el concepto de tiempo y huella, es hacerlo a través del *archivo*. El hecho de archivar nos lleva a la acción de consignar, de agrupar. El archivo requiere unificar, identificar o clasificar y nace con el propósito de “coordinar un corpus dentro de un sistema o elementos seleccionados en la que todos ellos se articulan y relacionan dentro de una unidad de configuración predeterminada” (Guasch, 2011, p. 10).

Lo interesante de este método es su vigencia en el presente, porque a pesar de ser una cuestión del pasado puede ser también un problema del futuro. El archivo tiene su validez como artefacto de investigación para el mañana de aquello ya acontecido. Es una especie de memorando o de cosa que debe recordarse, algo que puede ser tenido en cuenta para un determinado asunto o acción: “El archivo puede entenderse como suplemento mnemotécnico que preserva la memoria y la resaca del olvido, de la amnesia, de la destrucción y de la aniquilación, hasta convertirse en un verdadero memorándum” (Guasch, 2011, p. 13).<sup>217</sup> Cada archivo debe estudiarse con sus propias reglas y no por un conjunto de obligaciones exteriores. Puede ser algo alejado y a la vez, cercano a nosotros mismos. Es una estructura que se multiplica por sí misma a partir de los datos inscritos en ella, donde se generan los distintos significados sin eludir sus contradicciones, banalidades o errores.

En nuestra investigación, lo que realmente nos interesa del concepto archivo es esa relación que conlleva con la memoria en forma de huella. Su carácter arqueológico, el sujeto, lo existencial que se inscribe en ellos. De esta forma, la memoria sobrevive a partir de fósiles del pasado revelando esa transfiguración entre el objeto y el individuo.

Generalmente, el archivo siempre ha sido entendido, literal y metafóricamente, como el sitio legitimado de la historia y la cultura. En las primeras décadas del siglo XX se concibe el proyecto que inaugura de modo más ejemplar las relaciones entre imagen-archivo y memoria: *Atlas Mnemosyne*. En 1905 Aby Warburg, un historiador del Arte alemán de origen judío interesado en la cultura clásica occidental propone un método de investigación heurístico sobre la memoria y las imágenes. Poseedor de un ingente catálogo, Warburg idea un procedimiento de exploración y presentación de sistemas de relaciones no evidentes mediante técnicas de collage y montaje, el *Atlas Mnemosyne*. El proceso permite el reposicionamiento de imágenes o la introducción parcial de nuevos elementos, para establecer nuevas relaciones, un proceso abierto e infinito que crea una cartografía personal posibilitando constantes relecturas. Apenas desarrolladas por su temprana muerte, las lecciones de Aby Warburg impregnan toda la cultura visual venidera. Es una construcción de un particular modelo mnemónico de la cultura humanista de Occidente, que pretendía escudriñar las huellas de sus orígenes, desde la antigüedad clásica hasta sus manifestaciones latentes en el presente, o en

<sup>217</sup> *Mnemotecnia* es un procedimiento de asociación mental para facilitar el recuerdo de algo. Pertenece o tiene que ver con la memoria. Suele aplicar a todos los campos de la escritura.



palabras del propio Warburg, rastrear el “pathos de la administración de la herencia espiritual” (citado en Tello, 2015, p. 130).



Aby Warburg (1929). *Atlas Mnemosyne*.

Con la aparición del arte conceptual el archivo se convierte en una estructura descentralizada, con multiplicidad de series de datos capaces de generar significados entre contradicciones, inconsistencias, etc. Así, el espacio contemporáneo del archivo que concierne al arte no se agota pues en los lugares que habitualmente denominamos con ese nombre, ni tampoco se agota en el espacio de la tradición. También puede valorarse a partir de una lógica económica de la transmutación de valores desde la cual surgirá lo nuevo. Con estas ideas, las estrategias se disparan de cara a la investigación en la que el pasado se proyecta y representa la cultura contemporánea, convirtiendo al archivo en un conjunto de reglas no impuestas desde el exterior, sino procedentes del propio archivo.

La reproductibilidad técnica de las obras en las que es usado el archivo, no solo transforma su valor y las acerca a las nuevas tecnologías de archivación sino que además dispone potencialmente a la producción artística de manera discrepante frente a las nacientes formas de organización y ordenamiento social (Tello, 2015, p.128).

De esta forma se generan colecciones como las de Hans Peter-Feldmann (1941), iniciada en los años sesenta y que definen sin duda la amplia estructura que forma el concepto de archivo. Feldmann, selecciona y organiza su material a partir de sus propias elaboraciones. Se puede considerar su obra como un álbum biográfico en el sentido que engloba en su totalidad las memorias y las experiencias de una realidad que percibe en sus contactos con mundo exterior, pero también como fruto de sus procesos mentales. A partir de dichas experiencias visuales, su narración empieza a formarse en series heterogéneas y discontinuas cuyo lenguaje se examina en objetos, fotografías e imágenes del mundo cotidiano. Feldmann colecciona cada grupo de imágenes, las organiza y las clasifica en conjuntos. En

1967 reunió fotografías cuyo contenido remitía a la muerte, los acontecimientos violentos y los ataques terroristas que sucedieron en Alemania bajo la forma de un álbum titulado *Die Toten 1967-1993 (Los muertos)*.<sup>218</sup>



Hans Peter-Feldmann (1967-1993). *Die Toten*.

Otro artista que ha relacionado su vida con el concepto del archivo es el japonés On Kawara (1933-2014). Este artista destacó dentro del arte conceptual por su idea del manejo del tiempo como una práctica artística. Su labor en el arte se vale de pinturas, telegramas, cartas y postales como medios para hacer reflexionar y concienciar al espectador sobre su lugar en la historia. Su obra, enteramente autobiográfica, fue la única prueba concreta de su misteriosa existencia, siempre oculta. Su trabajo se fraguó por medio de un archivo que documenta día a día su vida y que es el resultado de una disciplina creativa inquebrantable. El 4 de enero de 1966 On Kawara comenzó su serie *Today*, integrada por numerosos cuadros conocidos como *Date Paintings*. Son obras de dimensiones variables, pintadas con un solo color en el centro, en los cuales escribe con letras blancas la fecha del día con el idioma del país donde fueron realizados. Todos los cuadros son prácticamente iguales y sólo cambia el tamaño y, por supuesto, la fecha. Cada una de estas pinturas conceptuales se conserva en una caja de cartón que encierra igualmente la página de un periódico local del día. Y como cada obra implica un día completo de trabajo, representa un día en la vida de un artista cuya obsesión pasaba por dejar constancia del paso del tiempo.

<sup>218</sup> Durante la década de los setenta el grupo de extrema izquierda *RAF* o *Rote Armee Fraktion (Fracción del Ejército Rojo)* "aterrorizó" el país con diferentes ataques a diferentes instituciones y personalidades.



On Kawara (1970). *Date painting*.

Con este pequeño muestrario podemos reseñar que la utilización del archivo, actúa como sistema que rige la aparición de los enunciados en tanto que acontecimientos singulares. El archivo determinará que estos no se acumulen o se pierdan en una multitud amorfa, o que se inscriban simplemente en una linealidad sin ruptura sino que tengan un fin que es el que el artista quiera definir.

### III.2.2.5 Ejemplos

Ahora dentro de este apartado en torno a la experiencia y las huellas vamos a ver unos ejemplos de lugares que hemos podido visitar y que han sido de gran utilidad para esta investigación. Estas experiencias a través de diferentes viajes lejos de nuestra ubicación cotidiana, han servido para conformar un camino particular. Un camino a través de espacios donde el aura y la memoria, han gestado gran parte de nuestro modelo artístico.

En estos viajes, el protagonista construye una relación especial entre mirada y paisaje. Es un aprendizaje particular que conlleva una forma de percepción acentuada y en sentido literal, una toma de posición de dichos espacios. Marc Augé describe el término *espacio* como aquello que es al menos un acontecimiento (que ha tenido lugar), un mito (lugar dicho) o una historia (elevado lugar). Y se aplica indiferentemente a una extensión, a una distancia entre dos cosas o dos puntos, o a una dimensión temporal. Y además, es algo eminentemente abstracto (Augé, 1992, p. 46).

Esos espacios tanto si son naturales, creados o son planificados dentro de un paisaje, adquieren una historia, un significado y una importancia que sacuden la imaginación de aquellos que la habitan y de aquellos que los buscan deliberadamente.

Los espacios relacionados con las experiencias radicales acumulan una memoria y una atmósfera creada no solo por la ocupación humana sino también por los acontecimientos históricos y el significado que los rodea. Hay una sensibilidad que transforma en nosotros la manera de ver las cosas. Contemplamos los inquietantes fantasmas de aquellos que estuvieron allí, esas huellas de la actividad pasada y presente.

El hecho de estar ahí, de vivir los lugares de modo tangible nos da un margen especial a la hora de trabajar también el aspecto físico de los materiales plásticos, tal como dice George Didi-Huberman:

Un campo de concentración aún está habitado por sus muertos. Es adentrarse en un país fantasmal. Para experimentar el horror, hay que franquear el umbral de lo inimaginable y ser corteza, piel inmediata del árbol expuesta sin remedio al daño. No se trata, para el visitante de los campos, de recordar lo que no ha vivido, sino de sentir, vuelto corteza, lo que otros vivieron allí. Es una forma de disolver la línea del tiempo para acompañarlo en su experiencia extrema, radical. Un deambular para encontrar al otro (el perdido, el quemado, el desaparecido) en las flores que puján en la tierra arrasada, alimentándose de huesos y cenizas. (Didi-Huberman, 2014).



José Luis Ochoa (2014). Campo de concentración, Sachsenhausen (Alemania).

Estas exploraciones y el acto de caminar, han abierto un terreno de operaciones dentro de nuestra investigación que nos ha ayudado a la hora de entrelazar conceptos e ideas. El hecho de ver como los

lugares han sufrido cambios y transformaciones, la comparación entre los entornos, la atmosfera especial, etc. han permitido intuir su dimensión como construcción simbólica de esas experiencias radicales que han tenido lugar.

Nos inquieta el hecho de que esos emplazamientos no fueran contruidos para hablarle al mundo, sino para hablar a las personas que vivían bajo esas circunstancias. Creados bajo regímenes, marcas ideológicas o utopías descabelladas. Espacios casi místicos portadores de una misión trascendental que con el tiempo, se comprobó que tan solo bajo el poder de la fuerza era posible su mantenimiento. Como escribió el filósofo Jacques Derrida: "La dimensión monumental esta ahí para subrayar, por incongruencia, por su estatura inhumana, el carácter no representable del propio concepto al que esta vinculado" (citado en Chaubin, 2011).<sup>219</sup>

---

<sup>219</sup> Jacques Derrida (1930-2004) fue un filósofo francés de origen argelino, conocido popularmente por desarrollar un análisis semiótico conocido como deconstrucción. Es una de las principales figuras asociadas con el posestructuralismo y la filosofía posmoderna.



Europa .....



José Luis Ochoa (2014). Muro de Berlín (Alemania).



José Luis Ochoa (2010). Campo de exterminio, Auschwitz-Birkenau (Polonia).



José Luis Ochoa (2012). *Bunker 42, Moscú (Rusia)*.



José Luis Ochoa (2013). *Central Nuclear de Chernóbil (Ucrania)*.



José Luis Ochoa (2015). Prisión de Patarei, Tallin (Estonia).



## Asia .....



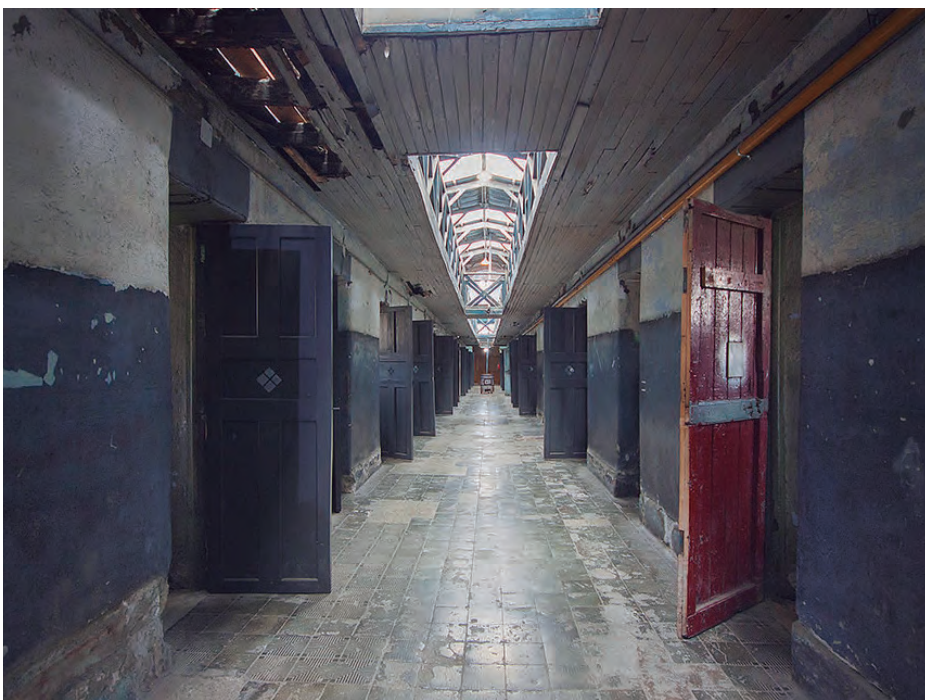
Prisión Tuol Sleng, Phonn Penn (Camboya).

José Luis Ochoa (2008). *Gembaku Domu*, Hiroshima (Japón).

América .....



Estadio Nacional, Santiago de Chile (Chile).



José Luis Ochoa (2016). Cárcel de Tierra del Fuego, Ushuaia (Argentina).



### III.3 Estructura analítica y experimental de un discurso: *Nowhere*

En este apartado veremos como se estructura un proyecto artístico personal en base al modelo matérico que conforma nuestra investigación. Este modelo se apoya en la utilización de la materia artística como eje del trabajo y desarrollo de nuestras propias ideas y especulaciones. Siempre enraizado bajo los hechos que hemos visto y estudiado dentro de la historia contemporánea y que hemos dado en llamar, experiencias radicales.

Destacarán en la práctica, la utilización del hierro y el concepto de oxidación, cuyo uso no es frecuente pero como veremos tampoco extraño dentro de los parámetros artísticos convencionales. De igual forma apreciaremos características aplicadas al proyecto previamente analizadas como los viajes, el aura de los lugares, los archivos, etc., además de ver algunas actuaciones preliminares como ejemplos del proceso plástico.

Así, conformamos un diseño en cuanto modelo matérico nombrado como *Nowhere*, en el que distinguiremos su gestación, desarrollo y resultados.

#### III.3.1 Metodología y práctica en torno a la oxidación

El empleo de un determinado material representa generalmente una elección consciente que aúna elementos sensitivos y conceptuales, además de un significado personal. De igual manera, nos hace ver que la libertad del artista no solo consiste en su absoluta disponibilidad sobre cualesquiera sean los materiales, sino que radica paradójicamente en lo que pueda surgir debido a las experiencias, conjugaciones o quehaceres con los elementos seleccionados.

Dentro de nuestra práctica artística hemos usado diferentes materias y procesos a la hora de abordar nuestra investigación plástica, destacando en los últimos proyectos el empleo del hierro y algunas de sus reacciones químicas. Una de esas reacciones interesantes del hierro, son los procesos de transformación que vienen dados a partir de cambios de un estado a otro en el que se produce la oxidación.

Este interés en torno a la utilización del hierro procede de diversas influencias que van desde el estudio de espacios prehistóricos con arte paleolítico en el norte de la península ibérica, la fascinación por espacios industriales abandonados tanto en España como de fuera de ella, especialmente en Europa del Este y el antiguo Telón de Acero; así como el estudio del trabajo de otros artistas contemporáneos que han utilizado el mismo material en diferentes actividades.

Además, a nivel formal, nos ha interesado usar el hierro con sus propios colores tanto naturales como transformados, como en el caso de los ocre, tierras o tonos rojizos, etc. que nos proporcionan una característica adicional e incluso generan una obra en constante transformación al oxidarse. Este hecho, el de ver la materia mutante, es también una forma de jugar con el tiempo, y nos remite a conceptos de memoria, arqueología, espacialidad, etc. e incluso esa energía liberada de la materia, nos acerca en cierta manera, a la idea de lo alquímico o trascendente.

### III.3.1.1 Hierro y oxidación

El hierro es uno de los metales más abundantes en la corteza terrestre y al estar presente de manera natural y disponer de una resistencia y maleabilidad sencillas, ha sido el motivo por el que ha sido utilizado por la humanidad desde hace siglos. La palabra hierro viene de *ferrum*, que significa metal. Este mineral se utiliza desde tiempos prehistóricos aunque desde el año 5000 a.C. se ha hecho común en nuestros quehaceres.<sup>220</sup>

Una de las reacciones químicas más importantes que se dan en el hierro es *la oxidación*, sumamente interesante y compleja, así como común. La oxidación es la reacción química a partir de la cual un átomo, ión o molécula cede electrones.

El nombre de oxidación deriva del hecho que en la mayoría de los casos, la transferencia de electrones se lleva a cabo adquiriendo átomos de oxígeno, aunque también se de la oxidación sin involucrar el intercambio de este. En términos simples, durante la reacción una sustancia cede electrones y otra los gana (reducción), por lo que es más conveniente el término *reducción/oxidación* y se refiere a todas aquellas reacciones químicas en donde átomos cambian su estado.

Siempre que ocurre una oxidación hay liberación de energía y esta puede ser liberada de manera lenta, como es el caso de la oxidación o corrosión de los metales, o bien, puede ser liberada de forma muy rápida y explosiva, como es el caso de la combustión.

Por otra parte, dentro de los tipos de oxidación, podemos destacar *la fermentación*, que es un proceso catabólico de oxidación del que se obtiene, como producto final, un compuesto orgánico. Este compuesto es el que dictará de qué tipo de fermentación se trata. En los seres vivos la fermentación es un proceso bastante común, ya que se da en microorganismos como las bacterias y en las levaduras, así como también

<sup>220</sup> *Edad de Hierro* es el nombre con el que se conoce a una de las etapas más importantes de la Historia de la Humanidad y que abarca aproximadamente entre el 1150 y el 500 a.C. Es aquella en la que el hombre pudo desarrollar el trabajo del hierro y que pudo con eso mejorar su calidad de vida de manera significativa. La *Edad de Hierro* pertenece a la *Edad de los Metales*, etapa en la que el ser humano de la prehistoria logró dominar los metales y pudo inventar herramientas más resistentes y duraderas.

en el tejido muscular de animales y humanos, cuando el aporte de oxígeno en las células no es suficiente para generar una contracción muscular o para llevar a cabo los procesos metabólicos.<sup>221</sup>

Hay dos tipos de oxidación, la lenta y la rápida. La primera ocurre casi siempre en los metales a causa del agua o aire, causando su corrosión y pérdida de brillo y otras propiedades características de los metales, desprendiendo cantidades de calor inapreciables. Y la segunda durante lo que ya sería la combustión, desprendiendo cantidades apreciables de calor, en forma de fuego, y ocurre principalmente en sustancias que contienen carbono e hidrógeno.



Hierro oxidado en grano.

Es interesante también, saber que *la corrosión* es el parcial o completo desgaste, disolución o ablandamiento de cualquier metal por acción química. El término oxidación solo se aplica para el hierro y el acero mientras que el término corrosión es más apropiado porque también incluye a los metales no ferrosos. Generalmente, se origina por contacto de una solución acuosa con una superficie metálica. Es importante distinguir dos clases de corrosión: la seca y la húmeda. La corrosión se llama seca cuando el ataque se produce por reacción química, sin intervención de corriente eléctrica. Se llama húmeda cuando es de naturaleza electroquímica, es decir que se caracteriza por la aparición de una corriente eléctrica dentro del medio corrosivo.

Otro termino relacionado es el de *herrumbre* y hace referencia exclusivamente al hierro, ya que la oxidación es un término más general. La herrumbre es una capa de color rojizo que se forma en la superficie del hierro y otros metales a causa de la oxidación provocada por la humedad o el agua.

<sup>221</sup> Los procesos metabólicos son aquellos procesos involucrados en la transformación de la materia en energía y se presentan de dos formas: los procesos catabólicos y los anabólicos. Catabolismo: descompone las moléculas complejas en otras más simples. Anabolismo: sintetiza moléculas grandes a partir de moléculas pequeñas.



Herrumbre en plataformas marinas.

### ***III.3.1.2 Influencias***

El hecho de decantarnos por la utilización del hierro como material artístico viene dado como hemos anunciado, por una serie de influencias muy particulares y subjetivas, pero que han sido importantes de cara a canalizar nuestros proyectos. Estos han sido principalmente la influencia de nuestro territorio afín como es el norte de la península ibérica y todo su arte rupestre, así como el trabajo de otros artistas contemporáneos. A esto debemos sumar el interés por los espacios abandonados, tanto los industriales como los portadores de una memoria especial.

#### ***III.3.1.2.1 El hierro y los orígenes del arte***

Como artistas nos vemos influenciados por nuestro entorno y el más cercano a nosotros es el norte de la península ibérica en el marco de la cornisa cantábrica. Esta área destaca por ser una referencia única en cuanto al arte paleolítico y por ende del arte prehistórico. Es un arte que predomina en el fondo de las

cuevas, un arte que incluso hoy en día, tiene numerosas interpretaciones e investigaciones, pero que al contemplarlo nos lleva sin dudarlo a los orígenes de nuestra especie como humanos.

Este arte, especialmente el rupestre, se basa en una gama reducida de materiales y colores que han sido referencia para nuestra práctica artística. La materia prima de la que se extraen los colorantes para este tipo de pintura parietal, solía tener generalmente un origen tanto mineral como orgánico, siendo más comunes los primeros. Pero incluso hoy, no se sabe a ciencia cierta el conocimiento exacto que tendrían estas sociedades de los tratamientos térmicos sobre los minerales como por ejemplo el hierro, para obtener otros colores y tonalidades diferentes. Lo más seguro es que estas pinturas fuesen elaboradas a partir de combinaciones de rojos y ocres, utilizando la sustancia interna de los huesos (tuétano) y carbón, mezclado en medios como el agua, sangre, grasas animales o sabia de los árboles.<sup>222</sup>

La aplicación del color se hacía directamente sobre la figura, utilizando los dedos, toscos pinceles y espátulas. La propia humedad de la roca lograría que se estableciera la adherencia necesaria. Los pigmentos aparecerían en la naturaleza pulverizados o en bloques de magnitudes dispares y en una acusada variabilidad tonal; no obstante, la propia tonalidad primigenia podía ser modificada con la intervención del calor por calcinación.



Cueva de El Castillo, Cantabria.

<sup>222</sup> Los expertos han podido confirmar que el color rojo de las pinturas fue producido con *hematites*, un mineral constituido por una de las formas de óxido de hierro.



### III.3.1.2.2 Oxidaciones en el arte contemporáneo

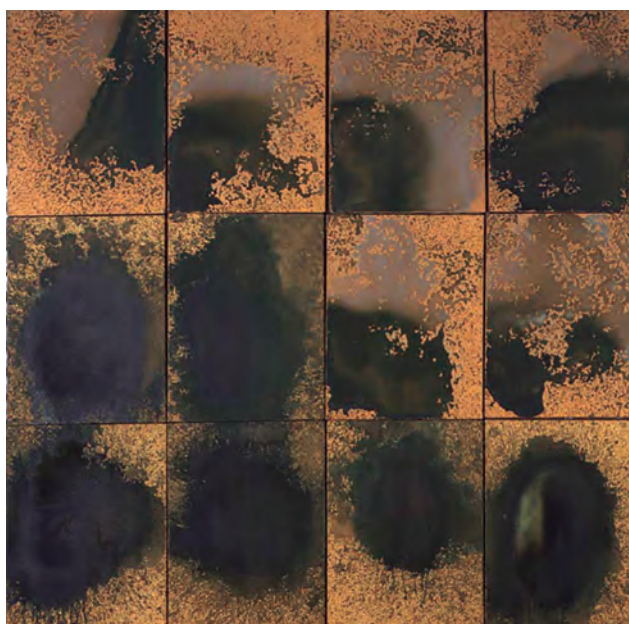
El hierro y la oxidación han sido también utilizados dentro del arte contemporáneo, a pesar de su tardía inclusión dentro las materias comunes, donde rápidamente conquistó las miradas de muchos. Algunos artistas lo han usado como veremos en los siguientes ejemplos.

Así a principios de siglo XX, artistas como Kurt Schwitters emplearon elementos oxidados en sus trabajos de raíces pictóricas como las obras *Merz* (cfr. II.3.4.1). Estas consistían en collages realizados con desechos o cosas sin utilidad, y eran ejercicios espontáneos donde se destacaba el azar, la incoherencia y la casualidad.



Kurt Schwitters (1919). *Merzbild-rossfett*.

A finales de los 70, también Andy Warhol experimentó los procesos de oxidación mezclándolos con los fluidos corporales, concretamente con la orina, en su serie *Oxidations*. Este invitó a amigos y colaboradores a orinar sobre unos lienzos que previamente había preparado aplicando pinturas metálicas en base de cobre. La reacción entre el ácido úrico y el cobre dio lugar a las primeras obras abstractas que Warhol produjo.



Andy Warhol (1978). *Oxidation painting*.

En la década de los ochentas, el artista alemán Sigmar Polke pintó torres de vigilancia en sus obras a partir de oxidaciones con elementos como la plata. Estas torres eran símbolos asociados con la Alemania nazi y el Muro de Berlín, dos claros ejemplos de experiencias radicales contemporáneas.



Sigmar Polke (1980). *Oxidation watchtower*

Muchas de las obras que trabaja Anselm Kiefer, están pintadas a partir de óleos, acrílicos, arcilla, etc., donde suelen añadirse oxidaciones y reacciones químicas de diferentes tipos (cfr. II.3.3.2). Además usa objetos o construcciones igualmente oxidadas que son creados con una base de plomo, creando paisajes y elementos desoladores evocando la oscura historia europea del siglo XX. Kiefer explica que:

No creo en el arte por el arte (...) No pinto para pintar un cuadro. Para mí pintar es pensar, investigar (...) y no precisamente investigar sobre la pintura (...) Una de mis motivaciones para pintar es la historia de Alemania. Es una investigación sobre mí mismo, sobre lo que soy, sobre dónde nació. (Gonzalez, 2015).



Anselm Kiefer (2004). *Odi navali*.

Una de las características de las obras de Wolf Vostell es la diversidad de materiales que las componen, *Deutscher Ausblick* es un ejemplo claro donde se nos presenta a partir de huesos, recortes de periódicos y alambre de púas oxidadas, una visión mórbida y destructiva de la memoria reprimida de Alemania, inseparable del dolor y la culpa por el Holocausto.





Wolf Vostell (1959). *Deutscher Ausblick*.

Las obras más representativas de Richard Serra son grandes pliegues de hierro donde la geometría básica domina el espacio. Su material más emblemático como artista es el acero corten, cuya composición química produce una oxidación que protege la pieza de la corrosión del exterior sin a penas perder sus propiedades. Para Serra: "No existen mejores ni peores materiales, sino distintas sensibilidades en el proceso creativo" (Ayala, 2013).



Richard Serra (1994-97). *Snake*.

*El Peine del Viento* es la obra más emblemática de Eduardo Chillida, donde la poética invierte la metáfora para que el viento entre peinado a la ciudad. Construida en acero corten para resistir al paso del tiempo y a la fuerte erosión del mar o del viento, la obra se presenta como un conjunto monumental de tres sólidas formas de acero poderosamente aferradas a las rocas, que se abren como garras y desafían las leyes de la naturaleza.



Eduardo Chillida (1976). *El peine del viento*.

### III.3.1.2.3 Espacios obsoletos

Los espacios obsoletos han sido también una influencia en los procesos de oxidación de nuestros trabajos. Son lugares que no se usan en la actualidad, que han quedado claramente anticuados, pero que poseen un aura especial, donde la memoria del pasado abre paso a un presente de restos y residuos. Naves industriales perdidas, edificios administrativos en desuso, instalaciones militares que han dejado de tener objeto, hospitales derruidos, parques infantiles, etc. son tan solo algunos de esos ejemplos.

Y dentro de ellos, siempre hay elementos varios que han llegado a la oxidación como pueden ser vigas, tuberías, antenas, etc. dejados bajo los efectos de la naturaleza y el tiempo. Su belleza decadente y su atmósfera decrépita, nos lleva en numerosas ocasiones a ese concepto de ruptura o fragmentación de la materia, y al hecho de descubrir otros procesos lejos de lo tecnológico. Robert Smithson en cuanto a la semántica del material declaró:



Cuanto más pienso en el acero, más se convierte el oxido en la propiedad fundamental. Para la mentalidad tecnológica, el oxido evoca un temor al desuso, a la inactividad, a la entropía y a la ruina. Valorar más el acero que el oxido constituye un valor tecnológico, pero no artístico. (Aguilar, 2000,p. 37).



Vladimir Shújov (1922). La torre *Shábolovka* es una torre de comunicaciones construida para la red de radiodifusión rusa en Moscú.



José Luis Ochoa (2014). El *Muro de Berlín* fue construido para la división de la ciudad por la República Democrática Alemana en 1961.



José Luis Ochoa (2013). Pripyat (Ucrania) es una ciudad abandonada junto a la Central Nuclear de Chernóbil.

### III.3.1.2.4 Arquitecturas

Otra de las influencias para nuestro modelo son las oxidaciones en las arquitecturas. La mayoría están hechas a partir de acero corten creadas a partir de una película de óxido.

Las características de este material destacan tanto por su resistencia como por su particular color. Corresponde a un tipo de acero manufacturado con una composición química que proporciona una oxidación que protege la pieza sin alterar prácticamente sus características mecánicas. Su composición química determina la oxidación que provoca una auto-protección ante la corrosión atmosférica.<sup>223</sup> Lo más importante es la creación de esta capa superficial que impide que el proceso siga hacia el interior del material, evitando su deterioro más estructural.

Los detalles constructivos de las arquitecturas que lo emplean, presentan una diversidad de situaciones y uniones, no solo evidenciando un factor constructivo, sino que también le concede un valor estético.



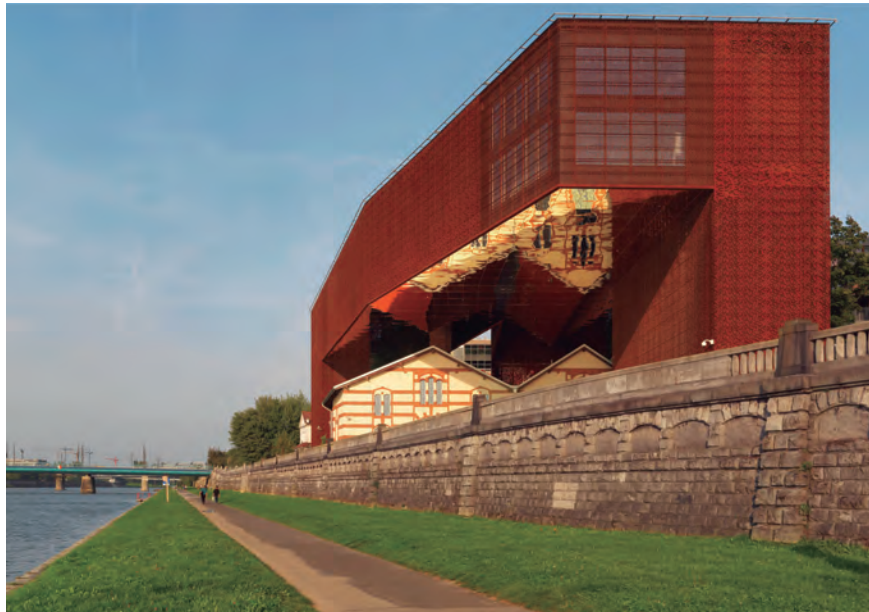
Peter Behrens (1909). La nave de turbinas de la empresa AEG, es un edificio proyectado por el arquitecto Peter Behrens en Berlin.

Se trata de uno de los edificios fundamentales del protorracionalismo.<sup>224</sup>

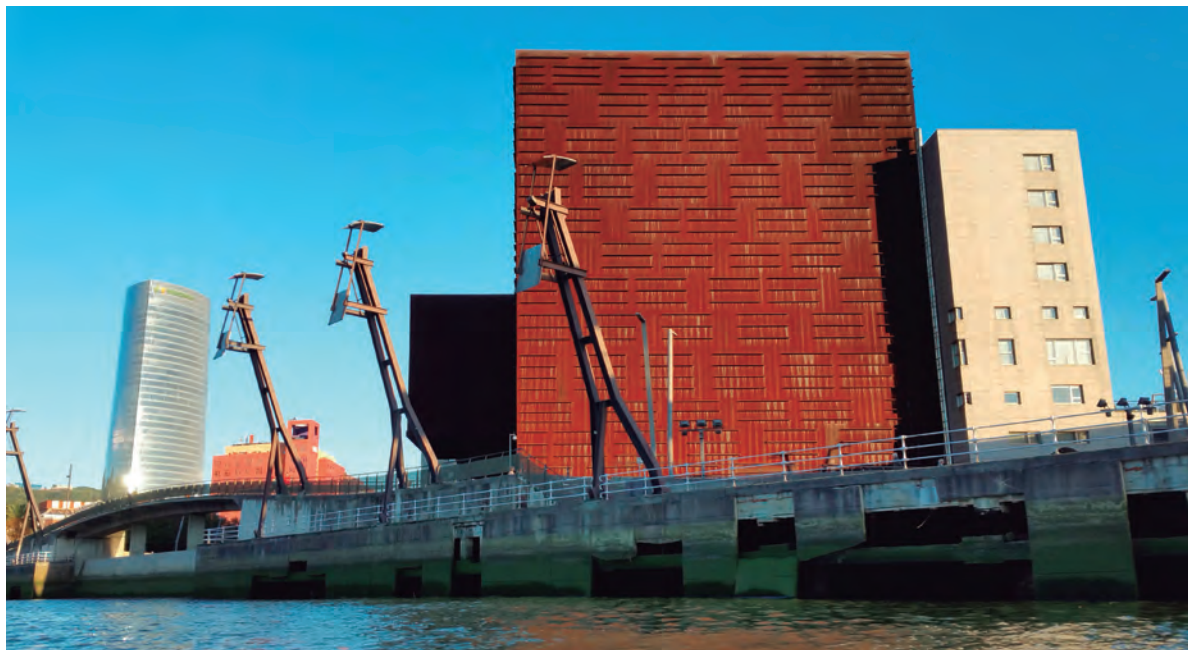
<sup>223</sup> Acero con níquel, cobre, cromo y fósforo.

<sup>224</sup> El *Protorracionalismo* es un movimiento que abarca desde 1900 hasta el final de la Primera Guerra Mundial. Rechaza la decoración y se propone una reducción de las formas arquitectónicas a formas geométricas simples, teniendo en cuenta la problemática social que aconsejaba abaratar los costes de producción de principios del Siglo XX.





Tadeusz Kantor (1955). *Museo Cricoteka* de Cracovia, es un teatro, sala de exposiciones y librería dedicada al *teatro experimental*.<sup>225</sup>



Federico Soriano y Dolores Palacios (1999). *Palacio Euskalduna*, Bilbao. Se ubica junto a la ría de la ciudad ocupando parte de los terrenos sobre los que se levantaron los antiguos *Astilleros Euskalduna*.<sup>226</sup>

<sup>225</sup> Tadeusz Kantor (1915-1990) fue un dramaturgo, escenógrafo y director teatral polaco. Profundamente influido por el arte de vanguardia, especialmente el surrealismo y el arte informal, su obra se mueve alrededor del teatro y el happening.

<sup>226</sup> *Astilleros Euskalduna* (1900-1985) fue una importante empresa de astilleros del País Vasco ubicada en pleno corazón de Bilbao.

### III.3.1.3 Prácticas personales

Nuestras prácticas personales se basan en el trabajo con la materia a partir del estudio de las relaciones entre lo trascendente y a las experiencias radicales. En ese espacio conceptual, como artistas, siempre hemos tenido una necesidad de perdernos, de ir hacia lo desconocido y lo experimental. Es una forma de convivir y negociar con la duda, de crear nuevas preguntas, de escarbar en uno mismo y explorar en lo profundo de nosotros en medio de la desorientación, la soledad o los paisajes extraños. Así, nuestros últimos proyectos han surgido a raíz de una serie de viajes que hemos realizado por diferentes lugares del mundo, especialmente por la zona oriental europea. Un lugar cerrado al mundo por más de cuarenta años donde fabricas y monumentos aun perviven como si fuesen residuos utópicos y que hoy nos permiten analizar los dudosos paradigmas de algunas verdades proclamadas como absolutas.

La materia en su aspecto formal nos interesa como elemento en continua transformación. A través de la pintura, el dibujo, la fotografía, el grabado o la instalación, hemos trabajado diversos medios donde destaca, entre otros, la oxidación del hierro. Es una práctica artística que se plantea como un proceso abierto que nunca se concluye del todo, tratando de colocarnos en un territorio indefinido, un espacio donde el enigma, el juego y el uso de las paradojas (material-inmaterial; presencia-ausencia; ficción-realidad) toman el protagonismo.

Entendemos la paradoja tal como nos la define la poeta Anne Carson en *Eros Poética del deseo* (2015), cuando dice *¿Que es una paradoja?: “Una paradoja es un pensamiento que intenta alcanzar, pero nunca lo consigue, el final de su pensamiento. Cada vez que lo intenta, hay un cambio de distancia en mitad del razonamiento que impide que la respuesta pueda ser asida”* (p. 105).<sup>227</sup>

Ese cambio de distancia del que nos habla Anne Carson proviene, en nuestro caso, del cuestionamiento y replanteamiento del propio lugar como artista, el porqué, el cómo, hacia dónde, etc., una forma de estudiar el pasado, comprender el presente y replantearnos el futuro.

El hecho de investigar de manera un tanto paradójica nos conduce a una fuente constante generadora de ideas, esto implica poder imaginar posibilidades alternativas donde poder seguir proyectando, identificarnos o reconocernos.

Las obras realizadas en esta investigación han sido generadas según íbamos trabajando en esta tesis, pero no han sido creadas con una intención explicativa ni demostrativa de lo que iba surgiendo en la investigación, por lo que no pretenden ser un conjunto de ilustraciones. Se trata de la creación y desarrollo de una estrategia pictórica paralela que, indudablemente está influenciada por todo lo estudiado a lo largo de estos años.

<sup>227</sup> La poeta canadiense Anne Carson (1950) es una destacada creadora contemporánea, además de ensayista, traductora y profesora de literatura clásica en universidades como Princeton o en la de Michigan.



## Obras

La obra *Road to nowhere* viene dada tras un viaje realizado por Ucrania en Septiembre de 2014, donde pudimos viajar desde el norte del país hasta la llamada *zona de exclusión* en torno a la accidente nuclear de Chernóbil. (cfr. 1.2.2.2). Esta zona de casi 100 km cuadrados, aún pervive bajo la amenaza radiactiva que supuso el desastre de su central nuclear, la más famosa y supuestamente desarrollada de la antigua URSS.

Aquí podemos ver tres vistas diferentes del proceso de creación de la obra, donde destacan el dibujo inicial en base a carbón y la utilización del óleo en tonos monocromos. Para a continuación en una segunda fase, ir añadiendo diversas capas de polvo de hierro que iban oxidándose poco a poco superpuestas y que suponen unas de las características de la obra. El resultado final es una conjunción de elementos dispuestos entre el carbón, el óleo y la atmosfera especial que ofrecen las oxidaciones.



José Luis Ochoa (2014). *Road to nowhere I*



José Luis Ochoa (2014). *Road to nowhere II*

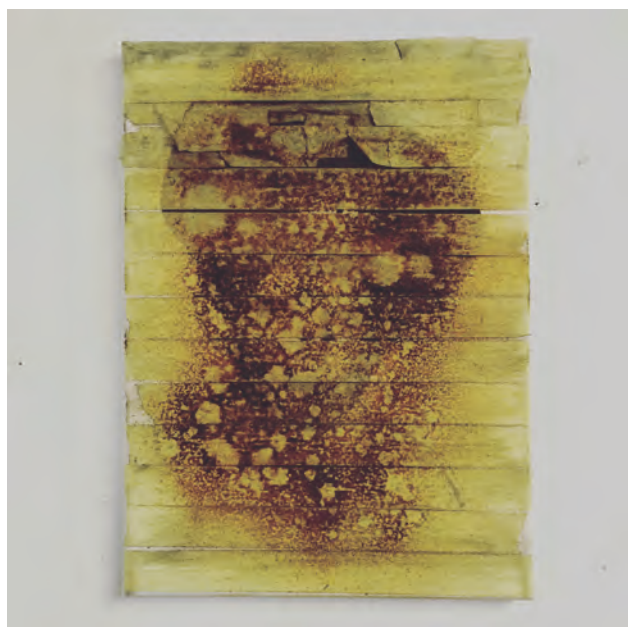


José Luis Ochoa (2014). *Road to nowhere III*



La obra *Untitled (Denisov)*, surge a raíz de la obtención de diferentes archivos fotográficos de los años 50s de una familia anónima de la antigua URSS, *los Denisov*. Estos archivos fueron comprados en el Mercado de Izmailovsky en el centro de Moscú, lugar emblemático desde principios de siglo XX por ser centro neurálgico a la hora de abastecerse durante los años soviéticos.

La obra se compone de una imagen serigrafiada con pintura acrílica sobre lienzo que representa a un niño y sobre ella, se superponen diferentes tiras de cinta de papel que han sufrido procesos de oxidación con hierro, además de la climatología.

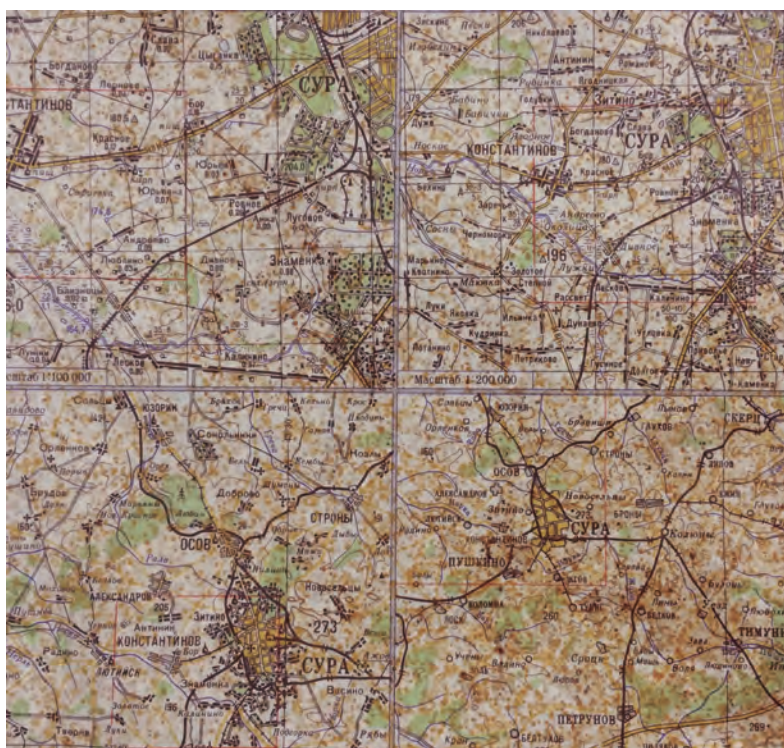


José Luis Ochoa (2013-15). *Sin título/Denisov I y II*.

Óxido de hierro en cinta de papel superpuesta sobre serigrafía en lienzo.

La siguiente obra se constituye a partir de un viejo mapa geográfico de la Unión Soviética obtenido en un mercado de pulgas de Kiev (Ucrania). Una de las características interesantes del archivo relacionado con lo artístico, es su carácter mnemotécnico, ese procedimiento de asociación mental para facilitar el recuerdo de algo. (cfr. III.2.2.4).<sup>228</sup> En este caso, el material ha sido seleccionado y cortado, además de ser un elemento perdido entre los entresijos del estudio propio. Esto ha conllevado que la pieza acumule diferentes partículas de hierro, suciedades, etc., lo que han producido una transformación en el archivo.

<sup>228</sup> En este caso debemos apuntar que durante este viaje comenzaron las protestas que desembocaron en *La Revolución Maidan* y la guerra entre Ucrania y los separatistas pro-rusos en el este del país.



José Luis Ochoa (2014-16). *Sin título*. Mapa geográfico URSS.

Esta instalación fue realizada durante el taller titulado *Perdiendo el norte* que dirigió la artista etíope-americana Julie Mehretu en la Fundación Botín (2015).<sup>229</sup> En él se abordaron cuestiones de responsabilidad, intuición y creación, formulado por medio de nuevos recursos expresivos, propuestas alternativas e imaginativas relacionadas con el momento que vivimos: “un estado mundial de disfunción y crisis en el que las naciones se desintegran, los valores se debilitan y la cultura se destruye, según la propia artista” (Fundación Botín, 2015).

Nuestra propuesta se basó en una instalación conformada por dos piezas, una a modo de mural con diversos tipos de papeles donde se aprecian diferentes dibujos, mapas superpuestos, alguna fotografía y una medalla del ejército soviético, todo ello bajo diferentes capas de hierro en polvo oxidado. Y junto esto, hay una pequeña cerámica rusa sobre peana representando a un niño en trineo bañado en hierro oxidado. Todos estos elementos están relacionados con el mundo del Telón de Acero, nuestros recuerdos de la infancia en torno a ello y la propia experiencia del viaje a estos países que conformaban ese mundo ahora semiolvidado.

<sup>229</sup> Julie Mehretu (1970) es una artista etíope que tuvo que emigrar de niña desde su país a Estados Unidos por circunstancias políticas. Su trabajo es conocido por sus pinturas a gran escala que toman la energía abstracta, la topografía y la sensibilidad de los paisajes urbanos globales como fuente de inspiración. Sus obras superponen capas de acontecimientos históricos, recuerdos, sensaciones y experiencias vitales donde se aprecian la preocupación de la artista por su tiempo y su crítica con la realidad.







José Luis Ochoa (2015). *And yet, music as by some miracle gets through our hearts.*

### III.3.2 Desarrollo práctico de un modelo materico: *Nowhere*

*Nowhere* es un proyecto que se gestó simultáneamente dentro del curso de esta tesis, con la intención de hacer una investigación tanto práctica como teórica.<sup>230</sup> Si bien esta práctica experimental no fue creada como ilustración de la investigación, si ha sido producida en paralelo a ella y creemos que nos sirve como ejemplo de un modelo materico.

El concepto de *Nowhere* gira en torno a las relaciones de la memoria con lo utópico, junto con la utilización y transformación de la materia como elemento discursivo en el ámbito contemporáneo. La memoria como substrato de la experiencia y la idea de viaje como excusa y método de investigación. El artista y la necesidad de perderse, de ir hacia lo desconocido para percibir los vestigios del material histórico. Experimentar con la importancia de convivir, negociar con la duda, crear nuevas preguntas, escarbar en uno mismo y explorar lo profundo de nosotros en medio de la desorientación, la soledad o los paisajes extraños.

Estos paisajes surgirán a partir de una excusa inicial, la película *Stalker* del año 1979, dirigida por el director de cine ruso Andrei Tarkovski (cfr. III.3.2.1.2). Esta referencia y el interés por todo lo que rodeaba a esta obra, nos abrió las puertas a un nuevo viaje personal y sus diferentes posibilidades.

<sup>230</sup> *Nowhere* significa en inglés: *Ninguna parte*.



Andrei Tarkovski (1979). *Stalker*.

### III.3.2.1 Antecedentes

La intención inicial con *Nowhere* surge del estudio de la experiencia radical que supuso gran parte de la historia de la Unión Soviética. Un *Telón de Acero* que mantuvo aislada a una gran parte de la población europea y asiática durante casi 70 años. Hoy en día, en pleno siglo XXI, muchas de esas republicas que conformaban la URSS aún nos muestran vestigios de ese pasado tan importante para la historia contemporánea. Si uno se lo propone, todavía puede encontrar monumentos, edificios oficiales, centros industriales o mercadillos herederos de esa tradición.<sup>231</sup> Restos de los que pocos nativos quieren acordarse y que funcionan ahora como estratos de lo utópico y residuos del tiempo.

Estos lugares son todavía importantes a nivel geoestratégico y militar; zonas que aún siguen apareciendo en los medios de comunicación en una ferviente tensión que nos está sumiendo en una nueva etapa que nos puede recordar a la antigua Guerra Fría (*cfr.* I.2.2.2). Estos enfrentamientos cada vez más activos, están haciendo resurgir los antiguos bloques tanto del Este como del Oeste bajo las doctrinas enfrentadas de Rusia y USA, así como de otras potencias con capacidades nucleares.<sup>232</sup> Mientras, el resto de Europa

<sup>231</sup> Valga como dato que parte de la infancia de este autor transcurrió en los años 80, donde la Guerra Fría aún estaba latente y se podía apreciar en muchos de los estamentos sociales de la época.

<sup>232</sup> La bomba atómica ha sido, es y será el objetivo de no pocos países en el planeta como medida estratégico-militar. De manera oficial, hay cinco potencias nucleares declaradas: EEUU, Rusia, China, Francia y Reino Unido. Pero hay también, al menos, otras tres naciones con arsenales nucleares reconocidos: Pakistán, India y Corea del Norte.

anda sumida en una atmosfera de incertidumbres que parece fagocitarla a sí misma bajo los influjos de otro tipo de utopías transformadas en distopías, que hacen resurgir otras zonas oscuras dentro de nuestro inconsciente colectivo.

Y ante esto, ¿Porque Tarkovski? ¿Porque *Stalker*? El descubrimiento del cine de Tarkovsky nos permitió ver una forma de hacer diferente y particular dentro de lo artístico. En su corta carrera dibujó a través de su poética cinematográfica, un tipo de hombre en constante transitoriedad, un ser bajo la duda entre lo trascendente y lo tangible para cada una de sus obras. Es la exaltación de la metáfora donde lo absoluto se expresa en lo particular en busca de la propia superación: "Cuando un artista crea una imagen, siempre esta también superando su pensamiento, que es nada en comparación con la imagen del mundo captada emocionalmente, imagen que para el es una revelación. Pues el pensamiento es efímero, la imagen absoluta" (Tarkovski, 1999, p. 10).



Andrei Tarkovski (1979). *Stalker*.

*Stalker* por su parte nos lleva a ver una parte de lo que era ese mundo soviético desde los ojos de un artista. Tarkovski nos vincula ese mundo dentro de una experiencia radical con lo trascendente, a través de una poética personal. Hace que veamos un mundo desolado, cerrado y decrepito bajo la estela de lo sublime, enlaza los viajes iniciáticos con lo sobrenatural y nos deja preguntas imposibles en nuestras retinas. Así nos hace ver con esta declaración:



Siempre he considerado importante- en la medida que el espíritu humano es indestructible- mostrar la materia, que está sujeta a decrepitud, la destrucción, en oposición al espíritu que es indestructible. En *Stalker* tenemos por ejemplo esa casa que ya no existe como tal y tal vez un indicio del espíritu del lugar que permanece por siempre. Hay aquí un anhelo nostálgico, una tristeza astral. Además, a mi modo de ver se hace evidente por sí mismo que esta destrucción no atañe a los personajes, solo a los objetos. Es por ello por lo que es importante conseguir este contraste para presentar la realidad desde la perspectiva de la transitoriedad, no tanto de su envejecimiento como de su aparte del tiempo y su existencia en un particular momento en general. (Mengs, 2004, p. 24).

### III.3.2.2 Proceso

En *Stalker* los protagonistas tienen un propósito principal y es que un guía o rastreador les lleve a un lugar especial llamado la zona (cfr. III.3.2.1.2). Este es un espacio prohibido por las autoridades debido a que un supuesto meteorito cayó allí, el lugar es peligroso y posee un aura apocalíptica. Pero lo importante, es que hay rumores de que a quien entra en la zona, sus deseos se convierten en realidad, si bien hay que tener cuidado, ya que el viaje es complicado y lleno de adversidades.

A menudo se me ha preguntado qué simboliza exactamente la zona y hay quien se ha lanzado a las más aventuradas hipótesis y sospechas. Preguntas y suposiciones de ese tipo siempre consiguen abocarme a la desesperación y a la cólera. En ninguna de mis películas se simboliza algo. La zona es sencillamente la zona. (Tarkovski, 1999, p. 223).

La intención es que *Nowhere* funcione para nosotros como una zona especial en su proceso de composición; un peligroso y enigmático campo de otredad, que como dice el crítico y teórico Fredric Jameson (2005) actúa como “un área mágica e incomprensible espacio radicalmente distinto, un espacio situado más allá de la ley, un Chernóbil ontológico que contiene objetos inusuales, objetos enigmáticos” (p. 98).

De manera análoga y dentro de nuestra actividad artística el proceso de ejecución de *Nowhere* no se concibe como un desarrollo cerrado sino como un ejercicio experimental de repoblación de imaginarios, a medio camino entre lo personal y el trabajo crítico con la historia, es por tanto también, un rastrear, una búsqueda. Que por supuesto y que como indicaba Jameson podemos relacionar con ejemplos tan claros como Chernóbil, ya que este espacio es una zona apocalíptica en sí misma (cfr. I.2.2.2). Un referente embrionario para lo que va a ser *Nowhere* tanto en su visión estética, como histórica en lo referente a las experiencias radicales.



Así y dentro de este marco de estudio que estábamos llevando a cabo, en este territorio oriental europeo, nos decidimos por las costas del Mar Báltico en Estonia, para la focalización de este proyecto y con ese pretexto: que la película *Stalker*, había sido rodada en los alrededores de la ciudad de Tallin. Allí, lejos del centro histórico aun se conservan viejas plantas eléctricas, naves industriales e incluso áreas naturales donde se rodaron muchas de las escenas de esa película, pero que además nos sirven como ejemplo actual de lo que podríamos llamar residuos de la utopía soviética. Entendiendo por residuo al material que pierde utilidad tras haber cumplido con su misión o servicio para realizar un determinado trabajo.



José Luis Ochoa (2015). Suburbios de Tallin, Estonia.



José Luis Ochoa (2015). Antigua zona industrial de Tallin, Estonia.

De esos residuos soviéticos, asumimos al respecto conceptos como la *ficción distópica*, el cual es definido de la siguiente manera:

Los términos ficción utópica y ficción distópica sirven para designar dos géneros literarios donde se exploran las estructuras sociales y políticas. La ficción utópica se refiere a utopía, término utilizado para designar un mundo ideal donde todo es perfecto. Por el contrario, la ficción distópica (a veces conocida como literatura apocalíptica) se refiere a una sociedad que pretendiendo felicidad, hace sufrir sistemáticamente a sus ciudadanos o degradándolos a un olvido irreversible. (Helm,1993).

Los residuos distópicos funcionan como las huellas y restos del ayer que nos sirven para estudiar el ahora, para cuestionar el mundo, la realidad, nuestro lugar y las verdades absolutas. El fragmento es una forma de ver el pasado, leer el presente y entender el futuro. La importancia del proceso, las paradas, los viajes, los encuentros, los cambios, las pequeñas historias, etc., nos permiten entender quiénes somos y afrontar nuestra contemporaneidad. En una época donde el individuo y su pérdida de identidad son palpables, el arte hace que podamos replantear nuevas cartografías, nuevos lugares de pensamiento.

Lo distópico surge de ciertas decepciones sociales como consecuencia de la pobreza masiva, la desconfianza pública, el estado policial, la miseria, el sufrimiento o la opresión. La mayoría de los autores de ficción

distópica exploran al menos una de las razones por qué las cosas son así, a menudo como una analogía con cuestiones similares en el mundo real. En palabras del profesor Keith M. Booker, la literatura distópica se utiliza para “proporcionar nuevas perspectivas sobre las prácticas sociales y políticas problemáticas que de otro modo podrían darse por sentadas o considerados natural e inevitable” (Booker, 1994, pp. 3-4).<sup>233</sup>

El origen de este tipo de literatura se remonta al año 1921, cuando el ingeniero ruso Yevgeni Zamiatin<sup>234</sup> publica *Nosotros*, presentando a unos seres sin nombre que sufren bajo el yugo del poder absoluto, metáfora de la situación de su país. Así, conceptos como la antiutopía o distopía imagina un futuro carente de privacidad y libertades, en la que la ciencia y la tecnología sirven para que unas élites ubicadas en el poder tomen como esclavos a los hombres. Dentro de las novelas más conocidas y representativas, destacan tres clásicos: *Un mundo feliz* de Aldous Huxley (1932), *1984* de George Orwell (1949) y *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury (1953). Y centrándonos en nuestra investigación señalaremos a los hermanos Boris y Arkadi Strugatsky, autores de la novela *Picnic en el camino* (1971) que fue la base literaria para que Tarkovski creara *Stalker*. Estos autores exploraron diferentes ideas como el totalitarismo, la industrialización y las guerras mundiales, además de tratar temas en forma de avisos como la eugensia o la erradicación de la cultura. Asimismo, otro autor Stanisław Lem fue un autor polaco cuya obra se ha caracterizado igualmente por su tono satírico y filosófico. Es considerado como uno de los mayores exponentes del género de la ciencia ficción y conocido fundamentalmente por su obra *Solaris* (1961).

En nuestra propia experimentación, los fragmentos son recogidos por medio de un trabajo de campo que nos proporciona imágenes, archivos y documentos con los que jugar, bien sea por fotografías, mercados de pulgas, apuntes, etc. Y de ese trabajo que se basa en las relaciones entre la memoria y la materia, surgen otro tipo de vías en torno a la identidad y la trascendencia. Partiendo de esta experiencia personal, tratamos de indagar en la memoria colectiva y buscar en pequeñas historias de archivos, fotografías, bocetos, etc. algunas de las huellas intrínsecas de esos objetos, portadoras de su propio tiempo y que son lanzadas hacia el futuro, que es nuestro presente. Es el registro de una ausencia, de algo perdido. Todo lo que supimos, experimentamos o sentimos en nuestro pasado, todo lo que nos relacionaba con ellos formando esos recuerdos que fueron parte de nuestra vida, también se pierden de alguna manera. Es una búsqueda de algo más, algo que tal vez se esconda dentro de ellos, o tal vez dentro de nosotros una lectura que entrelaza la memoria colectiva, la memoria individual y la memoria personal.

Nosotros como rastreadores (*stalkers*), nos empapamos del aura de determinados paisajes, las casas, la historia, que bajo un punto de desolación o de decrepitud material funcionan como huellas oxidadas incluso actualmente. Todo ello lo podríamos enmarcar al igual que Tarkovski con sus películas, en una pintura animada enfocada a crear un contraste entre materia y espiritualidad. Como decía el director: “Lo que es importante para mí no es tanto el camino sino el momento en que un hombre entra en él, entra en un camino” (Mengs, 2004, p. 11).

<sup>233</sup> Keith Booker (1953) es profesor de inglés en la Universidad de Arkansas, ha publicado libros sobre James Joyce, Mikhail Bakhtin, ficción distópica o la Guerra Fría; así como artículos en las revistas *Critique* o *Pynchon Notes*.

<sup>234</sup> Yevgueni Ivánovich Zamiatin (1887-1934), fue ingeniero naval, diseñador de buques rompehielos y escritor. La esencia de su desencanto con la Revolución Rusa quedó plasmada en su obra *Nosotros* (1921).

Todo esto hace que el proceso creativo en *Nowhere* cuestione diferentes conceptos ¿Qué nos hace ir a un determinado lugar y comenzar un proyecto?, ¿Qué características ha de tener ese espacio, extraño y lejano a la vez?, ¿Porqué necesitar salir de tu entorno para poder dar forma a unas ideas?, ¿Qué es lo que te lleva a recopilar esos objetos, rostros y nombres, y llevarlos en la plástica?

### III.3.2.3 Resultados

Estos son los objetos de nuestra utopías vistos a través del espejo distorsionador de ojos extraños.  
Fredric Jameson (2005, p. 98).



José Luis Ochoa (2015). *Nowhere (Archivos)*.

Los resultados que nos va a ofrecer el proyecto van a derivar en una mezcla de incertidumbres, diálogos, oposiciones y contrastes, donde cada pieza se transformará en un elemento interdependiente que toma su propio camino a partir de unas raíces comunes. Obras que irán desde la pintura, la fotografía, el grabado hasta la instalación y que jugarán con el azar, el error o el fracaso.



Arquitecturas derruidas, objetos abandonados e incluso porciones de herrumbre van a darnos una visión que revelará el cambio y el ocaso. El óxido va a evocar la transmutación que el artista acepta y abraza, el deseo de aprender de los procesos entrópicos e incorporarlos a una dialéctica entre la resistencia y la deconstrucción de la materia. La oxidación se ha establecido como metáfora de un mundo cambiante y un futuro difícilmente imaginable que actúa aquí, como una resistencia desaparecer, un cambio de estado para seguir sobreviviendo.

La intención es que las obras desempeñen la función de un espacio de experimentación y transformación del residuo, de la materia perdida y recuperada. Que además funcionen-también en forma de espejo personal, como lugar donde el artista se proyecta así mismo rememorando su propia memoria ante un futuro desconocido.



José Luis Ochoa (2016). *Topography (Ox drawing)*, óleo y hierro sobre lienzo, 33 x 24 cm.

*The great land escape*, hierro sobre impresión digital, 50 x 40 cm.





José Luis Ochoa (2016). *The great land escape*, hierro sobre impresión digital, 50 x 40 cm.

En esta vista parcial de la exposición *Nowhere*, vemos a la izquierda, una obra realizada con viruta de hierro oxidada sobre lienzo, en la que se ha superpuesto una ligera capa de óleo negro y blanco con las nomenclaturas *NE* que se refieren a las latitudes de Estonia.

En la derecha, podemos ver una fotografía en blanco y negro, cuya superficie ha sido trabajada con polvo de hierro oxidado. La imagen representa una de las plataformas que sirvieron como emplazamiento para los Juegos Olímpicos de Moscú del año 1980.<sup>235</sup> Actualmente tan solo funciona como mirador obsoleto y abandonado en las costas de Tallin.

<sup>235</sup> Las competiciones en la modalidad de vela para dicha olimpiada se celebraron todas en el centro náutico *Pirita* de la ciudad de Tallin.



José Luis Ochoa (2016). *Silent blocks*, hierro sobre metal y goma, medidas variables.

*Silent blocks*, se compone de dos piezas amortiguadoras para camiones.<sup>236</sup> Ambas están recubiertas de diferentes capas de hierro que se han ido oxidando poco a poco en sus cabeceras metálicas. En la parte inferior compuesta de caucho, están pintadas las coordenadas del lugar en que fueron recogidas en Estonia.

<sup>236</sup> Los *silent blocks* (*bloques silenciosos*) son unos componentes mecánicos que suelen estar fabricados con caucho o tejido de hilo de acero inoxidable, que permiten absorber las vibraciones y choques que involucran a la mecánica y estructura sobre la que están apoyados.



José Luis Ochoa (2016). *Urania*, serigrafía y hierro sobre papel, 33 x 24 cm.

En esta obra podemos ver una serigrafía de la típica arquitectura socialista de Europa del Este. Como parte de la política soviética de racionalización del país, todas las ciudades fueron construidas de acuerdo a un plan general de desarrollo. Esta arquitectura no se puede considerar un estilo arquitectónico, propiamente dicho, sino que en él, se utilizaba la arquitectura, como medio de transmitir al pueblo la energía y el poder del estado. Sus características principales fueron, la monumentalidad, la decoración patriótica y los adornos tradicionales. En esta caso es un edificio de la ciudad de Kiev (Ucrania) sobre la cual hemos oxidado viruta de hierro.





José Luis Ochoa (2016). *Nowhere nowhere*, hierro sobre serigrafía en papel e impresión digital (x2), 200 x 110 cm.

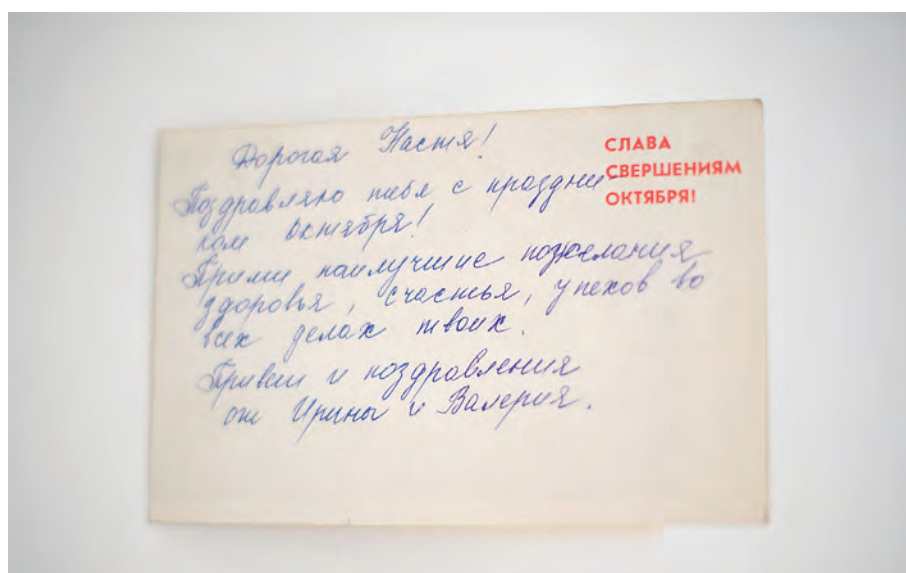
En *Nowhere nowhere* podemos apreciar una serie de diferentes serigrafías sobre papel que representan las diferentes marcas *crosshairs* usadas en normalmente en misiones espaciales, procedentes de archivos recuperados de la NASA.<sup>237</sup> Sobre ellas hay una fina capa de hierro de polvo oxidado y superpuestas a la pieza de papel, hay dos fotografías, una del satélite ruso *Soyuz*<sup>238</sup> y otra de un fotograma tomado desde la Estación Espacial Internacional, que nos recuerdan los tiempos de la guerra espacial como uno de los paradigmas dentro de la Guerra Fría.<sup>239</sup> La *Carrera Espacial* fue una competición tecnológica entre la Unión Soviética y Estados Unidos que tuvo diferentes objetivos. En esa época el prestigio nacional y político de las

<sup>237</sup> Estas marcas en forma de cruz sirven normalmente para calcular distancias en el mundo de la fotografía.

<sup>238</sup> El programa *Soyuz* fue creado a principios de los años 60 por Serguéi Koroliov (1907-1966) el diseñador principal del programa espacial soviético durante la carrera espacial. Las distintas versiones de esta maquinaria llegan hasta nuestros días.

<sup>239</sup> La Estación Espacial Internacional es un centro de investigación en la órbita terrestre, cuya administración, gestión y desarrollo está a cargo de la cooperación internacional. El proyecto funciona como una estación espacial permanentemente tripulada.

dos superpotencias estaba en juego y la tecnología espacial fue la mejor carta de presentación al mundo de la supremacía capitalista o comunista, por lo tanto nadie escatimó esfuerzos con tal de llegar a dicho objetivo.



José Luis Ochoa (2016). *Sin título (Octubre) I y II*, archivo original URSS, medidas variables.

Esta obra se basa en la colocación de una tarjeta postal de doble página abierta parcialmente en la pared. Es un archivo original comprado en un mercado de pulgas en Tallin y representa las esculturas que hay en el museo de la cosmonáutica en Moscú de Lenin y diferentes personajes de la época guiando al



pueblo soviético. En su reverso podemos apreciar la felicitación de gente anónima por las *Fiestas patrias* de Octubre, a modo de ejemplo de lo que podía ser la correspondencia de la época.<sup>240</sup> Esta y otras cartas similares muestran no solo la importancia de los testimonios epistolares como forma de interiorización y apropiación de los ideales nacionalistas presentes en la cultura popular soviética, sino también el valor de la correspondencia como elemento imprescindible de la transmisión de las experiencias radicales.

Querida Nastia!

Te felicito por la gran fiesta de Octubre. Te mandamos nuestros mejores deseos de salud, felicidad y prosperidad. Saludos y felicidades de parte de Irina y Valery.

---

<sup>240</sup> Era la festividad más importante durante la época soviética y todo el mundo en el país participaba.







## IV Conclusiones generales







## IV Conclusiones generales .....

Este trabajo de investigación fue planteado desde la situación del artista que quiere reflexionar en torno a su propia práctica, allí donde cada uno debe encontrar su particular lenguaje de expresión. De esta manera y con la intención de dar un atisbo de luz a esos lugares remotos de la plástica que nos eran atractivos y que rondaban dentro de nosotros, nuestra prerrogativa ha sido la de buscar, investigar y relacionar unos fenómenos en el arte contemporáneo que nos fueran sugerentes. Y ahí, la *materia* y la *trascendencia*, surgieron como términos principales y conductivos que nos iban a orientar en este viaje personal.

Involucrarnos en esta investigación ha sido para nosotros trabajar con el concepto trascendental dentro del arte actual y su relación con el concepto de materia dentro del mundo de la pintura. Reflexionar sobre dicha relación aparentemente contradictoria de ambos términos ha sido una importante fuente de aprendizaje. Un lugar donde unir lo racional y lo irracional, un espacio para interpretar ambas actitudes, y organizar a partir de ahí, un modelo intersubjetivo basado en la investigación plástica.

De esta manera, nuestro propósito inicial fue el de plantear que es lo que se entiende por trascendencia en la actualidad y enfocarlo desde lo artístico. Es así, que hemos trabajado con un tipo de arte que no

trata solo de reflejar la belleza sino que ahonda en la esencia trascendente de la realidad misma: lo misterioso, lo desconocido, lo insondable, lo inefable, etc.

Entendiendo al hombre como a un ser enraizado con el misterio, hemos visto que *trascender* significa pasar de un ámbito a otro, atravesar el límite que los separa; significa extender o comunicarse; penetrar, comprender, averiguar alguna cosa que está oculta. Desde lo filosófico, en su sentido más inmediato y elemental, lo hemos estudiado como una metáfora espacio-temporal, en la que el sentido de trascendencia podría ser la capacidad de un ser humano para afrontar una forma de experiencia con la que tomar conciencia, con la que experimentar su vida, o actos de la misma, como parte de una totalidad más amplia. Por otra parte podemos decir que algo es trascendente, cuando está más allá de la frontera del mundo empírico.

Hemos visto las diferencias entre lo que entendemos por trascendente y trascendental. Así, trascendente es lo que atraviesa un estado o fase para llegar a otro y trascendental, es lo que obedece o se circunscribe a un límite concreto. Vimos otro tipo de perspectivas que oponían lo trascendental a lo inmanente entendiendo éste, como aquello que capta lo que se encuentra fuera del sentido común en el uso empírico de las facultades.

En este punto, hemos argumentado como lo religioso-trascendente aunque no pueda formularse, no por ello quiere decir que no exista y deba ser excluido. Los expertos en este tipo de estudios contemporáneos formulan que la condición previa en este tipo de textos es que esté vinculada a la aceptación de una "contextualidad que envuelva no solo el texto, sino también la experiencia-como una experiencia de algo y en algo-como contexto extra textual" (Haas en Cirlot y Vega, 2006, p. 64).

Al igual que el concepto de trascendencia, el *acto artístico* también es un acto que no puede estar encerrado en una definición o abarcado desde una mirada global que pretenda explicar su totalidad. Esta investigación se ha basado en esa ambigüedad del lenguaje y su vertiente paradójica. Y dentro de este mundo aparentemente contradictorio que hemos propuesto en torno a la trascendencia hemos apuntado una serie de adjetivos que han ampliado nuestro vocabulario en la investigación. Tales como: *Lo inefable, lo metafísico, la nada, lo negativo, lo numinoso, lo aurático, y lo trágico.*

Hemos creído oportuno unir y contrastar conceptos lógicos como el de la materia y la trascendencia con experiencias vitales como lo radical. Hemos aplicado la aseveración del premio nobel Jaques Monod cuando dice: "La verdad del conocimiento no puede tener otra fuente que la confrontación sistemática de la lógica y la experiencia" (1970, p. 179).<sup>241</sup> Así, estos conceptos han sido examinados en torno a lo que hemos venido en llamar *experiencias radicales*, las cuales son un tipo de experiencias que funcionan a partir de una serie de acontecimientos que ponen al hombre en los márgenes de su existencia, donde el vacío existencial, la angustia o la incomunicación crean una situación extrema y sitúa al ser humano en confrontación con la idea de finitud. De esta forma, hemos investigado el termino *radical* como lo relativo a la raíz, lo fundamental o esencial; además de extremo, tajante, intransigente. Hay ocasiones en que la

<sup>241</sup> Jacques Monod (1910-1976) fue un bioquímico francés, ganador del Premio Nobel de Fisiología y Medicina en 1965, compartido con François Jacob y Andre Lwoff, por sus descubrimientos referentes al control genético de la síntesis de enzimas y virus.

realidad se vuelve radical en sí misma, y la vida se convierte en un cúmulo de reflexiones intrínsecas a los acontecimientos. La *experiencia* es la forma de conocimiento que se produce a partir de estas vivencias u observaciones. Ninguna teoría es del todo verdadera si no lleva a la auténtica praxis que nos transforme personal y existencialmente, es decir sin experiencia. Una de las características de la experiencia radical ha sido el enfrentamiento con ese límite extraño, lo que no sabemos, lo que nos lleva al extremo como seres en el mundo, lo oculto en cierta manera. Por lo tanto, la experiencia radical es aquella que se sitúa en los márgenes, en circunstancias y hechos envueltos en la contradicción, la incomunicación y la angustia.

El estudio de estas experiencias ha abarcado desde el siglo XX hasta hoy en día dentro del contexto de la era moderna, una época dominada bajo el influjo de los totalitarismos de la primera mitad de siglo. Estos fueron la consumación paradigmática de la historia política y uno de los momentos donde se observó de forma más violenta la dualidad entre lo humano y lo animal, y donde las experiencias radicales llegaron a su máxima expresión.

Estos acontecimientos han tenido influencia en determinados ámbitos de la vida moderna y el arte no se vio ajeno a estas circunstancias. Sin poder enumerarlas y analizarlas en su totalidad, si nos hemos parado en algunas concretas que creímos han sido vitales en esa comunión de lo trascendente y lo artístico. Dentro de este tipo de catástrofes, han destacado las guerras, especialmente las mundiales aunque también hemos citado otro tipo de experiencias más allá de las guerras que también conmocionaron al mundo, como accidentes nucleares, catástrofes humanitarias, epidemias, etc. En definitiva, hemos visto que todas estas experiencias han puesto y ponen al hombre moderno en sus márgenes como especie y le han llevado a procesos de angustia e incomunicación, situándole cara a cara con su finitud, confrontándole siempre ante la idea de la muerte.

De entre todas estas catástrofes, quizás la mayor catástrofe del siglo XX fue el Holocausto. Han tenido que pasar décadas para que la cultura occidental se sintiese capaz de enfrentarse filosófica, sociológica, ética, histórica y literariamente a este profundo trauma. El simple hecho de intentar comprender lo sucedido sigue siendo un enigma insondable, los hechos son de tal opacidad que se vuelven inefables para la comprensión humana. De ahí que lo contemplamos como valioso en el estudio del problema de la representación de unos acontecimientos de alguna forma irrepresentables. El hecho de ver hasta dónde llegan los límites de lo transmisible por medio de la experiencia estética y más a raíz de las afirmaciones como que "tras Auschwitz escribir poesía era un acto de barbarie" (Adorno, 1962, p. 150). El anatema de Auschwitz no afectaba sólo a la poesía, es decir, debía ser entendido de manera más amplia, donde toda estilización, toda ficción o representación podrían convertirse, después de los campos de exterminio, en victorias póstumas de la locura.

En este dilema, atendimos otros puntos de vista como el del historiador Van Alphen, que se pronunciaba en cambio, a favor del acto artístico respecto a la historiografía, al recalcar la legitimidad de la estética debido a la contundencia dramática y emocional de ciertas propuestas contemporáneas. Se trataría de construir esa presencia a partir precisamente de lo que la representación dice de ella, desnudando, de esta manera, el juego especulativo del mecanismo de la representación. En una época saturada de imágenes, las prácticas artísticas se han adentrado en todo tipo de relatos y es ahí, donde cada espectador

debe singularizarse y poder participar. El arte nos ha llevado a aproximarnos a este tipo de experiencias a través del símbolo, la metáfora, la alegoría, etc.

A partir de aquí, hemos visto ejemplos de experiencias radicales contemporáneas por parte de diferentes artistas. Hemos querido evidenciar como dichos artistas han asumido el riesgo de crear y apostar con lo más íntimo y personal que tenían, como la obra de arte permite descubrir sensaciones, recordar impresiones, traer a la memoria ideas o reconstruir experiencias. Dicho abordaje supone otorgar al arte y más precisamente a la experiencia estética, la facultad de ser una insustituible vía de acceso a la realidad, permitiendo reflexionar sobre el pasado y evocando la catarsis en el espectador. Hemos pretendido demostrar que cuando estamos frente a una imagen, observamos que el pasado está constantemente reconfigurándose, debido a que la imagen es pensada en una construcción constante de la memoria y como dice Didi-Huberman, "la imagen a menudo tiene más memoria y más porvenir que el ser que la mira" (2006, p. 32) y eso en la obra de ciertos artistas es un hecho cercano a lo trascendente.

Los esfuerzos por asociar trascendencia y pintura no han sido caprichosos. La pintura y su dimensión trascendental ha sido un fenómeno que recorre una parte importante de los movimientos del siglo XX y XXI; los artistas y sus obras están ahí, y nosotros tan solo hemos recogido necesariamente alguna de ellas.

Reflexionando en el papel del pintor como creador, hemos apreciado como lo que hace el pintor en muchos casos es utilizar metáforas para intentar transmitir esa visión trascendente del mundo, así como sus experiencias.

La materia como parte del fenómeno pictórico, se ha convertido en el eje de este trabajo. De esta manera, hemos creído de interés algunas valoraciones de Gaston Bachelard y otros autores, que nos han hablado sobre la materia desde la imaginación, la intimidad y el sujeto que las concibe. También hemos recogido testimonios sobre la materia sensible en las obras de arte de René Berger, Mikel Dufrenne, John Berger o Jaques Rancière.

Apoyándonos en dichos testimonios, hemos concebido la pintura como algo inseparable de su materia, de los materiales que la producen: "estéticamente el material no solo está ahí como material, sino como soporte de lo sensible existente" (Dufrenne, 1983, pp. 350-351) y este plano de lo sensible ampliado, nos ha conducido a descubrir un valor trascendente en la materia pictórica. como: "exponiéndose y no ocultándose, es como el material se estetiza, desplegando toda su riqueza sensible; se niega como cosa apareciendo como materia" (Dufrenne, 1983, p. 351).

A lo largo de nuestro quehacer hemos ido analizando obras de diferentes artistas, realizadas con técnicas diferenciadas y una fuerte raíz trascendente por lo que hemos podido cerciorarnos como el componente matérico era el núcleo de muchas de esas propuestas.

Hemos desarrollado un esquema que se ha compuesto de cuatro variedades principales, y en ellas hemos intentado ver sus recursos más significativos, sus tipos de trascendencias, así como sus correspondientes experiencias y poéticas. La primera que hemos estudiado ha sido *la materia concentrada*, donde se ha destacado el uso de la materia a un nivel que podríamos llamar de reducción de la misma, primando su sencillez, más que su espectacularidad. Hemos señalado en ella a artistas que ofrecen, a través de una



visión existencial e intimista, una serie de obras especialmente cromáticas. La segunda ha sido *la materia exaltada*, donde se producía una confrontación con el material mismo y su posterior plasmación en la obra. Hemos destacado sus condiciones gestuales, sus características en torno a lo delirante, el éxtasis o lo dionisiaco. La tercera ha sido *la materia fosilizada* donde se partía de la utilización de objetos extraños a la práctica artística y se incorporaban o se creaba la obra desde estos. El material no era transformado en su esencia aunque sí es manipulado. Sus características eran sobre todo texturales, además de ser una pintura memorística, nostálgica, melancólica, incluso crítica y trágica. Y la última, ha sido *la materia liberada*, donde los materiales eran transformados y trabajados en su composición natural. Poseían características corporales, performativas y pasionales.

A partir de estas características generales, nos hemos centrado en un análisis más detallado de las obras de cuatro artistas que han utilizado la materia de manera significativa y con un carácter trascendente y cercano a las experiencias radicales. Estos han sido Mark Rothko, Anselm Kiefer, Antoni Tapies y Cai Guo Quiang.

Los modelos en los que nos hemos basado han funcionado como una acción comunicativa, en la que partiendo de las propiedades del material plástico, estos han transmitido un tipo de información organizada. Hemos destacado las relaciones con el concepto de discurso dependiente de su contexto, donde la lectura puede ser múltiple. Nos hemos reafirmado en la idea de que el arte, dentro de su subjetividad, expresa percepciones y sensaciones y que no son explicables de otro modo; y como tal está construido como un conjunto de razonamientos teórico-prácticos sobre los fundamentos del conocimiento, pensamiento y acciones.

Hemos creído que el discurso artístico se pueda plasmar a través de una reflexión crítica que deba conducir a una praxis que, a su vez, conduzca a una transformación o cambio en la aparente realidad de las cosas. Hemos defendido el hecho de que el arte funcione como una maquina intersubjetiva de acontecimiento en lo real, poseyendo ese nivel poético que nos inspire también a trabajar con lo trascendente. En los modelos artísticos que hemos estudiado hay un carácter autobiográfico si se quiere, que hace que el arte sea lo que hace al artista y la materia que se utiliza recuerde la fisicidad material de su vida.

Así hemos hablado de como la obra de arte y su concepción matérica convocan una experiencia presente y presencial donde inteligencia y sensibilidad no aparecen separadas, sino unidas. Este esquema artístico ampliado en base a lo matérico y siempre desde nuestra visión personal, ha dado lugar a lo que hemos venido a denominar como *modelos matéricos*.

Y llevándolo a nuestro terreno más íntimo, hemos enfocado esta tesis en base a una serie de experiencias personales y las huellas resultantes de las mismas. El recorrido de estas experiencias vino dado por la investigación y pasión de ver, además de experimentar, lugares donde una serie de experiencias que hemos denominado radicales han sido protagonistas. A través del viaje como medio de aprendizaje y como forma de ver el mundo de una manera más amplia, nos hemos involucrado en lo desconocido y nos hemos enfrentado al simple acto de *andar, caminar, deambular*.

Hemos relacionado así el estudio de estas huellas con el *aura* y lo *arqueológico*, así como con la memoria y la presencia del pasado. Hemos visto como una lectura de los objetos del pasado nos podía servir para

poder trabajar con el tiempo presente y que el análisis de los fragmentos o ruinas podían reconstruir y crear narraciones amplias de carácter colectivo. Hemos descrito como la memoria actúa como si fuese un almacén y a la vez una máquina de ideas. Es una de las partes que conforman la personalidad del ser humano, y por consiguiente también moldea su identidad y su descripción interna a lo largo de la vida. Los lugares que hemos visitado, la gente que hemos conocido, los momentos, los recuerdos, etc. han sido experiencias que se acumulaban dentro de nosotros y que iban configurando nuestra forma de ser.

En el último apartado hemos estructurado un proyecto artístico personal en base a los modelos matéricos llamado *Nowhere*. Este se ha apoyado en la utilización de la materia artística como eje de trabajo y desarrollo de nuestras propias ideas y especulaciones. Siempre enraizado bajo los hechos que hemos visto y estudiado dentro de la historia contemporánea y que hemos dado en llamar experiencias radicales.

El empleo de un determinado material ha representado una elección consciente, aunando elementos sensitivos y conceptuales y pretendiendo que tuvieran un significado personal. Dentro de nuestra práctica artística hemos usado diferentes materias y procesos a la hora de abordar la plástica, destacando en los últimos proyectos el empleo del hierro y la oxidación. El hecho de decantarnos por la utilización del hierro como material artístico viene dado por una serie de influencias muy particulares y subjetivas, pero que han sido importantes de cara a focalizar nuestros proyectos.

Las obras realizadas en esta investigación han sido generadas según íbamos trabajando en esta tesis, pero no han sido creadas con una intención explicativa ni demostrativa de lo que iba surgiendo en la investigación, por lo que no han pretendido ser un conjunto de ilustraciones. Se ha tratado de la creación y desarrollo de una estrategia pictórica paralela que, indudablemente estaba influenciada por todo lo estudiado a lo largo de estos años.

Por tanto, *Nowhere* ha sido un proyecto que se ha gestado simultáneamente dentro del curso de esta tesis, con la intención de hacer una investigación tanto práctica como teórica. El concepto ha girado en torno a las relaciones de la memoria con determinadas distopías junto con la utilización y transformación de la materia como elemento discursivo en el ámbito contemporáneo. La memoria como substrato de la experiencia y la idea de viaje como excusa y método de investigación.

A partir de diferentes motivaciones como la de la película *Stalker* (1979) y el cine de Andrei Tarkovski enraizamos el proyecto con la propia experiencia de diferentes viajes por países de Europa del Este. Ahí pudimos contemplar que los residuos distópicos funcionan como las huellas y restos del ayer que nos sirven para estudiar el ahora, para cuestionar el mundo, la realidad, nuestro lugar y las verdades absolutas. Y que la importancia del proceso, las paradas, los viajes, los encuentros, los cambios, las pequeñas historias, etc., nos pueden permitir entender quiénes somos y afrontar nuestra contemporaneidad.

Los resultados que nos han ofrecido el proyecto han derivado en una mezcla de incertidumbres, diálogos, oposiciones y contrastes, visualizados a través de diferentes disciplinas y procederes artísticos. Así la pintura, la fotografía, el grabado o la instalación han sido medios a través de los cuales nos hemos enfrentado al azar: "¿Qué son las nubes? ¿Una arquitectura del azar?" (Jorge Luis Borges en Le Goff,

1995, p. 148), al error: "Honra tus errores como si fueran intenciones ocultas" (Brian Eno en Martel, 2015, p. 102) o al fracaso: "El éxito es aprender a ir de fracaso en fracaso sin desesperarse" (W. Churchill en Comino, 2014, p. 41).

En cuanto a las conclusiones metodológicas, hemos intentado mostrar, de manera un tanto caleidoscópica, la validez de una metodología de análisis de la imagen pictórica, centrada en el estudio de la materia dentro del espacio representativo. Disponer de una herramienta de trabajo como la fenomenología en torno a la materia, además de ayudarnos a comprender cada modelo propuesto, nos ha facilitado en gran medida el análisis en forma de apoyo teórico al que recurrir. Igualmente una actitud de carácter crítico ha sido de fundamental ayuda para comprender ciertos valores ideológicos subyacentes en la pintura contemporánea, una pintura siempre vista como un acto abierto a otras parcelas artísticas y nunca cerrado.

En los diversos análisis pictóricos llevados a cabo, hemos tenido la oportunidad de investigar las propiedades físicas y espirituales de los diferentes materiales, captadas como elementos productivos en sí mismos y transformados estéticamente en materia significativa inefable por otros medios. La materia como un reducto poseedor de una especie de memoria, algo que se abandona inicialmente y existe por cuenta propia, y se convierte en una poética que refleja nuestras realidades más escondidas. El sentido de la desfiguración y ausencia en Rothko, la exaltación de los estratos en Kiefer, el objeto señalado en Tapies o la transformación alquímica de Quiang nos han permitido ver algunos de los rasgos trascendentes de la materia pictórica de la actualidad. Lo mismo que el reunir las diferentes opiniones de los propios artistas, le han dado una mayor coherencia a nuestra investigación.

Creemos igualmente que a nivel didáctico esta investigación, puede significar una herramienta de estudio interesante. Puede constituir un incentivo para enseñar a observar e interpretar, tanto el trabajo artístico como las imágenes que rodean, motivan y a veces cuestionan el mundo del arte.

Dentro del apartado experimental, la investigación iniciada y llevada a cabo nos será útil para elaborar una práctica artística personal con mayor sentido y coherencia, es decir, nos permitirá valorar e inspeccionar nuestros propios esquemas perceptivos y el uso plástico que de ellos hacemos, así como estimar de manera crítica el resto de producciones visuales.

De las reflexiones que hemos ido confeccionando en este proceso una de ellas tiene que ver con el papel que desempeña el artista. El proceso de trabajo se rige por un deseo no del todo consciente y que te hace ir más allá de lo calculado. Entendemos que el trabajo del artista nunca concluye sino que configura un proceder, una manera de entender y de actuar ante las diferentes situaciones.

Igualmente este trabajo puede constituir un estímulo creativo y una vía que sugiera posibles alternativas, en las que podríamos desarrollar la investigación en otros planos más concretos, como por ejemplo el de la propia práctica personal o el de ampliar más las fronteras de estudio, especialmente en el plano de la cultura de las experiencias radicales. Aún hay zonas en el Este de Europa que nos sugieren futuros proyectos, así como otras regiones extremas del planeta por las que seguro viajaremos y tendremos

nuevas experiencias. Esta investigación nos ayudará a enfocarlas. En ellas surgirán nuevos trabajos de documentación, recogeremos nuevos archivos y materiales que podremos incorporar a nuestra práctica para formular proyectos. Estos partirán también de alguna manera de esta investigación y resolverán alguna de las cuestiones que se nos han quedado en el tintero y que no ha sido pocas.

Para terminar, recalcar que ha sido un desafío poner en negro sobre blanco nuestras ideas y la investigación que ha derivado del estudio de las mismas. Cerramos una etapa donde hemos intentado dar respuesta a unas preguntas determinadas formalizándolas metódicamente. Y también satisfacer una necesidad interior donde poder asentarnos, la búsqueda de un espacio diferenciado que nos permita acceder a un mundo imaginario y/o real en el cual podamos movernos libremente.







V Índice de imágenes  
• • •



Índice de imágenes	Pág.
1. Christian Boltanski (2017). <i>Animitas</i> .	021
2. Stanley Kubrick (1969). <i>2001, Una odisea en el espacio</i> .	028
3. Esqueleto neandertal de 50.000 años de edad descubierto en una cueva en La Chapelle-aux-Saints, Francia, (2013). National Geographic.	030
4. Mascara de Dionisos, Grecia (s. I a.C.).	033
5. Anónimo (1888). <i>L'Atmosphere: Météorologie Populaire</i> .	041
6. Jorge Oteiza (1958). <i>Caja Vacía</i> .	045
7. Antoni Tàpies (1985). <i>Llull</i> .	047
8. Cueva de El Castillo, Cantabria.	056
9. Ramón Llull, (1600 aprox.). <i>El árbol de la ciencia</i> .	061
10. Edward Munch (1895). <i>Melancolía</i> .	064
11. Francisco de Goya (1799). <i>Los sueños de la razón producen monstruos</i> .	067
12. Paul Klee (1920). <i>Angelus Novos</i> .	069
13. George Grosz (1924). <i>Soldados avanzando bajo el gas</i> .	074
14. José Luis Ochoa (2010). Auschwitz: Arbeit macht frei.	078
15. Bomba atómica (1945). Hiroshima, Japón.	080
16. Thomas Kizny (1947). Gulag, URSS.	082
17. Stacey Wyzkowski (1992). El asedio de Sarajevo.	083
18. Gerhard Richter (2005). <i>September</i> .	084
19. Igor Kostin (1986). Central nuclear de Chernobyl.	085
20. Yannis Behrakis (2016) Refugiados.	086
21. José Luis Ochoa (2010). Birkenau, Auschwitz II.	089
22. Félix Nussbaum (1940). <i>En el campo</i> .	097
23. Zoran Music (1970). <i>Nosotros no somos los últimos</i> .	098
24. Nikolai Getman (1954). <i>Waiting to be shot</i> .	099
25. Vann Nath (1998). <i>Hombre en celda</i> .	099
26. Claude Lanzmann (1985). <i>Shoah</i> .	100
27. Jacob Epstein (1913). <i>Martillo neumático</i> .	109
28. Wilhelm Lehbruck (1915). <i>El derrotado</i> .	110
29. Constantin Brancusi (1938). <i>Endless column</i> .	111
30. Hans Arp (1950). <i>Evocación de una forma humana: Lunar espectral</i> .	112
31. Pablo Gargallo (1933). <i>El profeta</i> .	113
32. Moore, Henry (1956). <i>Maqueta para Guerrero caído</i> .	114
33. Alberto Giacometti (1948). <i>Hombre caminando</i> .	115
34. Jorge Oteiza (1950). <i>Figura para el regreso de la muerte</i> .	116
35. Gustav Metzger (2010). <i>Historic photograph n.1</i> .	117
36. Ana Mendieta (1976). <i>Earth Work</i> .	118
37. Ban Jas Ader (1975). <i>In Search of the Miraculous</i> .	119

38.	Rebecca Horn (1972). <i>Pencil Mask</i> .	120
39.	Marina Abramovic (1997). <i>Balkan Baroque</i> .	121
40.	Alfredo Jaar (1994). <i>Rwanda Project</i> .	122
41.	Mona Hatoum (2010). <i>Bourj</i> .	123
42.	Bill Viola (2002). <i>Observance</i> .	124
43.	Matías Grunewald (1516). <i>Crucifixión</i> .	131
44.	Joshua Reynolds (1781). <i>Thais</i> .	133
45.	Paul Cezanne (1900). <i>Naturaleza muerta</i> .	134
46.	William Blake (1820). <i>Jerusalem</i> .	138
47.	Vassily Kandinsky en su estudio.	140
48.	Vassily Kandinsky (1914). N.4.	140
49.	Van Gogh (1886). <i>Un par de zapatos</i> .	141
50.	Henri Matisse (1951). <i>Capilla del Rosario</i> .	143
51.	Cueva de Altamira, Cantabria, España (18000-15000 a. C.).	144
52.	Papiro de Hunefer (1275 a. C.). <i>El Juicio de Osiris</i> .	145
53.	Anónimo (100 a.C.). <i>Retrato</i> .	146
54.	Anónimo (470-460 a.C.). <i>La caída de Troya</i> .	147
55.	Anónimo (s. I). <i>El buen pastor</i> . Catacumbas, Roma.	148
56.	Maestro de Tahull (1123). <i>Cristo</i> . Ábside de la iglesia de San Clemente de Tahull, Lérida.	149
57.	Anónimo (s. XIV). <i>Virgen y niño</i> . Triglia, Constantinopla.	150
58.	El Bosco (1510). <i>El jardín de las delicias</i> .	151
59.	Brueghel el Viejo (1563). <i>El triunfo de la muerte</i> .	152
60.	El Greco (1586). <i>Las lágrimas de San Pedro</i> .	153
61.	Diego Velázquez (1632). <i>Cristo crucificado</i> .	154
62.	William Turner (1844). <i>Lluvia, vapor y velocidad</i> .	156
63.	Caspar David Friedrich (1810). <i>Abadía en un bosque de roble</i> .	157
64.	Theodore Gericault (1819). <i>La basa de la Medusa</i> .	157
65.	Jean Millet. (1859). <i>El ángelus</i> .	158
66.	Arnold Böcklin. (1886). <i>La isla de los muertos</i> .	159
67.	Paul Gauguin (1892). <i>El espíritu de la muerte observando</i> .	159
68.	Organización Europea para la Investigación Nuclear - CERN (2014). Registro de la partícula de Higgs.	162
69.	Naum Gabo (1950). <i>Opus 3</i> .	165
70.	Heinz Mack (1963). <i>Light Dynamo</i> .	166
71.	Paul Klee (1922). <i>Senecio</i> .	168
72.	Lucio Muñoz (1964). <i>Gólgota</i> .	169
73.	Joseph Beuys (1959). <i>Brujas escupiendo fuego</i> .	170
74.	Anish Kapoor (1990). <i>Sin título</i> .	171
75.	Funeral de Malevich en 1935 bajo su obra <i>Cuadrado Negro</i> (1915).	173
76.	Malevich (1915). <i>Cuadrado Negro</i> .	173
77.	Andrei Tarkovsky (1972). <i>Solaris</i> .	178
78.	Carbón natural.	188
79.	Leonardo da Vinci (1497). <i>La última cena</i> .	189
80.	Ejemplos de diferentes texturas en pintura de Anselm Kiefer.	191
81.	Ejemplos de diferentes texturas en pintura de Anselm Kiefer II.	191
82.	Jean Dubuffet (1955). <i>Paisaje</i> .	194



83.	Rudy Burckhardt (1950). <i>Jackson Pollock</i> .	195
84.	Francis Bacon (1949). <i>Inocencio X</i> .	196
85.	Lucien Freud (2004). <i>Retrato</i> .	196
86.	Miquel Barceló (1998). <i>Crucifixión</i> .	196
87.	Alberto Burri (1965). <i>White B</i> .	196
88.	Manolo Millares (1959). <i>Cuadro 85</i> .	197
89.	Robert Rauschenberg (1950). <i>Canyon</i> .	198
90.	Pier Paolo Calzolari (1973). <i>Senza titolo</i> .	199
91.	Anselm Kiefer (1992). <i>Barjac</i> .	200
92.	Julian Schnabel (1980). <i>San Francisco en éxtasis</i> .	201
93.	Georges Rouault (1932). <i>Christ Mocked by Soldiers</i> .	207
94.	Kasimir Malevich (1915). <i>Cuadrado blanco sobre fondo blanco</i> .	214
95.	Piet Mondrian (1930). <i>Composición con cuadrado amarillo</i> .	215
96.	Barnett Newman (1951). <i>Vir Heroicus Sublimis</i> .	216
97.	Ad Reinhardt (1960). <i>Sin título</i> .	217
98.	Lucio Fontana (1965). <i>Concetto Spaciale Attese</i> .	218
99.	Pablo Palazuelo (1991). <i>Nigredo II</i> .	219
100.	Kenneth Noland (1961). <i>Turnsole</i> .	220
101.	Robert Ryman (2004). <i>Series 13</i> .	221
102.	Anish Kapoor (2012). <i>Good morning: yellow</i> .	222
103.	Mark Rothko (1940). <i>Antígona</i> .	224
104.	Mark Rothko (1956). <i>Amarillo y naranja</i> .	225
105.	Mark Rothko (1959). <i>Seagram Mural</i> .	226
106.	Mark Rothko (1967). <i>Houston Chapel</i> .	227
107.	Mark Rothko (1970). <i>Sin título</i> .	228
108.	Edward Munch (1893). <i>El grito</i> .	233
109.	Oskar Kokoschka (1914). <i>La esposa del viento</i> .	234
110.	Jean Fautrier (1944). <i>Ottage</i> .	235
111.	Alberto Giacometti (1959). <i>Diego</i> .	236
112.	Wols (1947). <i>El gran orgasmo</i> .	237
113.	Karen Appel (1960). <i>Dos cabezas grandes</i> .	238
114.	Antonio Saura (1960). <i>Crucifixión</i> .	239
115.	Franck Auerbach (1971). <i>Primrose hill</i> .	240
116.	Georg Baselitz (1975). <i>More Blondes</i> .	241
117.	Markus Lupertz (2002). <i>Nach Marées-Vision</i> .	242
118.	Enzo Cucchi (1998). <i>Paese ardente</i> .	243
119.	Yan Pei Ming (2003). <i>Mao</i> .	243
120.	Anselm Kiefer (1976). <i>Varus</i> .	246
121.	Anselm Kiefer (1981). <i>Margarette</i> .	247
122.	Anselm Kiefer (1990). <i>Tsim tsum</i> .	248
123.	Anselm Kiefer (1997). <i>Las célebres órdenes de la noche</i> .	249
124.	Anselm Kiefer (2002). <i>En el comienzo</i> .	250
125.	Kurt Schwitters (1920). <i>Merz</i> .	253
126.	Louise Nevelson (1982). <i>Sky Cathedral</i> .	254
127.	Joseph Cornell (1950). <i>Soap bubble set</i> .	255
128.	Robert Mallery (1958). <i>Seascape</i> .	256
129.	Manolo Millares (1962). <i>Personaje</i> .	257
130.	Luis Feito (1961). <i>Sin título (Negro y rojo)</i> .	258

131. Lucio Muñoz (1964). <i>Personaje yacente</i> .	259
132. Jasper Johns (1964). <i>Fools house</i> .	260
133. Arman (1960). <i>Home sweet home</i> .	261
134. Daniel Spoerri (1961). <i>Les puces</i> .	262
135. Bruce Conner (2016). <i>Tick tock</i> .	263
136. Eva Hesse (1966). <i>Metronomic Irregularity I</i> .	264
137. Janis Kounellis (2003). <i>Sin título</i> .	265
138. Antoni Tàpies (1947). <i>Collage de arroz y cuerdas</i> .	268
139. Antoni Tàpies (1956). <i>Puerta metálica y violín</i> .	269
140. Antoni Tàpies (1968). <i>Gran sábana</i> .	270
141. Antoni Tàpies (1971). <i>Pintura románica i barretina</i> .	271
142. Antoni Tàpies (2001). <i>Creu de fusta</i> .	271
143. Alberto Burri (1964). <i>Grande Rosso</i> .	275
144. Yves Klein (1961). <i>Untitled Fire Painting</i> .	276
145. Josep Guinovart (1964). <i>Sense titol</i> .	277
146. Shozo Shimamoto (1958). <i>Performance</i> .	278
147. Dieter Roth (1969). <i>Basel on the Rhine (Chocolate + steel)</i> .	279
148. Otto Muehl (1961). <i>Materialbild</i> .	280
149. Arnulf Rainer (2004). <i>Lágrimas rojas</i> .	281
150. Hermann Nitsch (1983). <i>Splatter Painting</i> .	282
151. José María Sicilia (2008). <i>Sin título (Cera y óleo)</i> .	283
152. Russell Mills (1992). <i>The downward spiral</i> .	284
153. Didier Mahieu (2002). <i>Anne</i> .	285
154. Cai Guo-Qiang (1985). <i>Autorretrato: Un alma subyugada</i> .	287
155. Cai Guo-Qiang (1991). <i>Movimiento fetal II: Proyecto para extraterrestres n.9</i> .	288
156. Cai Guo-Qiang (1991). <i>Un cierto eclipse lunar: proyecto para la humanidad n. 2</i> .	289
157. Cai Guo-Qiang (1996). <i>Dragón o serpiente de arcoíris: un mito glorificado o temido. Proyecto para extraterrestres</i> .	290
158. Cai Guo-Qiang (2007). <i>Camino de luz: Otoño</i> .	291
159. Juan Luis Moraza (2014). <i>Cerebros reptilianos</i> .	302
160. Juan Luis Moraza (2017). <i>Trabajo absoluto</i> .	304
161. Joseph Beuys en su estudio de Düsseldorf (1978).	307
162. Joseph Beuys (1985). <i>Palazzo regale</i> .	310
163. Christian Boltanski (1990). <i>Reserve</i> .	311
164. Susan Hiller (1980-81). <i>Monument</i> .	312
165. Robert Smithson (1968). <i>Earthworks</i> .	313
166. Tacita Dean (2011). <i>The Line of Fate</i> .	314
167. Mirosław Balka (1995). <i>Dawn</i> .	315
168. Mapa de Europa (1596).	317
169. William Turner (1832). <i>Duddon Sands</i> .	319
170. Robert Smithson (1967). <i>Monument with Pontoons: The Pumping Derrick from Monuments of Passaic, New Jersey</i> .	321
171. Henry David Thoreau (1854). <i>Walden</i> .	323
172. Gustave Caillebotte (1877). <i>Calles de París</i> .	326
173. Robert Walser.	327
174. Victor Evstafieff (1958). <i>A. R. Wallace</i> .	328

175. Ilya-Repin (1881). <i>Wanderer</i>	330
176. Hermann Hesse en Montagnola, Suiza.	331
177. Guy Debord (1957). <i>Naked City</i> .	333
178. Tony Smith (1952) <i>Tumpike</i> .	334
179. Richard Long (1967). <i>A line made by walking</i> .	335
180. Bernd y Hilla Becher (2007). <i>Water Towers</i> .	339
181. Jane and Louise Wilson (2000). <i>Star City</i> .	340
182. Pierre Huyghe (2014). <i>Sin título: Máscara humana</i> .	341
183. John Hillcoat (2009). <i>La Carretera</i> .	342
184. Tacita Dean (2001). <i>The Russian Ending</i> .	344
185. Mirosław Balka (2000). <i>480 x 10 x 10</i> .	345
186. Christian Boltanski (1972). 1946-1964.	348
187. Aby Warburg (1929). <i>Atlas Mnemosyne</i> .	350
188. Hans Peter-Feldmann (1967-1993). <i>Die Toten</i> .	351
189. On Kawara (1970). <i>Date painting</i> .	352
190. José Luis Ochoa (2014). Campo de concentración, Sachsenhausen (Alemania).	353
191. José Luis Ochoa (2014). Muro de Berlín (Alemania).	355
192. José Luis Ochoa (2010). Campo de exterminio, Auschwitz-Birkenau (Polonia).	355
193. José Luis Ochoa (2012). Bunker 42, Moscú (Rusia).	356
194. José Luis Ochoa (2013). Central Nuclear de Chernóbil (Ucrania).	356
195. José Luis Ochoa (2016). Prisión de Patarei, Tallin (Estonia).	357
196. Prisión Tuol Sleng, Phnom Penh (Camboya).	358
197. José Luis Ochoa (2008). Gembaku Domu, Hiroshima (Japón).	358
198. Estadio Nacional, Santiago de Chile (Chile).	359
199. José Luis Ochoa (2016). Cárcel de Tierra del fuego, Ushuaia (Argentina).	359
200. Hierro oxidado en grano.	362
201. Herrumbre en plataformas marinas.	363
202. Cueva de El Castillo, Cantabria.	364
203. Kurt Schwitters (1919). <i>Merzbild-rossfett</i> .	365
204. Andy Warhol (1978). <i>Oxidation painting</i> .	366
205. Sigmar Polke (1980). <i>Oxidation watchtower</i> .	366
206. Anselm Kiefer (2004). <i>Velimir Chlebnikov</i> .	367
207. Wolf Vostell (1959). <i>Deutscher Ausblick</i> .	368
208. Richard Serra (1994-97). <i>Snake</i> .	368
209. Eduardo Chillida (1976). <i>El peine del viento</i> .	369
210. Vladimír Štúr (1922). <i>La torre Šhábolovka</i> .	370
211. José Luis Ochoa (2014). El Muro de Berlín (1961). República Democrática Alemana.	371
212. José Luis Ochoa (2013). Pripjat (Ucrania). Ciudad abandonada.	371
213. Peter Behrens (1909). <i>Nave de turbinas</i> de la empresa AEG, Berlín.	372
214. Tadeusz Kantor (1955). <i>Museo Cricoteka</i> de Cracovia.	373
215. Federico Soriano y Dolores Palacios (1999). <i>Palacio</i> <i>Euskalduna</i> , Bilbao.	373
216. José Luis Ochoa (2014). <i>Road to nowhere</i> .	378

217. José Luis Ochoa (2014). <i>Road to nowhere</i> .	376
218. José Luis Ochoa (2014). <i>Road to nowhere</i> .	377
219. José Luis Ochoa (2013-15). <i>Sin título/Denisov</i> .	378
220. José Luis Ochoa (2013-15). <i>Sin título/Denisov</i> .	378
221. José Luis Ochoa (2014-16). <i>Sin título</i> . Mapa geográfico URSS.	379
222. José Luis Ochoa (2015). <i>And yet, music</i> <i>as by some miracle gets through our hearts</i> .	380
223. José Luis Ochoa (2015). <i>And yet, music</i> <i>as by some miracle gets through our hearts</i> .	380
224. José Luis Ochoa (2015). <i>And yet, music as by</i> <i>some miracle gets through our hearts</i> .	381
225. Andrei Tarkovski (1979). <i>Stalker</i> .	382
226. Andrei Tarkovski (1979). <i>Stalker</i> .	383
227. José Luis Ochoa (2015). Suburbios de Tallin, Estonia.	385
228. José Luis Ochoa (2015). Antigua zona industrial de Tallin, Estonia.	386
229. José Luis Ochoa (2015). <i>Nowhere (Archivos)</i> .	388
230. José Luis Ochoa (2016). <i>Topography (Ox drawing)</i> , óleo y hierro sobre lienzo, 33 x 24 cm. <i>The great land escape</i> , hierro sobre impresión digital, 50 x 40 cm.	389
231. José Luis Ochoa (2016). <i>The great land escape</i> , hierro sobre impresión digital, 50 x 40 cm.	390
232. José Luis Ochoa (2016). <i>Silent blocks</i> , hierro sobre metal y goma, medidas variables.	391
233. José Luis Ochoa (2016). <i>Urania</i> , serigrafía y hierro sobre papel, 33 x 24 cm.	392
234. José Luis Ochoa (2016). <i>Nowhere nowhere</i> , hierro sobre serigrafía en papel e impresión digital (x2), 200 x 110 cm.	393
235. José Luis Ochoa (2016). <i>Sin título (Octubre)</i> , archivo original URSS, medidas variables.	394
236. José Luis Ochoa (2016). <i>Sin título (Octubre)</i> , archivo original URSS, medidas variables.	394







## VI Bibliografía





## V. Bibliografía

- Adaya, F. (2012). *Antropología y trascendencia en Paul Ricoeur y Karl Jaspers*. Sevilla, España: Thémata N° 46.
- Adorno, T. (1962). *Prismas*. Barcelona, España: Ariel.
- (1980). *Teoría estética*. Madrid, España: Taurus.
- (1992). *Dialéctica negativa*. Madrid, España: Taurus.
- (1998). *Educación para la emancipación*. Madrid, España: Morata.
- (2007). *Cartas a los padres*. Barcelona, España: Paidós.
- Adorno, T. y Horkheimer, M. (1998). *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid, España: Trotta.
- Agamben, G. (1996). *¿Qué es un campo?*. Torino, Italia: Bollati Boringhieri.
- (2006). *Lo abierto*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.
- (2008). *Qué es lo contemporáneo? y otros ensayos*. Barcelona, España: Anagrama.
- (2009). *Lo que queda de Auschwitz.*, Valencia, España: Pre-textos.
- (2015). *¿Qué es un dispositivo?*. Barcelona, España: Anagrama.
- (2017). *Arqueología de la obra de arte?*. Vicenza, Italia: Neri Pozza.
- Aguirre, P. (2007). *Arqueologías del futuro*. Bilbao, España: Sala Rekalde
- Álvarez Uría, F. (2007). *Sociología y educación: Textos e intervenciones de los sociólogos clásicos*. Madrid, España: Morata.
- Altilio, P. (2016). *Malevich vibra en proa*. <http://www.arte-online.net/>
- Amengual, G. (2007). *El concepto de experiencia: de Kant a Hegel*. Buenos Aires, Argentina: Academia Nacional de Ciencias.
- Angoso de Guzmán, D.; Bernárdez Sanchís, C.; Fernández Ruiz, B. y Llorente, A. (2005). *Las técnicas artísticas*. Madrid, España: Akal/Museo Thyssen-Bornemisza.
- Applebaum, A. (2011). *El gulag*. Barcelona, España: Mondadori.
- Argan, G. (2004). *El arte moderno*. Madrid, España: Akal.
- Arendt, H. (1965). *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*. Nueva York, Estados Unidos: Viking.
- Argullol, R. (1996). *Tres miradas sobre el arte*. Barcelona, España: Destino.
- Arheim, R. (1985). *Arte y percepción visual*. Madrid, España: Alianza Forma.
- (1989). *Nuevos ensayos sobre psicología del arte*. Madrid, España: Alianza Forma.
- Arp, J. (1972). *Arp on Arp: Poems, essays, memories*. Nueva York, Estados Unidos: Viking.
- Auge, M. (1992). *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona, España: Gedisa.
- (2003). *El tiempo en ruinas*. Barcelona, España: Gedisa.
- Ayala, G. (2013). *Richard Serra, el material es una excusa para la creación artística*. <https://culturacolectiva.com>
- Baa-Tesura, J. (2003). *Mark Rothko*. Colonia, Alemania: Tachen.
- Bachelard, G. (1975). *La poética de la ensoñación*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.
- (2006). *La tierra y las ensoñaciones del reposo*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.
- Baer, A. (2006). *Holocausto. Recuerdo y representación*. Madrid, España: Losada.
- Báez, F. (2004). *Historia universal de la destrucción de libros*. Barcelona, España: Destino.
- Bajtín, M. (1982). *El problema de los géneros discursivos*. Ciudad de México, México: Siglo XXI.

- Balka, M. (2007). *Reflejos condicionados*. Madrid, España: Fundación Marcelino Botín.
- Barceló, M. (2012). *Ceramics*. Zurich, Suiza: Bruno Bischofberger.
- Bataille, G. (2009). *La experiencia interior*. Madrid, España: Filosofía contemporánea.
- (2017). *Hegel, la muerte y el sacrificio*. <http://elaleph.com>
- Baudelaire, C. (1976). *Poesía completa*. Barcelona, España: Rio Nuevo.
- (2000). *El pintor de la vida moderna*. Murcia, España: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.
- Bauman, Z. (2006). *Modernidad y holocausto*. Madrid, España: Sequitur.
- (2016). *Extraños llamando a la puerta*. Barcelona, España: Espasa.
- Bell, J. (1999). *Que es la pintura*. Barcelona, España: Galaxia Gutenberg.
- Benjamin, W. (1992 a). *Cuadros de un pensamiento*. Buenos Aires, Argentina: Imago Mundi.
- (1992 b). *Infancia en Berlín hacia 1900*. Barcelona, España: Circulo de lectores.
- (1992 c). *Tiempo, lenguaje metrópoli*. San Sebastián, España: Diputación Foral de Guipúzcoa.
- (1995). *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre historia*. Santiago de Chile, Chile: La invención y la herencia.
- (1999). *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Buenos Aires: Taurus.
- (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ciudad de México, México: Ítaca.
- (2005). *Teses sobre o conceito da história*. São Paulo, Brasil: Boitempo.
- (2008). *Libro de los pasajes*. Madrid, España: Akal.
- (2008 b). *Parque central*. Madrid, España: Abada.
- (2009). *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Santiago, Chile: LOM. 45-115.
- Berger, R. (1976). *El conocimiento de la pintura*. Barcelona, España: Noguer.
- Bernad Lage, S. (2015). *Atmósfera y arquitectura: Relaciones fenomenológicas y artefacto de poder*. Barcelona, España: Centre Universitari de Disseny i Art.
- Bernárdez, C. (1999). *Joseph Beuys*. Hondarribia, España: Nerea.
- Blake, W. (1988). *The Complete Poetry and Prose of William Blake*. Nueva York, Estados Unidos: David Erdman.
- Blum, P. (2004). *An Interview with Robert Ryman*. <http://www.nyartsmagazine.com/>
- Boff, L. (2007). *Tiempo de trascendencia*. Barcelona, España: Sal Terrae.
- Böhme, G. (1993). *Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics*. Nueva York, Estados Unidos: Thesis Eleven Nº 36.
- Boltanski, C. y Grenier, C. (2010). *La vida posible de Christian Boltanski*. Madrid, España: Casus-Belli.
- Booker, K. M. (1994). *The Dystopian Impulse in Modern Literature*. Westport, Estados Unidos: Greenwood Press.
- Borges, J. L. (1960). *El hacedor*. Madrid, España: Alianza.
- Borja-Villel, M. (2015). *Manuel Borja-Villel*. Recuperado de <http://www.eldiario.es>.
- Borriello, L.; Caruana, E.; Del Genio, M.R. y Suffi, N. (2002). *Diccionario de mística*. Madrid, España: San Pablo.
- Boud, D. (2017). *Nasher 2017 para Pierre Huyghe*. <http://www.latempestad.mx/>
- Bozal, V. (1983). *La razón en la imagen*. Madrid, España: Goya Nº 175-176.
- (2004). *El tiempo del estupor*. Madrid, España: Siruela.
- (2005). *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*. Madrid, España: Machado.
- Bradbury, R. (2009). *Fahrenheit 451*. Barcelona, España: Debolsillo.
- Brennan, T. (2004). *The Transmission of Affect*. Londres, Reino Unido: Cornell University
- Broch, H. (1971). *Kitsch, vanguardia y el arte por el arte*. Barcelona, España: Tusquets.
- Brotos, A. (2008). *Walter benjamín: Sobre el concepto de historia*. Madrid, España: Abada.



- Bruno, F. (2011). *El problema de la ilusión*. Buenos Aires, Argentina: Revista Ñ.
- Burucua, J. y Kwiatkowski N. (2014). *Como sucedieron estas cosas*. Madrid, España: Katz.
- Cage, J. (2002). *Silencio*. Madrid, España: Ardora.
- Calabrese, O. (1994). *La era neobarroca*. Madrid, España: Cátedra.
- Calderón, J. (2002). *La libertad como fundamento de configuración de la personalidad en Xavier Zubiri*. Roma, Italia: Universita Gregoriana.
- Canetti, E. (2016). *Masa y poder. Obra completa*. Barcelona, España: Contemporánea.
- Careri, F. (2013). *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Carrere, A. y Saborit, J. (2000). *Retórica de la pintura*. Madrid, España: Cátedra.
- Carrillo, F. (2014). *Testigos del exterminio: cuando escribir es un acto de guerra*. <http://www.jotdown.es>
- Carson, A. (2015). *Eros: Poética del deseo*. Madrid, España: Dioptrías.
- Casado, J. L. (2007). *El acto pictórico. Experiencia y experimentación*. Bilbao, España: UPV-EHU.
- Castro Jorquera, C. (2014). *Richard Long*. <http://artishockrevista.com>
- Celan, P. (1983). *Gesammelte Werke 1*. Francfort del Meno, Alemania: Beda Allemann.
- (2004). *Obras completas*. Barcelona, España: Trotta.
- (2007). *Fruncidos de noche*. Castelldefels, España: Alga.
- Celant, G. (2007). *Anselm Kiefer*. Bilbao, España: Museo Guggenheim Bilbao.
- Chaubin, F. (2011). *CCCP: Cosmic Communist Constructions*. Colonia, Alemania: Tachen.
- Chipp, H. (1995). *Teorías del arte contemporáneo*. Madrid, España: Akal.
- Chung, K. W. (2004). *Borges y el espejo*. Monterrey, México: Asociación Internacional de Hispanistas.
- Cirlot, L. (1983). *La pintura informal en Cataluña*. Barcelona, España: Anthropos.
- Cirlot, V. y Vega, A. (2006). *Mística y creación en el s. XX*. Barcelona, España: Herder.
- Coca, C. (2007). *Entrevista con Eugenio Trías*. <http://www.elcorreo.com>.
- Collera, V. (2013). *Tácita Dean, pintora de la evanescencia*. Madrid, España: El país.
- Comino Delgado, R. (2014). *Reflexiones para el camino*. Sevilla, España: Punto Rojo.
- Conrad, J. (2003). *El corazón de las tinieblas*. Barcelona, España: Random House.
- Córdoba Rodríguez, J. R. (2007). *Análisis de la educación musical en España desde la estética de Adorno*. Granada, España: Universidad de Granada.
- Cortina, A. (2014). *La filosofía no es una disciplina, la filosofía es una intensidad*. Madrid, España: El Cultural.
- Danto, A. (2002). *Transfiguración del lugar común*. Barcelona, España: Paidós.
- Davies, R. (2010). *Ángeles rebeldes*. Barcelona, España: Asteroide.
- De la Rosa Ruiz, M. A. (2008). *El vacío en san juan de la cruz y en el budismo zen*. Granada, España: Lindajara N° 19.
- De los Santos, M. J. (1997). *José María Sicilia*. Barcelona, España: Revista de Cultura Lateral N° 35.
- De Santiago, M. (1998). *Antología de la poesía mística española*. Barcelona, España: Verón.
- De Valbuena, M. (1846). *Diccionario universal latino-español*. Valencia, España: Vicente Salva.
- Del Rey Morató, J. (2004). *Adorno y la crítica de la cultura de masas*. Madrid, España: Universidad Complutense de Madrid.
- Deleuze, G. (2002). *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid, España: Arena Libros.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1993). *¿Qué es Filosofía?*. Barcelona, España: Anagrama.
- Deuel, L. y Schliemann, H. (1977). *Memoirs of Heinrich Schliemann*. Nueva York, Estados Unidos: Harper & Row.
- Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Paidós. Barcelona.

- (2006). *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.
- (2014). *Cortezas*. Santander, España: Shangrila.
- Dietmar, E. (2008). *Dadaísmo*. Barcelona, España: Taschen.
- Dubuffet, J. (1984). *Escritos sobre el arte*. Barcelona, España: Barral.
- Dufrenne, M. (1953). *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Paris, Francia: Puf.
- (1983). *Fenomenología de la experiencia estética*. Valencia, España: Fernando Torres.
- Durand, G. (1971). *La imaginación simbólica*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- Eckhart, M. (2008). *El fruto de la nada*. Barcelona, España: Siruela.
- Eco, U. (1990). *Obra abierta*. Barcelona, España: Ariel.
- Einstein, A. (1980). *Mi visión del mundo*. Barcelona, España: Tusquets.
- Eliade, M. (1999). *Mitos, sueños y misterios*. Barcelona, España: Kairós.
- (2000). *Aspectos del mito*. Barcelona, España: Paidós.
- Escalante, S. (2014). *Lecciones y herencias del siglo XX*. <http://alainet.org>.
- Espejo, B. (2013). *Tácita Dean*. <http://www.elcultural.com/>
- (2014). *Juan Luis Moraza*. <http://www.elcultural.com/>
- Etchegaray, R. (2016). *El pensamiento de Deleuze y la pintura de Lucien freud*. San Salvador, El Salvador: Facultad de Filosofía de la Universidad del Salvador N° 7.
- Everitt, A. (1884). *El expresionismo abstracto*. Barcelona, España: Labor.
- Fajnwaks, F. (2013). *Los lazos de un nudo*. <http://reflexionesmarginales.com>
- Fauchereau, S. (1982). *Malevich*. Madrid, España: Polígrafa.
- Fer, B. (2010). *Eva Hesse. Trabajos del estudio*. Barcelona, España: Fundación Antoni Tàpies.
- Fernández López, J. A. (2006). *En los límites de lo indecible. Representación artística y catástrofe*. Madrid, España: A Parte Rei.
- Ferrán, O. (1995). *Una palabra, ya sabes: un cadáver: la poética del trauma en Paul Celan*. Melilla, España: Volubilis N° 2.
- Fineberg, J. (1995). *Art since 1940. Strategies of being*. Nueva Jersey, Estados Unidos: Prentice Hall.
- Fleming, J. Y Honour, H. (2004). *Historia mundial del arte*. Madrid, España: Akal.
- Fomet-Betancourt, R; Becker H. y Gómez-Muller A. (1984). *Entrevista con Michel Foucault*. París, Francia: Concordia No 6.
- Forero-Nougués, M. (2004). *Historia de tres mundos: Cuerpo, cultura y movimiento*. Bogotá, Colombia: Universidad Santo Tomás.
- Fortanet, J. (2010). *Foucault y Rorty. Presente, resistencia y deserción*. Zaragoza, España: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Frampton, K. (2000). *Estudios sobre cultura tectónica. Poética de la construcción en la Arquitectura de los s. XIX y XX*. Madrid, España: Akal.
- Francastell, P. (1985). *La realidad figurativa*. Barcelona, España: Paidós.
- Frank, A. (2001). *El diario de Ana Frank*. Santiago, Chile: Pehuén.
- Freud, S. (1937). *Construcciones en el análisis. Obras Completas. Tomo XXIII*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- (2010). *Los recuerdos encubridores*. <http://biblioteca.org.ar/>
- Fromm, E. (1993). *El arte de amar*. Barcelona, España: Paidós.
- (2012). *Marx y su concepto del hombre*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica .
- Foucault, M. (1963). *Prefacio a la transgresión*. Paris, Francia: Critique.
- (1999). *Arqueología del saber*. Ciudad de México, México: Siglo XXI.
- (2006). *Saber, Poder y Nuevas formas de Lucha en Foucault*. Ciudad de México, México: UNAD.

- Gachnang, J.; Gohr, S.; Kneubühler, T.; Lukinovich, A. y Fuchs, R. (1991). *Marcus Lupertz: Retrospectiva*. Madrid, España: Centro de Arte Reina Sofía.
- Gadamer, H. G. (1964). *Estética y hermenéutica*. Hildesheim, Alemania: Gesammelte Werke.
- Gallo, H. (2004). *Olvido y verdad*. Bogotá, Colombia: Revista el jardín de Freud N° 4.
- García Berrio, A. y Hernández Fernández, T. (1988). *Ut poiesis pictura*. Madrid, España: Tecnos.
- García Fanlo, L. (2011). *¿Qué es un dispositivo?: Foucault, Deleuze, Agamben*. Madrid, España: A Parte Rei, N° 74.
- García German, J. (2002). *Los diez paisajes de Robert Smithson*. Madrid, España: Revista Circo N° 98.
- García Martín, J. (2009). *Kierkegaard: La soledad y la angustia del individuo singular*. Málaga, España: La Mirada Kierkegaardiana.
- García Saraví, G. (1968). *Del amor y los otros desconuelos*. Buenos Aires, Argentina: Luis Fariña.
- García Torres, L. (2017). *Cai Guo Quiang*. <http://www.rtve.es/>
- Gide, A. (2001). *Teseo*. Barcelona, España: Debolsillo.
- Girard, R (1983). *La violencia y lo sagrado*. Barcelona, España: Anagrama.
- (2001). *Celui par qui le scandale arrive*, Paris, Francia: Desclée de Brouwer.
- González, J.A. (2017). *La increíble energía de la postguerra entre 1945 y 1965*. <http://www.20minutos.es>
- González García, J. C. (2000). *Diccionario de Filosofía*. Madrid, España: Edaf.
- Giusti, M. (2000). *La filosofía del siglo XX: Balances y perspectivas*. Lima, Perú: Universidad Católica de Perú.
- Goethe, W. (1999). *Escritos sobre arte*. Madrid, España: Síntesis.
- Gombrich, E. (1981). *Historia del Arte*. Madrid, España: Alianza.
- (1999). *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*. Barcelona, España: Debate.
- (2002). *Arte e ilusión*. Madrid, España: Debate.
- González, J. A. (2015). *Las chispas de otro mundo del arte de Anselm Kiefer*. <http://www.20minutos.es>
- González Alcantud, J. A.(1989). *El exotismo en las vanguardias artístico-literarias*. Barcelona, España: Anthropos.
- González García, A.; Calvo Serraller, F. y Marchán Fiz S. (2009). *Escritos de arte de vanguardia, 1900/1945*. Madrid, España: Akal.
- Grimoldi, M. I. (2010). *Memoria y recuerdo en la obra de Walter Benjamin*. Buenos Aires, Argentina: Centro Cultural Haroldo Conti.
- Grosz, G. (1991). *Un si menor, un no mayor*. Madrid, España: Anaya.
- Grupe U (1992). *Tratado del signo visual*. Madrid, España: Cátedra.
- Guash, A. M.(2000). *El arte último del siglo XX*. Madrid, España: Alianza Forma.
- Guberman, M. (2002). *Símbolo y psicoterapia*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Guillen, E. (2014). *Los artistas frente a la primera guerra mundial*. Granada, España: Atrio.
- Haas, A. M. (2009). *Viento de lo absoluto*. Madrid, España: Siruela.
- Hegel, F. (1969), *Science of Logic*. Londres, Reino Unido: Allen and Unwin.
- (1973). *Introducción a la estética*. Barcelona, España: Península.
- (1993). *Ciencia de la Lógica I, II y III*. Buenos Aires, Argentina: Solar.
- (1997). *Introducción a la estética*. Barcelona, España: Península.
- Heidegger, M. (1978). *Arte y Poesía*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.
- (1992). *Arte y Poesía*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- (1996). *Caminos de bosque*. Madrid, España: Alianza.
- (1997). *Ser y tiempo*. <http://www.philosophia.cl>
- (2001). *Ser y tiempo*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.
- Helm, D. R. (1993). *Apocalyptic Literature*. Chicago, Estados Unidos: Simeon Trust.

- Hernández, I. (2014). *En busca de Giacometti*. <http://www.elmundo.es>
- Hesse, H. (2017). *Demian*. <http://biblio3.url.edu.gt/>
- Hobsbawm, E. (2000). *Historia del siglo XX*. Barcelona, España: Crítica.
- Hockney, D. (1994). *Así lo veo yo*. Madrid, España: Siruela.
- Honour, H. y Fleming, J. (2002). *Historia mundial del arte*. Madrid: Akal.
- Horn, R. (2005). *Body Landscapes*. Berlin, Alemania: Hantje Cantz.
- Huxley, A. (2014). *Un mundo feliz*. Barcelona, España: Debolsillo.
- Jameson, F. (2005). *Arqueologías del futuro*. Madrid, España: Akal.
- Jarque, F. (2009). *George Baselitz*. <http://elpais.com>
- (2010). *El minimalismo infectado de Mona Hatoum*. <http://elpais.com>
- Jarque Soriano, V. (1992) *Imagen y metáfora, la estética de Walter Benjamin*. Cuenca, España: Universidad de Castilla La Mancha.
- Jaspers, K. (1958). *Filosofía, I – II*. Madrid, España: Revista de Occidente.
- Jiménez, J. (2003). *Teoría del arte*. Madrid, España: Tecnos.
- (2016). *Jackson Pollock, estar en la pintura*. Madrid, España: El Cultural.
- Jonás, H. (1995). *El principio de responsabilidad*. Barcelona, España: Herder.
- Judt, T. (2007). *La posguerra*. Londres, Reino Unido: Pimlico.
- Jung, C. (1995). *El hombre y sus símbolos*. Barcelona, España: Paidós.
- Kafka, F. (2006). *El castillo*. Madrid, España: Alianza.
- (2007). *Consideraciones acerca del pecado, el dolor, la esperanza y el camino verdadero*. Ciudad de México, México: Fontarama.
- Kandinsky, V. (1996). *De lo espiritual en el arte*. Barcelona, España: Paidós.
- Kant, E. (2003). *Crítica del Juicio*. <http://www.biblioteca.org.ar/>
- (2004). *Crítica de la razón pura*. Madrid, España: Tecnos.
- Kavafis, K (1983). *Poesías completas*. Madrid, España: Hiperión.
- Kemp, M. (2000). *The Oxford History of Western Art*. Oxford, Reino Unido: Universidad de Oxford.
- Kiefer, A. (2008). *Anselm Kiefer*. Recuperado de <https://www.efe.com/>
- Kierkegaard, S. (1994). *La enfermedad mortal*. Barcelona, España: Edicomunicación.
- (1997). *Migajas filosóficas*. Madrid, España: Bolla.
- Klein, Y. (1959). *Le dépassement de la problématique de l'art*. Paris, Francia: Montbliart
- Kostin, I. (2006). *Chernóbil confesiones de un reportero*. Barcelona, España: Efadós.
- Krens, T. y Munroe, A. (2009). *Cai Guo Qing*. Bilbao; España: Fundación Guggenheim.
- Kristeva, J. (1981). *Semiotiké Recherches pour une sémalyse*. Madrid, España: Fundamentos.
- Kuhn, T. S. (1963). *Entrevista a Werner Heisenberg*. <https://beta.worldcat.org/>
- Lammers, G. (2017). *Tácita Dean*. <http://confabulario.eluniversal.com.mx/>
- Lao Tse (1927). *Tao Te King*. Londres, Reino Unido: Mueller.
- Larios, F. J. (1993). *Batalla un Místico profano*. Ciudad de México, México: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
- Larousse. (2016). *Gran Diccionario de la Lengua Española*. Consultado en <https://www.larousse.es>
- Larrauri, E. (2010). *Arte con los desechos*. <https://elpais.com>
- Laster, P. (2015). *Hermann Nitsch*. <http://artpulsemagazine.com/>
- Le Goff, M. (1995). *Jorge Luis Borges: El universo, la letra y el secreto*. Montevideo, Uruguay: Linardi y Risso.

- Lebrero, J. (1998). *Joseph Beuys, se liquida una utopía*. Madrid, España: Lápiz Nº 51.
- Lederman, L. y Tiresi, D. (2007). *La partícula divina: Si el universo es la respuesta, ¿Cuál es la pregunta?*. Barcelona, España: Crítica.
- Leibniz, G. (2002). *Monadología*. Barcelona, España: Folio.
- Lem, S. (1985). *Solaris*. Barcelona, España: Minotauro.
- Leonhard, A. (1962). *¿Qué es el arte primitivo?*. Ciudad de México, México: Novaro.
- Levi, P. (1987). *Si esto es un hombre*. Barcelona, España: El Aleph.
- (2000). *Los hundidos y los salvados*. Barcelona, España: Muchnick.
- (2002). *Si esto es un hombre*. Barcelona, España: Muchnick.
- (2010). *Vivir para contar*. Barcelona, España: Alpha Decay.
- (2013). *Trilogía de Auschwitz*. Barcelona, España: El Aleph.
- Lévinas, E. (1998). *La huella del otro*. Ciudad de México, México: Alfaguara.
- (2006). *Humanismo del otro hombre*. Ciudad de México, México: Siglo XXI.
- Levis, D. (2001). *Arte y computadoras: del pigmento al bit*. Barcelona, España: Norma.
- Levra, A. M. (2006). *De Cervantes a Dalí*. Madrid, España: Fundamentos.
- López, M. (2007). *El arte como modelo de comprensión y la comprensión del arte contemporáneo*. Sevilla, España: Thémata Nº 39.
- MacCarthy, C. (2007). *La carretera*. Barcelona, España: Mondadori.
- Malthus, R. (1979). *Primer ensayo sobre la población*. Madrid, España: Alianza.
- Mantegazza, R. (2006). *Auschwitz y la pedagogía del exterminio*. Barcelona, España: Antropos.
- Marchan Fiz, S. (2012). *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid, España: Akal.
- Marchesi, Á. y Forradellas J. (1986). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona, España: Ariel.
- Martel, J. F. (2015). *Vindicación del arte en la era del artificio*. Girona, España: Atalanta.
- Marzona, D. (2004). *Arte minimalista*. Barcelona, España: Tachen.
- McDonough, T. (1996). *La deriva y el París situacionista*. Barcelona, España: Actar.
- Mehretu, J. (2015). *Julie Mehretu*. Recuperado de <http://www.fundacionbotin.org>
- Mehta, N. (2009). *La música en los campos de concentración nazis*. <http://blog.educastur.es/>
- Méndez, L. (1995). *Antropología de la producción artística*. Madrid, España: Síntesis.
- Mengs, A. (2004). *Stalker de Andrei Tarkovski*. Madrid, España: Rialp.
- Molina, A. (2001). *Hans Arp, el artista que cazaba nubes*. <https://elpais.com>
- (2006). *Moore, hacia una escultura moral.*: <https://elpais.com>
- (2007). *Gustav Metzger, inventor del 'arte autodestructivo'*. <https://elpais.com>
- (2015). *Günter Brus, salvaje amor vienés*. <https://elpais.com>
- Molins, J. (2015). *Los pintores del horror nazi*. <http://www.abc.es/>
- Mondolfo, R. (2007). *Heráclito: textos y problemas de su interpretación*. Madrid, España: Siglo XXI.
- Montenegro, G. (2016). *La Paradoja Absoluta en Sören Kierkegaard*. Santiago de Chile, Chile: Universidad de Chile.
- Morales, R. (2016). *Susan Hiller*. Miami, Estados Unidos: Pérez Art Museum Miami.
- Moraza, J. L. (1991). *El gozo del auge, la propiedad de la culpa*. San Sebastián, España: Diputación Foral de Guipúzcoa.
- (2013). *El deseo del artista*. Madrid, España: Carmen Gallano.
- Moreno Fernández, A. (2010). *René Girard y su crítica de la etnología multiculturalista y relativista*. Granada, España: Gaceta de Antropología Nº 26.
- Morin, E. (2003). *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona, España: Gedisa.



- Moure, G. (2001). *Janis Kounellis*. Barcelona, España: Poligrafía.
- Muñoz, L. (1999). *Lucio Muñoz*. Palma de Mallorca, España: Fundación Juan March.
- Muñoz Avia, R. (2014). *Así se hace un papel de Lucio Muñoz*. Madrid, España: Marlborough.
- Muñoz Fonnegra, S. (2010). *La elección ética. Sobre la crítica de Kierkegaard a la filosofía moral de Kant*. Medellín, Colombia: Universidad de Antioquia.
- Muñoz, J. y Martínez, F. (2005). *La filosofía del límite: debate con Eugenio Trías*. Madrid, España: Biblioteca Nueva.
- Music, Z. (1999). *Zoran Music*. Bilbao, España: Fundación BBK.
- Nancy, J. L. (1996). *La existencia exiliada*. Barcelona, España: Archipiélago N° 26.
- Neguerela, J. (2007). *Un arte presencial*. Madrid, España: Juan Pastor.
- Nietzsche, F. (1985). *La gaya ciencia*. Caracas, Venezuela: Monte Ávila.
- (1997). *Así habló Zaratustra*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- (2000). *El caminante y sus sombra*. Madrid, España: Edimat.
- (2002). *Crepúsculo de los ídolos*. Madrid, España: Alianza.
- (2002 b). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid; España: Alianza.
- (2007). *Friedrich Humano demasiado humano*. Madrid, España: Akal.
- Nora, P. (1984). *Entre Memoria e Historia: La problemática de los lugares*. <http://www.artemasarchivo.cl/>
- Novalis (1999). *Werke*. Darmstadt, Alemania: Buchgesellschaft.
- O' Neill, J. P. (1990). *Barnett Newman: Escritos escogidos y entrevistas*. Madrid, España: Síntesis.
- Ortega, M. L. (2011). *La utópica materia en la pintura*. Barcelona, España: Universidad de Barcelona.
- Ortega y Gasset, J. (1966). *Meditaciones del Quijote*. Madrid, España: Revista de occidente.
- (1981). *Origen y Epílogo de la Filosofía*. Madrid, España: Alianza.
- Orwell, G. (2017). *1984*. Barcelona, España: Debolsillo.
- Oteiza, J. (2007). *Quousque Tandem...!*. Pamplona, España: Fundación CAN.
- Otto, R. (1996). *Lo santo, lo racional y lo irracional en la idea de dios Rudolf Otto*. Madrid, España: Alianza.
- (2009). *Ensayos sobre lo numinoso*. Madrid, España: Trotta.
- Palanco, B. (2016). *Christian Boltanski*. <https://exit-express.com>
- Palmero, F. y Sánchez Tortosa, J. (2010). *Todo ha sido borrado*. <http://www.elmundo.es/>
- Panofsky, E. (2004). *El significado en las artes visuales*. Madrid, España: Alianza forma.
- Papavero, N.; Llorente, J y Espinosa D. (1995). *De Nicolás de Cusa a Francis Bacon*. Ciudad de México, México: Técnico Científicas.
- Patat, A. (2013). *Entrevista con Giorgio Agamben*. <http://Lanación.com>
- Penelo, L. (2010). *Antoni Tàpies*. <http://www.publico.es/>
- Perec, G. (1986). *Pensar/ clasificar*. Barcelona, España: Gedisa.
- Priesner, C. y Figala, K. (2001). *Alquimia, enciclopedia de una ciencia hermética*. Barcelona, España: Herder.
- Puelles Romero, L. y Fernández Gómez, R. (2008). *Estetización y nuevas artes*. Málaga, España: Universidad de Málaga.
- Ramírez Domínguez, J. A. (2005). *Historia del arte: El mundo contemporáneo*. Madrid, España: Alianza.
- Real Academia Española. (2014). *Diccionario de la lengua española (23ª ed.)*. Consultado en <http://www.rae.es/rae.html>
- Redondo, M. (2009). *Cai Guo-Qiang*. Diario Deia.
- Reinhardt, A. (1975). *Art as art*. Nueva York, Estados Unidos: Viking
- Reynolds, J. (1997). *Discursos del arte*. Londres, Reino Unido: Universidad de Yale.
- Ribal, P. (2010). *Anish Kapoor*. <http://www.elcultural.com/>

- Ricoeur, P. (1950). *La philosophie de la volonté. Le volontaire et l'involontaire*. Paris, Francia: Aubie.
- (1995). *Teoría de la interpretación*. Ciudad de México, México: Siglo XXI.
- Rivellis, G. (2009). *Freud. Una aproximación a la formación profesional y la práctica docentes*. Buenos Aires, Argentina: Noveduc.
- Rodríguez, C. (2014). *Mirosław balka*. <http://www.elmundo.es/>
- Rodríguez Vázquez, D. (2006). *Poética y sistema del color en la pintura monocromática moderna. Análisis y práctica pictórica. Azul*. Leioa, España: Universidad del País Vasco.
- Roetzer, H. G. y Siguan, M. (2012). *Historia de la literatura en la lengua alemana*. Barcelona, España: Universidad de Barcelona.
- Rosemberg, H. (1979). *La tradición de lo nuevo*. Caracas, Venezuela: Monte Ávila.
- Rosenblum, R. (1993). *La pintura moderna y la tradición del romanticismo nórdico*. Madrid, España: Alianza.
- Rubert de Ventós, X. (1973). *Teoría de la sensibilidad*. Barcelona, España: Península.
- Russ, J. (1999). *Léxico de filosofía. Los conceptos y los filósofos en sus citas*. Madrid, España: Akal.
- Salas Abad, G. (2004). *El concepto de pliegue en relación con el ser unívoco en G. Deleuze*. Madrid, España: Universidad Nacional de Educación a Distancia-UNED.
- Saltzman, L. (1999). *Anselm Kiefer and art after Auschwitz*. Cambridge, Reino Unido: Universidad de Cambridge.
- Samaniego, F. (2005). *Bernd y Hilla Becher documentan 130 tipologías de edificios industriales*. <https://elpais.com>
- Samper, D. (2016). *Breve historia de este puto mundo: La tremenda biografía de la tierra*. Madrid, España: Aguilar.
- Sánchez-ramón, M. (2008). *Cai Guo-Qiang, poética de la explosión*. <http://www.elcultural.com/>
- Sandler, I. (1996). *El triunfo de la pintura norteamericana*. Madrid, España: Alianza.
- Sartre; J. P. (1966). *El ser y la nada*. Buenos Aires, Argentina: Losada.
- (2004). *El ser y la nada*. Barcelona, España: RBA Coleccionables.
- Schoenholz, H.; Heliczer, C. y Mc Fadden, S. (2004). *MOMA Highlights*. New York, Estados Unidos: Museum of Modern Art.
- Scholem, G. (2007). *Walter Benjamín. Historia de una amistad*. Madrid, España: Debolsillo.
- Schopenhauer, A. (1997). *El mundo como voluntad y representación, I y II*. Colonia, Alemania: Koneman.
- Schwarz, F. (2008). *Mitos, Ritos, Símbolos. Antropología de lo Sagrado*. Buenos Aires, Argentina: Biblos.
- Seel, M. (2011). *Estética del aparecer*. Buenos Aires, Argentina: Katz.
- Serra, R. (2011). *Entrevista con Richard Serra*. Recuperado de <https://elpais.com>
- Shalamov, V. (1997). *Relatos de Kolima*. Barcelona, España: Mondadori.
- Simondon, G. (2012). *Curso sobre la percepción*. Buenos Aires, Argentina: Catus.
- Snell, R. (2013). *Romanticism and the analytic Attitude*. Nueva York, Estados Unidos: Routledge.
- Solzhenitsin, A. (1998). *Archipiélago Gulag*. <http://www.pucsp.br/>
- (2015). *Archipiélago Gulag*. Barcelona, España: Tusquets.
- Sontag, S. (2010). *Ante el dolor de los demás*. Madrid, España: Debolsillo.
- Souriau, E. (1998). *Diccionario de estética*. Madrid, España: Akal
- Steiner, G. (2007). *Los logocratas*. Ciudad de México, México: Siruela.
- Stip Martínez, A. (2016). *Imaginación, subjetividad, saber: La filosofía de Gaston Bachelard*. Bogotá, Colombia: Alexander Stip Martínez.
- Sucasas, A. (2003). *Pensar la frontera, la filosofía del límite de Eugenio trias*. La Coruña; España: Universidad de La Coruña.
- Tápies, A. (1970). *La práctica del arte*. Madrid, España: Ariel.
- (1983). *Memoria personal*. Barcelona, España: Seix Barral.
- (1993). *Valor del arte*. Barcelona, España: Empuries.

- (1999). *El arte y sus lugares*. Barcelona, España: Siruela.
- Tarkovski, A. (1999). *Esculpir en el tiempo*. Madrid, España: Rialp.
- Teilhard de Chardin, P. (2001). *Escritos esenciales*. Santander, España: Sal Terrae.
- Tello, A. M. (2015). *El arte y la subversión del archivo*. Santiago de Chile, Chile: Aisthesis N° 58.
- Terry, A. (2002). *La idea del lenguaje en la poesía española*. Santiago de Compostela, España: Universidad de Santiago.
- Thoreau, H. D. (2017). *Caminar*. <http://www.teosofiaencolombia.com/>
- Trías, E. (1988). *La aventura filosófica*. Madrid, España: Mondadori.
- (1994). *La edad del espíritu*. Barcelona, España: Destino.
- (1996). *Pensar la religión*. Barcelona, España: Galaxia Gutemberg.
- (2006). *Lo bello y lo siniestro*. Madrid, España: Ariel.
- Ullan, J. M. (2000). *Tápies, obstinado*. Madrid, España: Ave del paraíso.
- Unamuno, M. (1902). *Amor y pedagogía*. Barcelona, España: Heydrich.
- Valery, P. (1998). *Teoría poética y estética*. Madrid, España: La balsa de la Medusa.
- (1999). *Piezas sobre arte*. Madrid, España: Visor libros.
- Van Alphen, E. (1998). *Aught by History: Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature and Theory*. Stanford, Reino Unido: Stanford University.
- Vasques, A. (2016). *Wittgenstein: Mística, Filosofía y Silencio. Notas sobre estética, psicoanálisis y ética*. Madrid, España: Universidad Complutense de Madrid.
- Vázquez, F. (2001). *La memoria como acción social*. Barcelona, España: Paidós.
- Vega, A. (2002 a). *Ramon Llull y el secreto de la vida*. Madrid, España: Siruela.
- (2002 b). *Zen, mística y abstracción*. Madrid, España: Trotta.
- (2005). *Arte y santidad*. Pamplona, España: Cátedra Jorge Oteiza.
- (2006). *Las palabras del silencio*. Madrid, España: Trotta.
- (2010). *Sacrificio y creación en la pintura de Rothko*. Madrid, España: Siruela.
- Velasco, J. (2003). *El fenómeno místico*. Madrid, España: Trotta.
- (2004). *La experiencia mística*. Madrid, España: Trotta.
- Villalobos, J. (2000). *La creación poética de Velázquez*. Sevilla, España: Universidad de Sevilla.
- Vozmediano, E. (1999). *Pablo Palazuelo*. <http://www.elcultural.com/>
- Wagensberg, J. (2001). *Complejidad contra incertidumbre*. Madrid, España: El País.
- Wajcman, G. (2001). *El objeto del siglo*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- Walker, J. (2005). *Recent Literature on Truman's Atomic Bomb Decision: A Search for Middle Ground*. Oxford, Reino Unido: Diplomatic History N° 29.
- Walser, R. (1997). *El paseo*. Madrid, España: Siruela.
- Westheim P. (1997). *Pensamiento artístico y creación*. Madrid, España: Siglo XXI.
- Wiesel, E. (2002). *La noche*. Barcelona, España: El Aleph.
- Vila-Matas, E. (2017). *Mac y su contratiempo*. Barcelona, España: Seix Barral.
- Wittgenstein, L. (1921). *Tractatus-Logico-Philosophicus*. Santiago, Chile: Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.
- Worringer, W. (1953). *Abstracción y naturaleza*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.
- Zizek, S. (2006). *Órganos sin cuerpo. Sobre Deleuze y sus consecuencias*. Valencia, España: Pre-textos.
- (2015). *Menos que nada: Hegel y la sombra del materialismo dialéctico*. Madrid, España: Akal.



