



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



departamento de Dibujo  
Universidad Politécnica de Valencia

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA  
FACULTAD DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS  
DEPARTAMENTO DE DIBUJO

TESIS DOCTORAL:

**RELACIÓN ENTRE SÍMBOLO Y MATERIA EN LA  
REPRESENTACIÓN ARTÍSTICA DE LA REALIDAD.  
EL LENGUAJE DE LA MATERIA Y SU REPRESENTACIÓN**

PRESENTADA POR:

Ainoa Olaso Delgado

DIRIGIDA POR EL DOCTOR:

**José Manuel Guillén Ramón**

Valencia, enero 2016



TESIS DOCTORAL:

**RELACIÓN ENTRE SÍMBOLO Y MATERIA EN LA  
REPRESENTACIÓN ARTÍSTICA DE LA REALIDAD.  
EL LENGUAJE DE LA MATERIA Y SU REPRESENTACIÓN**

PRESENTADA POR:

**Ainoa Olaso Delgado**

DIRIGIDA POR EL DOCTOR:

**José Manuel Guillén Ramón**

CATEDRÁTICO DE UNIVERSIDAD. DEPARTAMENTO DE DIBUJO.  
FACULTAD DE BELLAS ARTES DE LA UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE  
VALENCIA.



**UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA**  
FACULTAD DE **BELLAS ARTES** DE SAN CARLOS  
DEPARTAMENTO DE DIBUJO

2016

## Resumen

Una de las pretensiones de este trabajo es profundizar en la relación de los símbolos con la materia, de la que emanan. Específicamente en el campo de la psicología, Carl Jung ha señalado la relación del lenguaje onírico-simbólico con la integración psicológica del individuo y descubierto el concepto de arquetipo. La relación del arte con los símbolos ha sido objeto amplio de estudio desde varios enfoques. Ha sido tratada de forma empírica y fragmentaria por algunos artistas como Oteiza y Tàpies, en búsqueda del espacio vacío y la intemporalidad. Y de forma más teórica por Gaston Bachelard, quien trató en profundidad la relación entre la imaginación y la experiencia material. Esto nos permite adelantar la propuesta de que el lenguaje simbólico reside en el ámbito subconsciente de la mente humana y tiene sus propias reglas que lo hacen más susceptible de ser vehiculado a través del arte.

Por tanto, el símbolo, tal como se expone en este trabajo, es una condensación de la representación de la realidad, elaborada en el plano inconsciente de la mente humana y en una relación directa con los fenómenos naturales y la estructura básica de la materia. Con este trabajo pretendemos profundizar en esta relación símbolo-materia como base para mostrar el papel fundamental del arte en la recreación y regeneración de estos símbolos en el diálogo social que permite la comprensión y acercamiento a la realidad. El trabajo realiza un estudio de la práctica artística en distintas épocas y culturas con ejemplos que creemos representativos de la problemática planteada. Desde las pinturas prehistóricas llenas de símbolos primitivos hasta el arte más contemporáneo con artistas como John Cage, muchos artistas en diferentes épocas han buscado reflejar el presente como experimentación de la existencia.

## Resum

Una de les pretensions d'este treball és aprofundir en la relació dels símbols en la matèria, de la que emanen. Específicament en el camp de la psicologia, Carl Jung ha assenyalat la relació del llenguatge oníric-simbòlic en la integració psicològica de l'individu i descobert el concepte d'arquetipus. La relació de l'art en els símbols ha estat objecte ampli d'estudi des de diversos enfocaments. Ha estat tractada de manera empírica i fragmentària per alguns artistes com Oteiza i Tàpies, en la búsqueda de l'espai buit i la intemporalitat. I de manera més teòrica per Gaston Bachelard, qui va intentar aprofundir la relació entre la imaginació i l'experiència material. Aço ens permet avançar la proposta de que el llenguatge simbòlic resideix en l'àmbit subconscient de la ment humana i té les seues pròpies regles que ho fan més susceptible de ser vehiculat a través de l'art.

Per tant, el símbol, tal com s'exposa en este treball, és una condensació de la representació de la realitat, elaborada en el pla insonscient de la ment humana i en una relació directa en els fenòmens naturals i l'estructura bàsica de la matèria. En este treball pretenem aprofundir en esta relació símbol-matèria com a base per mostrar el paper fonamental de l'art en la recreació i regeneració d'aquests símbols en el diàleg social que permet la comprensió i aproximació a la realitat. El treball realitza un estudi de la pràctica artística en diferents èpoques i cultures en exemples que creiem representatius de la problemàtica plantejada. Des de les pintures prehistòriques plenes de símbols primitius fins a l'art més contemporani en artistes com John Cage, molts artistes de diferents èpoques han cercat reflectir el present com experimentació de l'existència.

## **Abstract**

One of the purposes of this work is to analyze the relationship of symbols and matter, from which they emanate. Specially, in the field of Psychology, Carl Jung pointed out the relationship of the oneiric-symbolic language with psychological integration of the individual and he discovered the concept of archetype. The relationship between art and symbols has been widely studied from various approaches. It has been treated empirically and in a fragmented manner by some artists such as Oteiza and Tàpies, who have searched for empty space and timelessness. It has been treated in a more theoretical way by Gaston Bachelard, who studied in depth the relationship between imagination and material experience. This allows us to advance the proposal that the symbolic language resides in the subconscious sphere of the human mind and it has its own rules that make it more likely to be conveyed through art.

Therefore, the symbol, as discussed in this paper is a condensation of the representation of reality developed in the unconscious level of the human mind and in a direct relationship with the natural phenomena and the basic structure of matter. In this paper we deepen this symbol-matter relationship as the basis to show the fundamental role of art in recreation and regeneration of symbols in a social dialogue that allows a direct approach to reality and its understanding. This paper makes a study of artistic practice in different times and cultures through significant examples that we consider to be representative of the presented predicament. From prehistoric paintings full of primitive symbols to the contemporary art such as that of John Cage. Many artists in different periods have sought to reflect the present as experiencing existence.



**RELACIÓN ENTRE SÍMBOLO Y MATERIA EN LA  
REPRESENTACIÓN ARTÍSTICA DE LA REALIDAD.  
EL LENGUAJE DE LA MATERIA Y SU REPRESENTACIÓN**

A mis padres,  
por mi modo de ver.

# ÍNDICE

<b>Introducción</b>	<b>14</b>
<b>I. Motivación</b>	<b>14</b>
<b>II. Encuadre y justificación del trabajo</b>	<b>16</b>
<b>III. Fuentes</b>	<b>21</b>
<b>IV. Hipótesis</b>	<b>24</b>
<b>V. Objetivos</b>	<b>27</b>
<b>VI. Metodología</b>	<b>29</b>
<b>VII. Desarrollo</b>	<b>30</b>
<b>BLOQUE I: Símbolo y materia. El arte como lenguaje</b>	<b>33</b>
<b>1. ACERCAMIENTO AL ORIGEN DE LOS SÍMBOLOS</b>	<b>38</b>
1.1. La realidad y su representación	39
1.1.1. El problema de la realidad	39
1.1.2. El problema de la representación	49
1.1.3. El símbolo como lenguaje	52
1.1.4. Arquetipos, lenguaje simbólico universal	55
1.2. La materia y el símbolo. La materia prima	58
1.2.1. Ritmos y estructuras de la materia	58
1.2.2. La imaginación, forma intuitiva de comprensión de la naturaleza en Bachelard	64
1.3. El arte y el símbolo. Camino de la abstracción	72
1.3.1. Arte y realidad	72
1.3.2. Arte y símbolo	75

1.3.3. Ritmos en el arte. El tiempo cíclico	78
<b>BLOQUE II: Símbolos de la Naturaleza</b>	<b>81</b>
<b>2. LOS SÍMBOLOS DE LA NATURALEZA</b>	
2.1. Matéricos	83
2.1.1. La expresión del tiempo en la pintura.	
Atrapando la materia	85
2.1.2. Lo natural inanimado. El agua	90
2.1.2.1. El agua como masa	90
2.1.2.2. El fluir del tiempo y del agua como el “hilo de la vida”	92
2.1.2.3. La lluvia. El agua vertical	94
2.1.3. Línea, cabello, agua y vida	96
2.2. Geométricos	100
2.2.1. El círculo. Lo celeste	101
2.2.1.1. El espacio circular	110
2.2.2. El cuadrado. Lo terrenal	118
2.2.2.1. El muro-recinto abierto. El tiempo incorporado	121
2.2.2.2. El muro como elemento de interacción social y el frontón	126
2.2.3. La línea y sus representaciones simbólicas	131
<b>BLOQUE III: Espacio y tiempo. Su reflejo simbólico en el arte</b>	<b>137</b>
<b>3. SIMBOLOGÍA EN EL ARTE</b>	<b>139</b>
3.1. Prehistoria	141
3.2. Arte oriental	147
3.3. Joseph Mallord William Turner	154
3.4. Tàpies	158
3.5. Cage y el arte del azar	164

3.5.1. El silencio- expresión directa de la Naturaleza	170
3.6. Vanguardias	173
3.6.1. El <i>Pop-Art</i> . Pérdida del camino a la realidad	178
3.7. Andy Goldsworthy. El transcurrir del tiempo cíclico de la Naturaleza	182
<b>BLOQUE IV: Arte y representación social. El papel reintegrador del arte frente a la sociedad de consumo</b>	192
4. SENTIDO SOCIALIZADOR DEL SÍMBOLO	194
4.1. El símbolo y la realidad social	194
4.2. Los situacionistas	200
4.2.1. El no espacio- el vacío y el tiempo cíclico	200
4.2.2 Cage y el arte plástico. Aportación de los artistas al problema social	203
4.3. Recomponer la realidad-el arte restaurador del equilibrio	206
<b>Conclusiones</b>	209
<b>Bibliografía</b>	217



# INTRODUCCIÓN

## I

### Motivación

En el transcurso de mis estudios en Bellas Artes, dos han sido mis pasiones, el dibujo y el grabado. Este último ha sido el medio de expresión que he adoptado principalmente para mis creaciones artísticas. Tal vez no corresponda al artista la tarea de analizar su propia obra, a pesar de ser la persona que mejor conoce su interior, pero inevitablemente surge la cuestión de por qué aparecen ciertas formas de manera recurrente en la misma. De ahí que, analizando mis obras, encontré un tema que despertó mi interés y que, a su vez, tenía relación con la técnica artística del grabado. Éste es el del valor expresivo de los símbolos. En mi obra, de forma natural, éstos aparecen como una expresión abstracta, por lo que no son fáciles de reconocer en una primera mirada.

La observación de estos símbolos abstractos me llevó a considerar su relación formal con la Naturaleza que, a veces, se nos presenta desde una perspectiva menos común, más abstracta, pero al mismo tiempo quizá más real. Me vino la idea de que esta relación dejaba divisar que la forma, aún la más abstracta, reflejaba la estructura interna de la Naturaleza, lo que me llevó a cuestionarme sobre la materia y la realidad. Podía entrever en los símbolos el reflejo de ésta en la mente humana, lo que suponía una expresión directa de la realidad y, por tanto, el rastro de una universalidad.

Al hilo de estas reflexiones surgen viejas preguntas como la de la relación entre el arte y la vida. Éstas se han ido transformando en mi cabeza hacia la necesidad de obtener respuestas para entender un mundo complejo.

Se trata, al fin, de proporcionar a la nuestra vista la mirada de lo real. Estos símbolos no surgieron por casualidad en mis trabajos. El contacto con la Naturaleza y una visión cercana a la forma de mirar la realidad de John Berger, desarrollaron en mí la necesidad de entender el mundo en relación a la materia. La lectura de libros de diversas áreas del saber, filosofía, psicología, educación, antropología, literatura, política, historia, poesía, que formaban parte de la biblioteca familiar, constituyeron el camino inicial en el desarrollo de unas primeras intuiciones que avanzaron hacia el tema del presente trabajo.

Precisamente las ideas de Berger, en especial las contenidas en su *Modos de ver*, me inspiraron decisivamente, pues de alguna manera, me vi reflejada en ellas, en el sentido, en que suponían una propuesta de acercamiento a la realidad semejante al mío. La mirada hacia las cosas delimita su valor y su ser. Sus pensamientos coincidían con una de las propuestas de este trabajo, la representación de la materia en los símbolos y el trabajo artístico. Numerosos artistas y poetas, especialmente, han reflejado esta problemática del mirar, de lo aparente, de la realidad. En una poesía, Hermann Hesse escribió sobre cómo había que despojar de todo prejuicio y artificio nuestra mirada hacia las cosas para poder acercarnos a ellas.

En este laberinto de la realidad, reconocemos cómo los artistas y pensadores más importantes han dado siempre luz al camino, devolviéndonos lo más importante, cobrando sentido la primera intuición de la Naturaleza y el valor de las cosas.

## II

### Encuadre y justificación del trabajo

La relación del arte con los símbolos ha sido objeto amplio de estudio desde varios enfoques, sin embargo, creemos necesario profundizar en la relación de los símbolos con la materia, de la que emanan. Es ésta una de las pretensiones fundamentales de este trabajo.

Desde este punto de vista, ha sido tratada de forma fragmentaria (o más bien como prolongación de su trabajo práctico), por algunos artistas como Oteiza y Tàpies, hecho que desarrollaremos en el presente trabajo. De forma más teórica, las aproximaciones más importantes han sido hechas, ya hace bastante tiempo, por Gaston Bachelard, quien trató la relación entre la imaginación (como construcción psíquica inconsciente, lo que la relaciona con el lenguaje simbólico) y la experiencia material en sus obras: *Psicoanálisis del fuego*, *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia* (1942) o *El aire y los sueños: ensayo sobre la imaginación del movimiento* (1943), entre otras.

Sin embargo, consideramos que Bachelard no llegó a una posición concluyente pues, desde una posición inicial, en que considera una relación directa entre la imagen psíquica y la Naturaleza, varía posteriormente a una concepción fenomenológica, basada en la experiencia psicológica individual y concreta. En el presente trabajo argumentamos que la primera posición, una concepción genérica, está relacionada con el arquetipo y la segunda, fenomenológica, con los símbolos.

Más allá del valor icónico de algunos símbolos, el símbolo, tal como se expone en este trabajo, es una condensación de la representación de la realidad, elaborada en el plano inconsciente de la mente humana y en una relación directa con los fenómenos naturales y la estructura básica de la materia. En este sentido, las aportaciones más interesantes han sido hechas por la psicología, para las cuales nos remitiremos principalmente a las teorías psicoanalíticas y la interpretación del lenguaje onírico, destacando las teorías de Sigmund Freud sobre el remanente arcaico, así como la aportación del concepto de arquetipo por parte de Carl Jung. El libro clave que abre el camino al análisis de los símbolos y su explicación psicológica es *La interpretación de los sueños* de Freud (1899).

Estos estudios supusieron un gran avance dentro del campo de la psicología, así como, influenciaron profundamente el pensamiento filosófico de la época, por ejemplo, el de Bachelard, quién combinó los conceptos de la teoría psicoanalítica con la física, constituyendo la base para futuros estudios. Respecto a nuestro trabajo, aportan un marco teórico de partida sobre el cuál comenzar nuestro análisis en torno a la problemática del símbolo. Otra de las obras que más ha ayudado en la labor de perfilar y encuadrar las ideas en relación a los símbolos es *El hombre y sus símbolos* de Jung (1961), particularmente el apartado relacionado con las artes visuales.

Estas teorías también influyeron en las artes plásticas, concretamente en los artistas de las vanguardias, quienes las desarrollaron en el plano plástico, ligando, algunos de ellos, el significado de los símbolos con lo espiritual, postura cercana a los planteamientos de Jung. Sin embargo, tal vez de una forma no completamente deliberada, se iniciaba el camino hacia una visión diferente de esta relación entre símbolo y materia, la cual pretendemos delimitar a lo largo de los cuatro bloques que forman esta investigación.

También repasaremos, en contraposición a nuestro enfoque, otros, como el de Mircea Eliade, que ponen énfasis en la creación del significado simbólico como mero producto de la mente humana, como una idea “espiritual” preconcebida o pre-existente en la psique. Estas posiciones relacionan el símbolo con un conocimiento oculto e interno, algo no específicamente relacionado con la estructura de la materia.

Las aportaciones más actuales entorno a los símbolos se centran en el análisis de los mismos dentro del marco de estos antecedentes. Sin embargo, el convencimiento de que los símbolos están ligados a la Naturaleza, en parte, por la insinuación de sus formas geométricas, así como los trabajos de algunos pensadores como John Berger y en especial su *Modos de ver* (1972), que han abierto el camino hacia una interpretación del arte innovadora, introduciéndose en el camino del problema de la realidad y su representación, nos acercan a nuestra propuesta de la relación entre símbolo y materia. En la que el análisis de lo social es fundamental.

En este sentido, otra de las obras que supusieron una revolución en cuanto a la forma de entender el arte es *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* de Walter Benjamin (1936). Obra que influenció a Berger y a otro de los autores elementales en el desarrollo del concepto de lo social que planteamos. Se trata de Guy Debord y su libro *La sociedad del espectáculo* (1967). Lo social es primordial en el planteamiento del trabajo, en concreto, Debord, aporta una visión política a menudo ignorada.

Los artistas más notables de tiempos recientes han teorizado y justificado sus propios posicionamientos al producir sus obras. De ellos, hemos estudiado los que consideramos más claramente han aportado al debate de la representación de la realidad en el arte y su relación con los

procesos de cambio en las diversas sociedades. Destacamos a Andy Goldsworthy en su nexa con la cuestión de lo social.

Asimismo, encontramos interesantes las propuestas abiertas dentro del campo de la antropología en torno a la problemática social, las cuales vinculamos a conceptos como el muro y el espacio dentro de las obras artísticas de numerosos artistas y corrientes que aparecen en los capítulos de este trabajo. La práctica en el arte contemporáneo más conceptual, desde *La fuente* (1917) de Marcel Duchamp pasando por las performances “sociales” de Joseph Beuys confluyen, convergen, con los planteamientos y análisis de estas ciencias.

Para complementar la cuestión de la representación simbólica de la realidad, no hemos dejado de lado las aportaciones de la filosofía y la lingüística. Los estudios sobre el papel de los símbolos en el lenguaje aportados por semiólogos y lingüistas se preocupan, principalmente, por indagar en la relación entre significante y significado. Y, aunque algunos, como Ferdinand de Saussure, establecen una diferencia entre signo y símbolo, reconociendo en éste un rudimento de vínculo natural, en general, adoptan un enfoque cognitivo que nos parece poco adecuado para el estudio de actividades psíquicas con un fuerte contenido emocional, como son las relacionadas con el lenguaje onírico-simbólico que nos ocupa.

Es precisamente por esto por lo que contrastamos una vía de aproximación a la relación del lenguaje con los procesos mentales a través de la lógica, como hace Wittgenstein, y una vía cognitiva, como la de Saussure, con las aproximaciones psicoanalíticas que indagan en los diferentes niveles de producción psíquica. Esto nos permite adelantar la propuesta de que el lenguaje simbólico reside en el ámbito subconsciente de la mente humana y tiene, por tanto, sus propias reglas, al tiempo que implicaciones intuitivas y emocionales más fuertes que lo hacen más susceptible de ser vehiculado a través del arte.

Con todo, no negamos la posibilidad de interacción entre el lenguaje consciente y el inconsciente, ni la posibilidad de una búsqueda racional sobre el lenguaje onírico. En realidad, éste se complementa con el lenguaje lógico-verbal, al igual que con otros lenguajes como el gestual o el corporal inconsciente, formando una compleja red de expresión humana. El tema sí ha sido tratado en profundidad desde el punto de vista de la psicología, filosofía y sociología. Incluso en tiempos más recientes, que siguen el rastro de los estudios pioneros de Freud, Jung o Bachelard. Entre estas teorías y autores, hemos contrastado las posiciones de Marc Augé, Víctor Turner y Guy Debord, entre otros, en el campo de la sociología.

Se ha indagado, asimismo, en algunas corrientes artísticas contemporáneas que hacen aportaciones interesantes al problema planteado de representación de la realidad desde enfoques teóricos parciales o concretos que nos parecen interesantes. Pero nos hemos basado principalmente en el trabajo teórico y práctico de otros artistas con una visión más integral del problema, como John Cage.

Ante este escenario, hemos visto necesario adentrarnos en el análisis del problema desde una perspectiva amplia, abarcando diferentes disciplinas como la antropología, psicología, filosofía, lingüística, etc. Acotando, en esta amplitud, los datos hacia las propuestas más interesantes. No hemos encontrado un acercamiento específico al problema de los símbolos en su relación con la materia, sino un contexto amplio y fragmentado desde las diferentes disciplinas. A pesar de ello, el trabajo deja la puerta abierta a nuevas reflexiones y caminos. La mayoría de los autores estudiados pertenecen a la cultura occidental y más concretamente europea. Aún así, se han explorado también los planteamientos de otras culturas, como las orientales (China y Japón), buscando relaciones entre ellas, con el objeto de contrastar los diferentes posicionamientos respecto de la búsqueda de la realidad en el arte.

Por todo esto, nuestro planteamiento permite o puede ser aplicado como un instrumento de interpretación de las obras de arte. Por tanto, con este trabajo pretendemos mostrar no solo la relación símbolo-materia, sino también, el papel fundamental del arte en la recreación y regeneración de estos símbolos en el diálogo social que permite la comprensión y acercamiento a la realidad.

### III

#### **Fuentes**

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, a pesar de ceñir el tema a los objetivos e hipótesis planteadas: la relación símbolo y materia, y el problema de la representación y el carácter social del arte.

Nuestro trabajo, en primer lugar, crea un marco teórico de aproximación a los conceptos que analiza, acercándonos y acotando el motivo de estudio, invitando a su vez a la reflexión, para después analizar más en profundidad uno de sus conceptos fundamentales, el símbolo, en su relación con el arte y su posibilidad de representación de la realidad. Por otro lado, ofrece una muestra de esas aproximaciones teóricas en el trabajo práctico de artistas representativos de diferentes corrientes históricas, elegidas por su vinculación al tema expuesto, mostradas en

orden cronológico para afianzar su sentido. Por último, analiza y propone nuevos caminos de investigación sobre la función del arte, como componente social. Desde autores recientes con un debate abierto hoy en día.

Partiendo de un conocimiento de algunos autores más directamente relacionados con los aspectos psicológicos del arte, como son Bachelard o Berger, en el desarrollo del trabajo se fueron seleccionando algunos autores que han tratado de una forma teórica la estructura básica de la mente humana y sus diferentes capas y la teoría del lenguaje onírico, como Freud o Jung.

Entre las aportaciones en el campo de la antropología, hemos seleccionado, entre otros, la obra de Víctor Turner y su teoría de antropología simbólica expresada en su libro *La selva de los símbolos*, que relaciona el lenguaje simbólico con la experiencia ritual como base de la conformación social del individuo. Para contrastar el papel ritual y la evolución del pensamiento cultural se han estudiado las propuestas de Mircea Eliade, Marc Augé y Eduardo Cirlot, éste especialmente en su aportación a la historia y catalogación del significado de los símbolos.

Para tener una visión general de la evolución del arte se han seleccionado autores como Arnold Hauser, Erwin Panowski, Ernst H. Gombrich, I. S. Giedion, que conforman en conjunto un bagaje sólido para comprender los distintos enfoques artísticos en las diferentes épocas, su relación y contraste y sus características más destacadas. En cuanto a enfoques teóricos más avanzados sobre el contenido del arte y su función social, se han consultado de forma exhaustiva autores como John Berger, R. Arnheim, W. Benjamin, E. Bornay y V. Bozal.

Para los aspectos de composición y base rítmica y numérica del arte y su coherencia con la Naturaleza nos hemos basado principalmente en los estudios de Matila Ghyka, sobre el ritmo y las proporciones, Pacioli, P.

Tosto y Jorge Wagensberg. En cuanto a la teoría del arte, se han buscado principalmente fuentes directas de artistas que han expresado sus ideas y planteamientos en el desarrollo de su propia práctica artística, como son Kandinsky, Mondrian, Van Gogh o Paul Klee.

Entre otros, Oteiza y Tàpies, nos parece que han sido algunos de los que más claramente han expresado aspectos relacionados con los temas objeto del presente trabajo, especialmente en su forma de ver el papel social del arte. Por ello se han utilizado los escritos de Tàpies recopilados en *La práctica del arte* y las conversaciones de su obra hechas por José Ángel Valente. El *Quosque Tandem* de Oteiza ha sido utilizado para muchas de las argumentaciones, así como las interpretaciones de la obra de Oteiza aportadas por otros autores como Margit Rowell y Txomin Badiola.

Algunas aproximaciones al arte oriental, chino y japonés, se han hecho a través de las obras de Lao Tsé para su visión tradicional, y en enfoques más contemporáneos en *El elogio de la Sombra* de J Tanizaki y los trabajos de F. Cheng y R. Wilhem. Finalmente, se han buscado conexiones entre el arte plástico y la poesía en cuanto a procesos de conocimiento intuitivo y de expresión simbólica en autores como Baudelaire, Tristán Tzara o Apollinaire.

Además de los libros y autores reseñados, que se han estudiado en profundidad, otros muchos han sido utilizados en relación con este trabajo y se detallan en la bibliografía.

## IV

### Hipótesis

Al ser nuestro campo de interés indagar en las relaciones de los símbolos con la realidad material, no definiremos un problema específico, sino que partiremos de una hipótesis provisional: los símbolos son un producto natural, la impronta en la psique humana de la realidad (material) natural. Son, por tanto, instrumentos intuitivos y elementales de la representación, lo que los hace materia para el arte.

Para elaborarla, analizaremos los símbolos básicos de la Naturaleza, así como los que el arte utiliza o los que aparecen en él de una manera intuitiva, como representación no mediada de la realidad. Partimos para ello del reconocimiento de una intención en los artistas seleccionados de atrapar la realidad o de acercarse a una mayor comprensión de ésta, al igual que pretende la ciencia, es decir, como una forma de conocimiento.

De esta hipótesis general, en el desarrollo del trabajo aparecen otras conexiones, hilos de los que tirar, a modo de hipótesis derivadas. Algunas de ellas constituyen campos de investigación en sí mismos que no se pueden abarcar en este trabajo. Procuramos encadenarlas de manera esquemática, como forma de establecer una visión de conjunto del problema principal que nos parece necesaria. Las principales hipótesis derivadas o hilos de investigación son:

-Síntesis de la teoría de la imaginación de Bachelard y teoría psicoanalista de símbolos y arquetipos:

Respecto a Bachelard, éste apunta en sus estudios la relación directa entre materia e imaginación. Aunque la argumentación principal del

trabajo girará en torno a la idea de que los arquetipos, símbolos del inconsciente colectivo, nos acercan a la capa más profunda de la realidad.

De esta manera, la representación simbólica es capaz de profundizar en la realidad hasta llegar a su representación "verdadera". Veremos cómo, de acuerdo a la posición de Berger, la percepción de la realidad pasa por varias capas (perceptivas, sociales, psicológicas, culturales) que la desvirtúan, produciendo una pérdida en su experimentación directa por el ser humano. Perdiéndose así el nexo de una obra artística con la vida, quedando inerte, carente de sentido, de vínculo, solo como objeto inmaterial deslumbrante alejado de la materia y sus leyes. Un producto de consumo más.

-Lenguaje simbólico como forma de expresión más allá del lenguaje verbal lógico-sintáctico (lo que llevaría a una investigación más profunda de aspectos psicológicos, filosóficos e incluso fisiológicos):

Esta propuesta se adentra en el debate más clásico de la razón como característica específicamente humana y la negación o afirmación de la relación de las facultades inconscientes con el proceso de humanización. Planteamos en este trabajo la posibilidad real de conocimiento, más allá de la expresión verbal, mediante la expresión artística basada en el lenguaje onírico de los símbolos.

-Papel del arte en la representación de la realidad junto a la función social implícita en él:

Desarrollaremos la teoría de que el símbolo ayuda a restablecer ese vínculo con la realidad de la obra de arte, permitiendo al ser humano experimentar ésta de una forma más directa; sostendremos la necesidad de traspasar todas las capas superfluas que la representación artística acumula, siendo aquí donde el arte mejor que la ciencia, pero sin negarla, puede proporcionar un camino de apropiación psíquica de la realidad. Un

revivir la experiencia y ser partícipes, de esta manera, de la vida de la que nos sentimos alejados.

Expondremos cómo la realidad se manifiesta en el contexto del espacio y el tiempo. Cómo estas dimensiones influyen en los significados simbólicos, siendo espacio y tiempo materia básica de la expresión artística, como queda ejemplarizado por la obra de Oteiza, Tápies y otros artistas. De éstos, analizaremos sus motivaciones, su intento de atrapar el tiempo para hacerlo eterno, creando un espacio virtual, un espacio que encierra el devenir.

-La cadencia y el ritmo de la Naturaleza, como proveniente de la estructura interna de la materia:

Nos proponemos investigar cómo en el arte, aparecen ritmos básicos de la estructura de la materia de una forma más o menos consciente. Asimismo, veremos cómo esta búsqueda de la composición como sustentación de la obra artística está fundamentada en la armonía del desarrollo dinámico de la propia Naturaleza.

Esta *estructura* ha estado presente de forma inconsciente a través de símbolos y del intento de representación de diferentes realidades, en el deseo, tal vez social, de experimentar la materia y la vida. Para desarrollar este planteamiento, estudiaremos el trabajo de algunos artistas específicos, en los que vemos reflejada esa búsqueda y anhelo de la realidad material. No a un nivel superficial de la apariencia, sino a un nivel estructural.

-La evolución y cambio eterno, que une el pasado a un tiempo intemporal:

Para sustentar esta posición, nos apoyaremos en los actuales desarrollos de la física moderna, que se acerca cada vez más, desentrañándola, a la estructura íntima de la materia. Esta característica común de

intemporalidad entre los artistas seleccionados, creemos responde a una necesidad social. Entendemos que la experiencia de la materia queda alterada, en cierta forma, a través de los mecanismos de apropiación de un determinado tipo de sociedad.

## V

### **Objetivos**

Partiendo de estas hipótesis, para el desarrollo de esta indagación, trazaremos una serie de objetivos:

#### **Objetivo General:**

Profundizar en el conocimiento de las relaciones entre la producción artística y las dimensiones psicológica y estructural de los símbolos.

Para ello, se buscará comprobar la existencia de relación directa entre la realidad, como representación de la Naturaleza y los fenómenos naturales, y el símbolo. Se indagará en la obra de artistas señalados, contrastando la influencia del símbolo en el arte, su manifestación y evolución, en búsqueda de sus conexiones psicológicas ancestrales e inmanentes. Por último, se analizará la función del símbolo en el proceso de reintegración social a través de la obra de arte.

#### **Objetivos específicos:**

Como objetivos más específicos de este trabajo, relacionados con el general, marcaremos los siguientes:

1. Contribuir al debate sobre la existencia de un lenguaje onírico específico basado en la producción mental inconsciente, abriendo un camino hacia la investigación de la posibilidad y su relación con la imaginación y las estructuras naturales de creación.
2. Servir, mediante posibles preguntas abiertas a la creación de nuevos temas de investigación relacionados con los en él tratados.
3. Reforzar la idea de vínculo del arte con la vida a través del papel fundamental de los símbolos.
4. Acercarse a una demostración de la relación directa entre símbolo y materia.
5. Contribuir al análisis de la problemática sobre la realidad y del papel del arte en la sociedad.
6. Acotar y definir la problemática en torno a la experiencia de la realidad en las sociedades actuales.
7. Reforzar la idea de arte como proceso que abarca diversos campos y los integra de una forma transversal.

## VI

### Metodología

Al tratarse de una investigación cualitativa, no cuantitativa, aplicaremos el método hermenéutico dialéctico. Para ello, indagaremos en varios estudios previos que nos parecen relevantes, pertenecientes a distintas disciplinas y elaborados desde varios puntos de vista, en distintas épocas y fases de avance del conocimiento sobre los procesos de simbolización.

De esta forma, pretendemos ahondar en las complejas relaciones del proceso que hemos trazado como objeto último de este estudio: la influencia del símbolo en el arte y su manifestación, en cuanto a su relación directa con la Naturaleza y sus conexiones psicológicas ancestrales.

Seguiremos, finalmente, un proceso deductivo a la hora de desarrollar la hipótesis que planteamos y en su verificación, que plasmaremos en las conclusiones finales. Haremos, en primer lugar, un análisis secundario o meta-análisis de los textos seleccionados, seguido de una contrastación de las tesis de las diferentes fuentes tratadas entre sí y su confrontación con las propuestas de las diversas disciplinas, abordándolas con las nuevas perspectivas abiertas en los más recientes programas de investigación.

Por último, compararemos estas teorías y sus resultados, con los trabajos prácticos de las mejores muestras del arte en varias culturas de varias épocas. Y rastrearemos sus conexiones con el arte ancestral, buscando los procesos inmanentes en la producción artística como forma de integración psicológica del hombre con su entorno natural. Para ello, utilizaremos, en una fase posterior, las teorizaciones de algunos artistas

destacados sobre sus propias obras; analizaremos la manifestación de sus motivaciones y planteamientos en lo que atañe al objeto de este estudio: la utilización del lenguaje simbólico y onírico en conexión con los aspectos menos evidentes de la realidad.

Las técnicas y materiales para realizar las diferentes etapas han sido, la selección del material del trabajo de investigación previo “Símbolos y arquetipos en el arte. Hacia una poética de expresión personal”, presentado por mí como tesina en la Universidad Politécnica de Valencia en el año 2012. La construcción de un marco general de análisis. El trabajo sobre el material bibliográfico de los temas planteados. La ampliación del material de análisis a través de internet y publicaciones especializadas. La elaboración de notas, y la recopilación del material fotográfico.

## VII

### Desarrollo

La estructura del trabajo girará en torno a cuatro Bloques los cuales tienen una secuenciación lógica en cuanto a estructura y a relación entre ellos.

#### **Bloque primero:**

Pretende ser un acercamiento al concepto y origen del símbolo, así como a los problemas de la realidad y su representación, las consecuencias derivadas del lenguaje expresivo y el contraste entre los diferentes niveles de expresión, proporcionando un contexto general al trabajo, enfocando su desarrollo. Se relaciona con una de las hipótesis planteadas en el

trabajo: la relación símbolo-materia, que muestra una relación profunda con la Naturaleza, que va más allá de las relaciones formales.

### **Bloque segundo:**

Se procura un acercamiento a una de las hipótesis planteadas en el trabajo: la relación símbolo-materia, analizando algunos de los símbolos universales con mayor carga de significaciones. Símbolos que muestran una relación profunda con la Naturaleza y su base material, que va más allá de las relaciones formales.

Se tratarán, también, los elementos simbólicos en su relación con aspectos conceptuales como el tiempo y el espacio, así como símbolos más concretos, geométricos, cuya significación se establece a partir de relaciones formales. De esta manera, se pretende desarrollar la hipótesis de la relación del símbolo con la estructura de la Naturaleza o materia y su manera de crecimiento y desarrollo.

### **Bloque tercero:**

Se estudian las manifestaciones artísticas de diversas épocas, culturas y autores, desde la prehistoria a los movimientos más actuales, en búsqueda de inmanentes en el tratamiento de la representación de la Naturaleza y la integración de espacio y tiempo en la experiencia humana. Ordenadas cronológicamente, dan sentido a la evolución del concepto de arte a lo largo del tiempo.

### **Bloque cuarto:**

Trata el aspecto social del trabajo artístico. El papel de los símbolos en la sociedad y para la sociedad y su funcionalidad a través del arte. Para ello se analizan los puntos tratados en los bloques anteriores, relacionándolos directamente con la obra o proceso artístico de diversos autores y corrientes, en relación con el contexto social, siempre en búsqueda de la

representación de la verdad. Por otro lado, el criterio de selección de los artistas o corrientes estudiados, proporciona una conexión con el planteamiento general del trabajo, permitiendo profundizar en las hipótesis del mismo.

## **BLOQUE I:**

### **Símbolo y materia. El arte como lenguaje**



Ninguna pintura de valor trata de las apariencias, representa una totalidad de la que lo visible no es sino un código.

John Berger

*Tu corazón oye crecer la rosa.*

Pablo Neruda

## Conceptos:

- **Realidad:** todo lo que existe, sea visible o no para nosotros.
- **Lo real:** todo lo que existe, sea visible o no para nosotros.
- **Representación:** interpretación hecha de la realidad.
- **Realidad aparente:** mundo visible, que percibimos con los sentidos.
- **Materia:** todo lo que existe.
- **Percepción:** capacidad de conocer la realidad.
- **Lo auténtico:** asociado a las representaciones más cercanas a la realidad.

## **1. Acercamiento al origen de los símbolos**

A lo largo del presente bloque se intenta probar la relación directa del símbolo con la Naturaleza, en cuanto a su correspondencia con sus estructuras básicas, como pueden ser el ritmo de crecimiento, a su vez ligado a sus formas geométricas o una estructura más interna de la materia, captada intuitivamente por los símbolos, y su reflejo en la mente humana. Esta percepción de la Naturaleza es lo que conforma la “realidad”, es decir, la experiencia “vivida” que está, a su vez, condicionada por aspectos psicológicos y sociales.

En esta relación, el símbolo cataliza la percepción de la materia en una visión holística que llega directamente a la mente humana. Que en su expresión más ancestral, el arquetipo, globaliza la experiencia en el plano social fragmentada, manteniendo la relación directa del hombre con la Naturaleza, sin perderse en las subjetividades de las ideas y la sociedad. El ojo del artista pretende traspasar la pantalla de la realidad aparente para llegar a la materia misma y aprehender así lo real, que se encuentra más allá de su mente. Para ello, se inicia el capítulo analizando el problema de la realidad y la relación entre arte y realidad.

## 1.1. La realidad y su representación

La nature est un temple où de vivants piliers  
Laisser parfois sortir de confuses paroles;  
L'homme y passe à travers des forêts de symboles.  
Qui l'observent avec des regards familiers.<sup>1</sup>

Charles Baudelaire

[La naturaleza es un templo donde pilares vivientes  
Dejan a veces salir confusas palabras;  
El hombre pasa en ella a través de bosques de símbolos,  
Que le observan con miradas familiares.]

### 1.1.1. El problema de la realidad

Lacan distingue entre la *realidad* y *lo real*. La realidad es el conjunto de las cosas tal cual son percibidas por el ser humano; lo real es el conjunto de las cosas independientemente de que sean percibidas por el ser humano. Vamos aquí a tratar de la percepción de lo real, es decir, sobre la realidad y su expresión en el arte a través de los símbolos, y su conexión con la estructura primera de la materia; esto es, cómo, a través del uso de los símbolos, se produce la integración en esa aparente disociación entre la realidad y lo real.

La realidad se muestra *ausente*, incomprendida, al manifestarse en un lenguaje que desconocemos. Aparece entonces el anhelo de poder tocar o alcanzar de alguna forma más tangible la estructura compleja y volátil de la materia, que es, al fin y al cabo, creadora, pues de ella emana toda realidad.

---

<sup>1</sup> Baudelaire, Charles. Soneto "Correspondences", *Les fleurs du mal*.

Éste es el papel de los símbolos, que como intermediarios entre lo real, la base material de la Naturaleza, y nuestra percepción, permiten una comprensión directa, una experimentación del sentido profundo de la materia. Siendo comprendidos, permiten llegar más allá de la realidad sensible, traspasar las fronteras de la realidad aparente para llegar a un conocimiento más profundo de las cosas.

Este anhelo de la materia se encuentra en muchos artistas como, por ejemplo, en Van Gogh quién, según palabras de John Berger,<sup>2</sup> “Por sus cartas sabemos hasta qué punto era consciente de la existencia de la pantalla. Toda la historia de su vida es un infinito anhelo de realidad.”<sup>2</sup>

Generalmente, la mayoría de autores sobre el tema están de acuerdo en considerar los símbolos como formas de llegar a la profundidad de la realidad. El problema es que algunos de estos autores asocian los símbolos a lo espiritual, en el sentido de que éstos son una manera de llegar hasta el “espíritu” de las cosas. En este trabajo apuntamos a que ese espíritu corresponde a la estructura de la materia, a la materia misma, considerando ésta como algo móvil, que fluye y se transforma en su movimiento.

Kandinsky, en su libro *De lo espiritual en el arte*, asocia la expresión abstracta artística a lo espiritual. Esas formas abstractas en la obra artística, fundamentalmente en la pintura, son para él símbolos o al menos, expresión simbólica, en cierto modo desligada de la realidad:

... el arte inicia el camino sobre el que más adelante encontrará infaliblemente el perdido “qué”, el “qué” constituirá el pan espiritual del despertar que se inicia. Este “qué” no será ya el “qué” material y objetivo del período superado, sino un contenido artístico, el alma del arte...<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Berger, John. *El sentido de la vista*. Alianza editorial, Madrid, 2006, p.300.

<sup>3</sup> Kandinsky, Vasili. *De lo espiritual en el arte*. Paidós Ibérica, Barcelona, 1998, pp.30-31.

Como podemos apreciar en este texto, Kandinsky mantiene la dualidad entre materia y espíritu, considerándolas cosas distintas y pertenecientes a distintos planos. Kandinsky relaciona el *qué* con lo espiritual, dando importancia al concepto o contenido artístico por encima de la forma, *superando* el concepto material del arte. Como vemos, para él existe una dualidad, identifica lo material con lo aparente o, dicho de otro modo, con lo que es visible de la realidad. Nosotros en este trabajo, pretendemos mostrar que lo material no se queda en la mera visibilidad de la realidad o del objeto, como plantea Kandinsky en su libro, sino que abordamos el problema desde su raíz, adentrándonos en el interior de lo material, en su estructura primigenia.

En la obra de Jung (1998) se presenta de nuevo esta dualidad:

... El centro de gravedad de nuestro interés se ha desplazado por completo hacia la realidad material. La antigüedad, en cambio, tendía hacia un pensamiento de tipo más imaginativo. En el espíritu antiguo todo está impregnado aún de mitología, a pesar de que la filosofía y la incipiente ciencia de la naturaleza indiscutiblemente habían ya cumplido una «labor de ilustración».<sup>4</sup>

Queda claro que la “realidad material” de que hablan Kandinsky y Jung se refiere al concepto en la cultura occidental, positivista, contra la cual reaccionan, de una realidad mediatizada por la mente consciente, racional y su manifestación en el arte como representación de una “realidad objetiva”. Para nosotros la realidad, aunque *racionalizable*, trasciende este proceso y se debe liberar de adherencias que la distorsionan.

Todavía durante esta época se tiende a mantener el dualismo occidental entre espíritu y materia siendo, según otras corrientes actuales, inseparables. Jung en algunos de sus textos deja entrever una concepción de rechazo hacia

---

<sup>4</sup> Jung, Carl Gustav. *Simbología del espíritu*. Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1998, p.45.

*lo material* por creer que abandona *lo espiritual*. En otro de sus libros, *El hombre y sus símbolos*, encontramos de nuevo este pensamiento de Jung:

Hoy día, por ejemplo, hablamos de «materia». Describimos sus propiedades físicas. Realizamos experimentos de laboratorio para demostrar algunos de sus aspectos. Pero la palabra «materia» sigue siendo un concepto seco, inhumano y puramente intelectual, sin ningún significado psíquico para nosotros. Qué distinta era la primitiva materia –La Gran Madre-, que podía abarcar y expresar el profundo significado emotivo de la Madre Tierra.<sup>5</sup>

Estas palabras serían una contradicción en cuanto a nuestro significado de materia, más ligado a lo que Jung llama la Gran Madre, pues como trataremos de demostrar, el conocimiento de la materia no queda en algo cerrado de significados sino abierto a las posibilidades. Como se ven en los avances científicos y las teorías matemáticas más novedosas que estudiaremos más adelante. Además, en el presente trabajo consideramos la necesidad de materia y su experiencia a través del arte, los símbolos y la poesía, como algo básico para un pleno equilibrio de la mente humana y la reintegración social.

Por tanto, se pretende descartar dicha dualidad, identificando el espíritu con la materia, siguiendo lo que escribiera Malevitch en 1922: «Tal vez todo lo que llamamos espíritu es el movimiento de la materia, su estructura interna»<sup>6</sup>

Por eso, cuando decimos que lo que subyace detrás de los símbolos es el movimiento incesante de la *realidad*, entendemos mejor el hecho de cómo la experiencia directa de la *realidad* es el gran problema al que se enfrenta el arte. Este poder de evocación de la realidad que poseen las figuras simbólicas se produce porque son medios por los que se muestra, no la materia como forma

---

<sup>5</sup> Jung, Carl Gustav. *El hombre y sus símbolos*. Paidós Ibérica, Barcelona, 1997, p.91.

<sup>6</sup> Citado en Ángel Valente. *Comunicación sobre el muro*. Ediciones de la Rosa Cúbica, Barcelona, p.59.

corpórea, sino como estructura. Es decir, como conjunto de relaciones, de fuerzas en constante interacción espacio-temporal, que en su evolución dan lugar a todo lo que existe.

Nos gustaría reseñar el intento de Bachelard, sobre el que más adelante incidiremos, de descubrir la materia en lo abstracto mediante su relación con la imaginación. Precisamente, al contrario de las palabras de Jung cuando dice que la materia es un concepto sin significado psíquico, Bachelard pretende demostrar cómo ésta impregna aspectos puramente del pensamiento. Es más, Jung parece dividir en dos a la materia, la actual y la *primitiva*. Pero, ¿no es acaso la materia una sola unidad?

Este anhelo de materia (de realidad) se manifiesta en la obra de artistas como J. M. W. Turner, que en sus obras maduras rehúye toda figuración para depurar la esencia de la Naturaleza. O el expresionismo, que en su anhelo de materia, lo mismo que su anhelo de realidad, intenta atrapar la luz, el momento presente, que aparece unido a la materia, rehuendo toda adherencia a su representación.

Es en este presente atemporal, donde la materia impregna las vivencias humanas a través de las sensaciones (la visión, el calor, el tacto), que permiten la experiencia de los fenómenos naturales (en los cuales se incluyen los de ámbito antropológico, es decir, la vida social), en un anhelo de entender la realidad como realización, como vida. Una búsqueda de integración de la Naturaleza y la sociedad que veremos más intensamente en la obra y posicionamiento de Beuys, Duchamp y Oteiza, entre otros.

Sobre el movimiento interno del que hablamos, se plantean como importantes los conceptos de *espacio* y *tiempo* y su relación con la materia. El espacio es materia del arte, es el lugar donde se encuentran las cosas. Lugar de participación y creación, de unión y de experiencia. El artista, en esa búsqueda de realidad, llega hasta el vacío, siendo precisamente éste un espacio donde la materia está presente en su núcleo. Es decir, llega al

movimiento, al fluir mismo. Pero a su vez, en ese espacio único, encuentra el presente eterno, como veremos a lo largo del trabajo. Ponemos el ejemplo del crónlech como espacio circular primitivo, del que Oteiza habla y donde encuentra el vacío de una forma intuitiva, tras identificarlo con el cielo. Este espacio circular es lugar del *silencio*, también un lugar para la meditación. Este silencio es el mismo de Tàpies cuando dice: «un día traté de llegar directamente al silencio»<sup>7</sup>

De este silencio que tiene lugar en el espacio vacío dice José Ángel Valente «... Crear es generar un estado de disponibilidad, en el que la primera cosa creada es el vacío, un espacio vacío. Pues lo único que el artista acaso crea es el espacio de la creación...».<sup>8</sup> Estas palabras apoyan la argumentación planteada aquí de que, aún de una forma intuitiva, no del todo consciente, la materia presente en el espacio vacío se hace visible para el artista.

Tàpies encuentra este vacío (donde se muestra la estructura de la realidad) en el espacio del muro. En este espacio se producen las experiencias vitales del ser humano y su relación con la Naturaleza. Oteiza, lo encuentra en el espacio del crónlech, como ya hemos apuntado: «Todo el arte contemporáneo está entrando en una disciplina de silencios y eliminaciones, para desembocar en un nuevo vacío»<sup>9</sup>

La intuición de ese vacío, que como veremos en otros apartados, también aparece en el cuadro de Malévich *Cuadro blanco sobre fondo blanco*, en el tratamiento que hace Cage del silencio como algo necesario para poder escuchar el sonido del entorno, etc., llega hasta el encuentro del espacio-tiempo donde se visualiza la estructura misma de la materia.

---

<sup>7</sup> Tàpies, Antoni. *La práctica del arte. Comunicación sobre el muro*. Ediciones Ariel, Barcelona, 1971, p.8.

<sup>8</sup> Valente, José Ángel. *Comunicación sobre el muro. Cinco fragmentos para Antoni Tàpies*. Ediciones de la Rosa Cúbica, Barcelona, 2004, p.33.

<sup>9</sup> Oteiza, Jorge. *Quosque Tamdem...! Ensayo de interpretación del alma vasca*. Jorge Oteiza Fundazio Museoa, 2007, p.181.

Este nuevo vacío es el lugar necesario de recuperación de la materia, perdida durante un tiempo en concepciones erróneas. En el caso concreto de la obra de Oteiza, esta idea le conduce a la desocupación del espacio, creando una obra escultórica basada en el vacío, que funcionará, además, como espacio de experiencia social; lo que más tarde, en su proceso artístico, le llevará a alcanzar otra de las concepciones de vanguardia en el campo artístico, la idea del arte al servicio de la sociedad, en concreto, de la educación. De ahí la función claramente social y de recuperación de la experiencia de la materia que corresponde a los símbolos.

El arte debe, desde nuestra visión, ocupar una posición total, como parte de la sociedad no aislada, sino integrada dentro de la educación y de la vida, puesto que ayuda a recuperar la unidad del individuo en una sociedad dividida y contradictoria que lo enajena, enriqueciendo su experiencia de la materia y de la realidad, porque si ésta no se experimenta, no se vive.

Todo esto se ampliará en el bloque IV “Arte y Representación Social. El papel del arte frente a la sociedad de consumo”, en el que trataremos el papel reintegrador del arte frente a la sociedad de consumo, así como la problemática de la experiencia de la realidad y las apariencias, lo que Guy Debord llama “la sociedad del espectáculo”.

Jung no se equivocaba al querer una versión de la realidad más rica, con más significados y compleja, pero la realidad no podría ser tal si se desligara de sí misma, es decir, de la materia. Precisamente en la sociedad de *La sociedad del espectáculo*, se pretende crear una falsa realidad, desvinculada de su esencia y estructura con todas las consecuencias que esto provoca.

Destacamos el papel del verdadero artista, incansable perseguidor de la realidad misma, de su esencia y *desechador* de toda apariencia. Las vanguardias abrirán las puertas a un cambio de rumbo, un volver a mirar hacia la Naturaleza, desde el primitivismo. Los planteamientos impresionistas, constructivistas, etc., quieren recuperar la materia y lo real. Mientras, otras

corrientes, como dadaísmo, surrealismo, etc., exploran su reflejo en los estratos profundos de la mente humana.

A su vez, el *tiempo* es configurado a través de la materia, de los ritmos cambiantes de ésta, ya que determinan también los ciclos, aspecto que desarrollaremos más adelante. Este aspecto se ejemplifica, de nuevo, en el crónlech y el vacío que emana de él; donde el tiempo es atrapado, visualizado incluso, en ese presente eterno y continuo. Por lo que el *tiempo* habita en ese *espacio* circular. Esto, al final, es la realidad, un espacio en el que las coordenadas desaparecen. El presente-momento se hace eterno. El crónlech, como símbolo, es un espacio para entender e integrar la estructura de la materia; es, a la vez, un vacío que permite experimentarla. Creemos que esto es lo que Oteiza reclama como una experiencia de lo cósmico, en cierto modo religioso, que para nosotros en particular, es la experiencia directa de la realidad material de la Naturaleza.

El símbolo, por tanto, es un mecanismo para llegar a la realidad total, al igual que lo es el crónlech en su espacio; solo que en vez del vacío, para lograrlo, parte de unas formas geométricas, que son las matemáticas de la Naturaleza. Estas formas o reflejos de estructuras se independizan, creando nuevas posibilidades y tal vez, cambiando el movimiento de la materia, combinando imágenes, produciendo mitos, que constituyen las formas simbólicas más elaboradas que aglutinan y dan sentido a la vida social. Éstas son figuras simbólicas que forman la estructura básica, inconsciente de la psique humana, que la liga con la Naturaleza, en un acerbo común, reflejado en los arquetipos. Como dice Jung, el símbolo «significaría posibilidad e insinuación de un sentido más amplio y elevado, más allá de nuestra capacidad actual de comprensión.»<sup>10</sup>

Aún admitiendo la imposibilidad de alcanzar la comprensión plena de lo real, queda por definir los límites de la realidad en el sentido lacaniano, es decir, los límites de la comprensión de lo real. Wittgenstein en su *Tractatus*

---

<sup>10</sup> Jung, Carl Gustav. *Sobre el fenómeno del espíritu en el arte y en la ciencia*. Editorial Trotta, Madrid, 2002, p.68.

*logicus-philosophicus* <sup>11</sup> plantea la tesis de que, o, lo que no puede decirse mediante el lenguaje no existe, o, si existe, no puede ser expresado; luego el lenguaje es el límite de la realidad (entendida como representación de lo existente).

Nuestra hipótesis, llevando al límite esta posición, es que en la mente puede haber pensamientos no expresados por falta de elementos lingüísticos para ello, pero que, sin embargo, pueden ser expresados (y por tanto, comprendidos) por otras formas de lenguaje, como el lenguaje simbólico-onírico. Ahí es donde se encuentra el papel del símbolo en el arte, como forma de alcanzar la expresión directa de la realidad en toda su potencialidad.

Esto es algo que queda patente ya en las primeras expresiones simbólicas de la humanidad. El contacto de los primitivos con la Naturaleza era más necesario e intuitivo, y el “arte” estaba ligado a la vida, eran una misma cosa. Esta idea se aprecia en Arnold Hauser (1969) cuando dice:

... En todos estos ejemplos las fronteras entre el arte y la realidad desaparecen... mientras que en las pinturas del Paleolítico es un simple hecho y una prueba de que *el arte está todavía enteramente al servicio de la vida.* <sup>12</sup>

Hauser habla aquí de cómo el arte es lo mismo que la vida que “representa”, no existe disociación entre la realidad y su representación. Esto se da en periodos prehistóricos en que los humanos están más cerca de la experiencia directa de la Naturaleza, pero también en algunas sociedades contemporáneas, algunas herederas de culturas ancestrales, de las que Hauser dice:

---

<sup>11</sup> Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Alianza editorial, Madrid, 2003.

<sup>12</sup> Hauser, Arnold. *Historia Social de la literatura y el arte: naturalismo e impresionismo*. Ediciones Guadarrama, Madrid, 1969, p.22. [La cursiva es de la autora].

... cuando el artista chino o japonés pinta una rama o una flor, su pintura no pretende ser una síntesis o una idealización... como en las obras de arte occidental, sino simplemente una rama...<sup>13</sup>

Esta concepción del arte oriental se produce por influencia de la filosofía zen, que predica la integración del hombre con la Naturaleza a través de la contemplación y la meditación. De alguna manera, también está anclada en otras culturas contemporáneas, como la vasca, donde en canciones como Txoria-txori (el pájaro –pájaro, o pájaro verdadero) de Mikel Laboa, observamos esta relación.

Este poder de evocación de la realidad de los símbolos, queda explicado por Jung de la siguiente manera: «... son capaces de expresar adecuadamente lo que no se puede captar racionalmente».<sup>14</sup> Esto es así porque llevan implícitos infinidad de matices que se escapan a la dimensión del lenguaje plástico de la imagen, pues creemos que contienen el tiempo, el clima, el habla, la palabra, la acción, etc., en unos límites de espacio inimaginables, convirtiendo la imagen en atemporal, haciendo de los espacios y el tiempo algo relativo.

A través de los símbolos podemos vislumbrar lo existente no visible, incluso lo inexistente. Por eso, el símbolo es un aliado en la representación de la realidad y está tan vinculado con la expresión artística.

---

<sup>13</sup> Hauser, *Ibidem*, p.21.

<sup>14</sup> Jung, Carl Gustav. *Simbología del espíritu*. Fondo de Cultura Económica, Madrid, 199, p.113.

### 1.1.2. El problema de la representación

El uso de los símbolos permite la experiencia directa de la realidad, tal como lo planteamos en esta investigación; pero en la representación de la Naturaleza, esta experiencia se pierde cuando, su imagen, como reflejada en una pantalla, se inmoviliza. Éste es uno de los problemas fundamentales del arte, que viene al hilo de lo expresado en el anterior apartado. Ésta es la “pantalla” de la que dice Berger que queda inerte (es una imagen en movimiento estancada). Berger apunta que esta carencia de experiencia, esta pantalla, constituye una de las formas más extremas de alienación moderna, que produce una desconexión con la materia, en definitiva, una negación de la realidad.

Esta desconexión se manifiesta claramente en el ensayo *La sociedad del espectáculo*, donde Guy Debord interpreta cómo en la sociedad contemporánea esta pantalla es producida por unas fuerzas económicas y sociales que abocan al hombre a un consumo alienante, ofreciéndoles una ilusión de realidad. Ante esta situación, el poder evocador y liberador del símbolo en el arte ejerce una función restauradora, como analizaremos en el bloque IV.

... ese modo de contemplar el mundo. La pantalla sustituye a la realidad. Y se trata de una doble sustitución. Pues la realidad nace del encuentro de la conciencia y los acontecimientos. Negar la realidad es simplemente negar lo objetivo.... la pantalla protege y tiene siempre disponible un sistema de controles.... En ella no se dan ni la vida ni la muerte... No tiene realidad.<sup>15</sup>

Lo que han buscado a lo largo de la historia numerosos artistas en sus obras, independientemente del periodo histórico, es traspasar “esa pantalla”, profundizando cada vez más hasta llegar a la esencia de las cosas, para devolver al ser humano la dinámica de lo real. Cuando la pantalla es artificio, es

---

<sup>15</sup> Berger, John. *El sentido de la vista*. Alianza editorial, Madrid, 2006, pp. 279-280.

decir, es solo pantalla inerte, ha perdido todo lo que hay detrás de ella; por tanto, está vacía. No es el vacío, el hueco del tiempo, en el sentido en que lo hemos definido al hablar a propósito de Oteiza, sino un vacío de todo, carente de realidad principalmente, de conexión con la materia; es, por tanto, inútil, superficial.

En esa distancia está la profundidad que separa la pantalla de lo real, la imagen, lo inerte, de la materia y la vida. Pues la pantalla de la que hablamos está vacía del contenido de la experiencia y del sentido y ritmo de la materia; como la palabra que ha perdido su modo de ser, su sentido, y, por tanto, no tiene tampoco sonido ni imagen, no tiene trasfondo ni matices, perdiendo todos sus significados.

Es, como descubre Berger al analizar el desarrollo del arte occidental, producto de la disociación entre realidad y su representación:

Las imágenes se hicieron al principio para evocar la apariencia de algo ausente.... cuando se presenta una imagen como una obra de arte... está condicionada por toda una serie de hipótesis aprendidas.... Muchas de estas hipótesis ya no se ajustan al mundo tal cual es. (El “mundo-tal-cual-es” es algo más que un puro hecho objetivo; incluye cierta conciencia.)<sup>16</sup>

Ha habido diferentes aproximaciones en este intento por superar el problema de la representación, por vencer la inercia de la pantalla, por reintegrar la realidad en la representación artística. Así, los impresionistas son conscientes del engaño de la apariencia proyectada en la pantalla y buscan sus propios medios de atrapar la Naturaleza acotando el instante.

---

<sup>16</sup> Berger, John. *Modos de ver*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, pp.16-17.

Inician de este modo un camino genuino, descomponiendo el color y la forma en sus elementos, que desligados ahora de la figuración, introducen una nueva forma de experimentar la realidad. En palabras de Arnold Hauser:

El impresionismo es menos ilusionista que el naturalismo: en vez de la ilusión del objeto, da los propios elementos; en vez de una imagen de la totalidad, los materiales de que se compone la experiencia.<sup>17</sup>

Lo que se pretende mostrar en este trabajo es cómo, mediante la utilización artística de los símbolos, se pueden traspasar todas esas pantallas e intentar dar un sentido más o menos cierto (directo-genuino) al hecho de la realidad. Se propone, de esta manera, propiciar el acercamiento de la expresión artística a la realidad. Un retorno a los orígenes, donde cobran sentido las cosas, sin mediación de “hipótesis” que enturbien la expresión de la propia Naturaleza.

Esto lo permiten los símbolos por todo lo anteriormente mencionado, porque tienen un contacto más directo con la materia-realidad-naturaleza, ya que éstos, parecen tener origen en las estructuras internas y no perceptibles de la materia, siendo como un lenguaje propio de ésta. Los símbolos permanecen como el único vínculo seguro de acercamiento a la realidad, nos remiten a un sentimiento de unidad con la Naturaleza, con un todo, no son inertes puesto que están cargados de significado, además son dinámicos como la misma estructura de la que son reflejo.

Tal vez, este texto sobre el trabajo escultórico de Jorge Oteiza nos ayude a entender mejor este concepto abstracto integrador de la experiencia:

... Hay un momento, que Aránzazu precipita, a partir del cual el escultor llega a la conclusión de que la mano, el tacto y su relación directa

---

<sup>17</sup> Hauser, Arnold. *Historia Social de la literatura y el arte: naturalismo e impresionismo*. Ediciones Guadarrama, Madrid, 1969, p. 205.

con la materia es tiempo, instrumento del caos, señal de la destrucción y la muerte que el tiempo instaura...<sup>18</sup>

### 1.1.3. El símbolo como lenguaje

Este misterio de la materia -su estructura última- tiene su propio lenguaje, su propio cuento. El de los símbolos que nacen de ella pero que a la vez intentan explicarla. Son uniones de los contrarios, es decir, de los opuestos y también complementarios. El símbolo, es una forma particular del lenguaje que, con sus propios códigos, nos acerca al núcleo de la experiencia de forma intuitiva; que llega hasta nosotros mediante su representación *visual*, e incluso más allá de ésta, pues abarca otras dimensiones espacio temporales.

Todo este proceso simbólico, se desarrolla de una forma principalmente inconsciente, mediante un lenguaje onírico que permite una comprensión directa de la Naturaleza. Esta huella de la Naturaleza se encuentra en el inconsciente como impronta del tiempo primitivo en que en la psique humana despuntan otros niveles de consciencia. En esta *representación* de la realidad, que es el símbolo, está contenida la “vivencia”, la experiencia acumulada, y, de ahí, que contenga distintos tiempos en sí. Por eso el símbolo, al igual que lo que pretende representar o significar, no es algo acabado sino que permanece en continuo movimiento. Ésta puede ser una de las razones por las que Mircea Eliade nos dice:

No siempre es necesario conocer la mitología para vivir los grandes temas míticos. Bien los saben los psicólogos, que descubren las mitologías más bellas en los ensueños o en los sueños de sus pacientes.<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> Yrizar, Iñigo de. *La estatua, el muro y el frontón. Oteiza en sus textos*. Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, lección de ingreso, Edición Delegación en Corte, Madrid, 2005, p.17. [Es entonces cuando intuye el vacío y encuentra en él la estructura de la materia.] (N. del A.)

<sup>19</sup> Eliade, Mircea. *Imágenes y símbolos*. Ed. Taurus, Madrid, 1999, pp.13-14.

Esta idea reafirma nuestra hipótesis de que el símbolo está ligado a la Naturaleza, en cuanto representa un material inconsciente universal. ¿Por qué habría de ser universal un símbolo si no tuviera una relación directa con la Naturaleza, proviniendo antes de ella que de la mente del hombre?

Observando el valor que se ha dado al término, vemos que, etimológicamente, la palabra símbolo viene del verbo griego σύμβολον, que se traduciría como *unir, juntar, completar o recomponer*. De lo que interpretamos que muestra una revelación del universo oculto y separado del devenir del tiempo para hacerlo presente, siendo el símbolo unión entre esos dos mundos, consciente e inconsciente, interior y exterior, y forma de unidad de estos.

Esta cualidad de *punte* entre dos mundos proporciona a los símbolos la ventaja de “*viajar*”, mediante la imaginación, a través del tiempo y del espacio, pudiendo llegar a todos los lugares, muchos de los que, por medio de los niveles conscientes de razonamiento, no seríamos capaces de alcanzar pues se encuentran en capas inconscientes profundas de la mente. Son, por esto, una realidad re-vivida (en el sentido de que la materia siempre se renueva). Son una forma de lenguaje inconsciente y no del todo perteneciente al ser humano, sino compartido con la Naturaleza, el lenguaje de ésta y su expresión.

El ser humano intuye la estructura de la Naturaleza, o tal vez, tiene integrada una información sobre la misma, y la refleja en el símbolo. Pues ellos son los que están en contacto con las estructuras internas en continuo cambio, desconocidas para nosotros.

Podemos observar el papel que juega el inconsciente en el *ser* de los símbolos. A través del inconsciente, el ser humano intuye lo que desconoce de la Naturaleza, su significado real, que ésta transmite y proporciona mediante un lenguaje cifrado, simbólico. Estos *símbolos*, no son siempre fácilmente reconocibles, pues supone un desciframiento de los códigos propios que

elabora el inconsciente, y de la separación de lo natural y lo propiamente mental.

La estructura de la Naturaleza se encuentra guardada en lo leve, lo latente, que *está* pero se manifiesta de forma tenue o incomprensible para nosotros, por lo que los símbolos tienen un carácter de “revelación” de una realidad que aparece en la representación simbólica de manera no del todo consciente. Para escuchar este lenguaje, se necesita traspasar todas las capas que nos alejan de ese núcleo donde se encuentra el verdadero presente o tiempo eterno, asociado a lo circular y cíclico; así como comprender la elaboración del inconsciente respecto de lo real. Su lenguaje es puente de comunicación, repetido entre la Naturaleza y el ser humano.

Por eso estos símbolos son una forma de conexión con nuestra separación del todo-materia. De traspasar la distancia, el espacio creado. De superar la desvinculación del todo y participar de una experimentación integrada. Forman un entramado complejo, donde, no solo aparecen en forma de figuras sino también, en forma de ritos o espacios propios; al modo en que lo forma la figura circular que, como veremos más adelante, crea un espacio en relación con el vacío, en el cual podemos encontrar el tiempo eterno o cíclico.

#### 1.1.4. Arquetipos. Lenguaje simbólico universal

Aún no se conocen los mecanismos de la relación entre esa estructura interna de la Naturaleza (ese posible inconsciente de la Naturaleza) y la capa inconsciente de la mente humana, pero se sabe que los sueños son una parte importante en la comprensión del mismo. Es en el sueño cuando el cerebro trabaja para estructurar toda la información inconsciente que recibe y su modo de expresión es el símbolo, según dos de los iniciadores de la corriente psicoanalista, Sigmund Freud y Carl Jung.

El arquetipo es un término utilizado por Jung para nombrar a los símbolos pertenecientes al inconsciente colectivo. Con mayor fuerza que los símbolos no arquetípicos, son transmisores de una experiencia *atemporal*, resultado de una reelaboración e integración de la experiencia a través de un tiempo, incluso incalculable para nosotros, de conceptos que tal vez no podamos conocer plenamente, pero que son inherentes al ser humano y nos ligan al origen de nuestra existencia.

Según el propio Jung <sup>20</sup>, los arquetipos servían para transmitir conocimientos, “verdades” las cuales actúan en nuestra mente y, de alguna manera, participan en el desarrollo de la evolución del ser humano como esquemas inconscientes. De hecho, en los primeros organismos se encontraría la característica del sueño. Tal vez es por esta razón que los arquetipos son universales.

El uso y la interpretación de los símbolos pueden cambiar respecto al lugar o la cultura, pero los arquetipos pertenecen a capas más básicas de la

---

<sup>20</sup> “Así como el cuerpo humano representa todo un museo de órganos, cada uno con su larga historia de evolución tras de sí, igualmente es de suponer que la mente esté organizada en forma análoga... Me refiero al desarrollo biológico, prehistórico e inconsciente de la mente del hombre arcaico, cuya psique estaba aún tan cercana a la del animal.” Jung, Carl Gustav. *El hombre y sus símbolos*. Ed. Luis de Caralt, Barcelona, 1997, p.65. [La experiencia de la materia es universal y se revive inconscientemente, pues todo el tiempo y todas las cosas existen a la vez.] (N. del A.)

psique y de la Naturaleza, por tanto, son comunes y universales; y como todos los símbolos, derivan de las estructuras internas de la materia.

Como la psique y la materia están contenidas en uno y el mismo mundo y además están en contacto permanente y descansan en última instancia sobre factores trascendentales, no sólo existe la posibilidad sino también cierta probabilidad de que materia y psique sean dos aspectos distintos de una y la misma cosa.<sup>21</sup>

Aquí, ya apunta Jung hacia la relación entre materia y psique, como también hace Bachelard, y se desvela una unidad entre todos los elementos, que de alguna manera, conduce a pensar en su integración.

El concepto de arquetipo propuesto por Jung comprende una serie de figuras psíquicas elementales, originadas en el inicio de la humanidad (periodo en que el humano desarrolla una mente diferenciada) y compartida por todos los humanos. El símbolo (dentro de que hay muchas definiciones del símbolo) es, desde el posicionamiento de este trabajo, una figura elemental, que refleja en la mente humana fenómenos naturales (su huella en la mente).

Tanto arquetipos como símbolos se basan en las capas inconscientes de la mente y tienen gran carga emocional, por lo que tienden a confundirse. Sin embargo, desde el punto de vista de otros autores, son símbolos las elaboraciones mentales más complejas, en parte incluso conscientes, de figuras que remiten al pensamiento a situaciones y vivencias experimentadas anteriormente por el individuo o el grupo. En esta categoría estarían los cuentos, los mitos, etc. En este trabajo también se trata de los símbolos en este sentido.

Finalmente, otros autores incluyen entre los símbolos figuras que representan acciones o interpretaciones estereotipadas en una determinada cultura. Por ejemplo, los temas que en la cultura del arte occidental remiten a la

---

<sup>21</sup> Jung, Carl Gustav. *Arquetipos e Inconsciente Colectivo*. Paidós, Buenos Aires, 1970, p.159.

interpretación de las escenas que se representan en la iconografía clásica. Este enfoque es, por ejemplo, tratado por Panovsky en sus *Estudios sobre Iconología*.

En este trabajo, pues, centramos el significado de símbolo y arquetipo a las definiciones dadas al primero por Freud y al segundo por Jung. Ambos autores nos hablan de cómo los símbolos recogen información o conocimiento que la parte consciente del hombre no puede percibir, apuntando a que lo hace reelaborando esta experiencia en un lenguaje onírico específico. En psicología, como sabemos, los límites entre lo físico y lo psíquico son complejos, y se enlazan en una cadena en que no se alcanza a distinguir el principio. Algo físico puede provocar lo psíquico, y a su vez, algo psíquico deriva en físico. Por tanto, las fronteras entre lo psíquico y lo material son difusas, formándose los símbolos en ese lugar indeterminado como mediadores entre ambos fenómenos. Esta compleja relación la podemos apreciar en el siguiente texto:

Los símbolos oníricos son, en su mayoría, manifestaciones de una psique que está más allá del dominio de la mente consciente... actúan en la totalidad de la naturaleza viva. En principio, no hay diferencia entre desarrollo orgánico y psíquico. Al igual que una planta produce sus flores, la psique crea sus símbolos.<sup>22</sup>

Para Jung los arquetipos equivaldrían a los “remanentes arcaicos” de Freud. Lo que nos remite al proceso de evolución de la especie humana y, al mismo tiempo, nos da la base en la que sustentar nuestra reintegración con la Naturaleza:

El hombre fue desarrollando la consciencia lenta y laboriosamente, en un proceso que necesitó incontables eras para alcanzar el estado civilizado..., lo que llamamos la “psique” no es, en modo alguno, idéntica a nuestra conciencia.<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> Jung, Carl Gustav. *El hombre y sus símbolos*. Ed. Luis de Caralt, Barcelona, 1997, p. 61.

<sup>23</sup> Jung, ibídem, p.20.

## 1.2. La materia y el símbolo. La materia prima

### 1.2.1. Ritmos y estructuras de la materia

El lenguaje de la Naturaleza se basa en ritmos y estructuras no cerrados que intentamos imitar para descubrir su funcionamiento más básico y profundo, pero no los llegamos a comprender en su totalidad. De ahí que la mente utilice sistemas intuitivos como los símbolos, la imaginación u otros. No los comprendemos en su totalidad porque estos símbolos tienen un sentido de optimizar la necesidad y, a su vez, se basan en las leyes de la física que rigen el mundo, por tanto, comportan un mecanismo complejo.

En esta búsqueda de la *armonía* del Cosmos, la base numérica de los ritmos de la Naturaleza, que daba lugar a la belleza desde la antigüedad, se definió por los Pitagóricos como el Tetracto, basada en la sucesión de los cuatro primeros números 1, 2, 3, 4.

$$\begin{array}{c} 1 \\ 1 \quad 1 \\ 1 \quad 1 \quad 1 \\ 1 \quad 1 \quad 1 \quad 1 \\ 1+2+3+4=10, \end{array}$$

El Tetracto, tenía, a la vez, las cualidades trascendentales de la Década y las cualidades dinámicas del crecimiento triangular. Por último, participaba de las cualidades armónicas de la progresión 1, 2, 3, 4. En efecto, la razón de 4 a 2 ó de 2 a 1 representa la octava (el *diá pasón* – diapasón), la de 3 a 2, la quinta (*diá pēnte* - diapente), la de 4 a 3, la cuarta. Se puede decir con detalle que “la Tetracto es el conjunto de los cuatro números cuyas razones representan los acordes musicales esenciales.”<sup>24</sup>

Esto suponía más que un juego matemático. El número *phi* ha sido la base de la creación artística durante siglos, desde los templos clásicos griegos a las catedrales góticas. El *homo quadratus* de Leonardo da Vinci se basa en la proporción áurea. También la ciencia le debe muchos de sus logros, las mentes más lúcidas, tenían el convencimiento de que esta proporción constituía la base matemática del universo, desde el crecimiento de las plantas al movimiento de los astros. Está comprobado que Kepler aplicó estos conocimientos al desarrollar su teoría heliocéntrica del movimiento de los planetas. Como afirma Malita Ghyka:

Esta idea de la analogía, de la correspondencia entre la estructura (El “Número”) y el ritmo del Cosmos y los del Hombre, entre el Macrocosmos y el Microcosmos, como se llamarán más tarde, inspiró y fecundó durante más de dos mil años la filosofía tanto profana como religiosa.<sup>25</sup>

El poder de armonía que se asienta en estas proporciones, en estos ritmos, viene de que evocan los ritmos propios de la estructura de la materia. Están en la base del crecimiento de la Naturaleza. Continúa diciendo Matila Ghyka: “Esta armonía interior, que en ningún caso excluye la potencia, organiza y elimina el caos.”<sup>26</sup> Es decir, es creadora, de ella emana todo lo que existe.

---

<sup>24</sup> Ghyka, Matila. *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*. Poseidón, Barcelona, 1983, pp. 36-37.

<sup>25</sup> Ghyka, *ibídem*, p. 41

<sup>26</sup> Ghyka, *ibídem*, p. 41

Esto se confirma más recientemente en las teorías de cuerdas y la mecánica cuántica, que inspiran el crecimiento y formación de todo lo material, es decir, del universo entero, tanto animado como inanimado, en las propiedades de las partículas elementales y la geometría de su combinación. La materia y sus componentes se sustentan en ritmos básicos:

La teoría de cuerdas afirma que las propiedades que se han observado en las partículas, son un reflejo de los modos en que una cuerda puede vibrar. Del mismo modo que las cuerdas de un violín o de un piano tienen unas frecuencias de resonancias predilectas a la hora de vibrar –pautas que nuestros oídos perciben como las diversas notas musicales y sus armónicos más altos, así sucede con los bucles de la teoría de cuerdas.<sup>27</sup>

Sin embargo, conviene tener siempre presente que la aplicación de la geometría, el ritmo de la Naturaleza, a la producción artística, no debe hacerse de forma mecánica, pues el fluir de la realidad es siempre más complejo, como recuerda Paul Valéry en su carta al autor de *El número de oro*:

...Se puede imaginar fácilmente una especie de conflicto entre la particularidad de la producción de las obras de arte, en que cada una es una solución singular de un problema que jamás se reproducirá exactamente, y la generalidad del precepto estético que representa y precisa el número phi, el cual no debe utilizarse ciega y brutalmente, sino considerarlo un instrumento que no puede prescindir de la habilidad y la inteligencia del artista.<sup>28</sup>

---

Ghyka, Matila. *El número de oro. I Los Ritmos. II Los Ritos*. Editorial Poseidón, Barcelona, 1978, p.150.

<sup>27</sup> Green, Brian. *El universo elegante. Supercuerdas, dimensiones ocultas y la búsqueda de una teoría final*. Editorial Crítica S.L., Barcelona, 2006, pp.32-33.

<sup>28</sup> P. Valéry. *Carta al autor*, publicada en: Ghyka, Matila, *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*. Poseidón, Barcelona, 1983, p.10.

Estamos de acuerdo con estas palabras de Valéry. Los símbolos, a pesar de estar relacionados con estos ritmos matemáticos de la Naturaleza, pensamos que tienen una cualidad más allá de esto, que ellos mismos forman estructuras abiertas a la posibilidad. Es decir, se desarrollan a través de su función como mantenedores del fluir de esa propia estructura. Como si tuvieran un mecanismo independiente, desligado de la estructura básica, y como si fuera éste otra de las características de esa estructura.

En los *ritmos* de crecimiento están contenidos lo monumental y la miniatura al mismo tiempo, como aseveran los más modernos descubrimientos de la física en la teoría de cuerdas sintetizados en el número de Planck:  $E=h\nu$ , en que se llega a plasmar en ecuaciones matemáticas la existencia de universos en el interior de las fracciones más pequeñas del átomo. Las deducciones matemáticas aplicadas a la física son corroboradas, de forma intuitiva en su práctica artística, por Tàpies cuando dice: “En algo pequeño o insignificante se puede contemplar todo el universo... Es cierto que en mi obra hay, en determinadas ocasiones, un cierto canto a las cosas insignificantes. Papeles, cartones, detritus...muchas cosas que, pese a su apariencia de pequeñez, resultan, una vez puestas adecuadamente a la consideración del espectador, poseedoras de más grandeza y más dignas de respeto que las convencionalmente importantes.”<sup>29</sup>

Esto nos lleva de lleno al problema de la escala, algo que está en perfecta correlación con las leyes de la Naturaleza, con las formas de crecimiento y desarrollo de los seres vivos, así como con la formación de las estructuras inanimadas. La medida es un producto mental, referido a un patrón que, en sí, solo tiene un significado convencional.

En el lenguaje simbólico la escala desaparece, como se aprecia en las pinturas primitivas en que las figuras aparecen superpuestas, como ya hemos visto anteriormente. También el lenguaje poético sabe esto. Por su parte, el

---

<sup>29</sup> Tàpies, Antoni. *La práctica del arte*. Ediciones Ariel, Barcelona, 1971, pp.47-48.

movimiento dadaísta es un ejemplo de producción artística mediante el uso del lenguaje simbólico-onírico donde las medidas, las estructuras establecidas desaparecen, dando paso a la posibilidad, a mundos abiertos al cambio y movimientos impredecibles.

Todo en la Naturaleza se basa en proporciones, no en las medidas como tal. Esto permite a Brancusi decir: “Las medidas son despreciables en cuanto a que ellas están dentro de las cosas. Pueden subir hasta el cielo y descender al suelo sin cambiar de medidas.”<sup>30</sup>

En conclusión, desde esta búsqueda de la armonía en los ritmos de la Naturaleza se llega a la utilización de las proporciones en el arte, imitándolos. A su vez, nos conduce a reafirmar la relación de los símbolos con la materia. En palabras de Jung, hablando de su experiencia clínica como psicoanalista: “Con frecuencia he encontrado temas que me han dado la impresión de que el inconsciente pudiera ser el mundo de lo infinitamente pequeño... Esta tendencia está relacionada con la notable inseguridad del concepto del espacio y el tiempo en el inconsciente... Los arquetipos tienen esa característica común con el mundo del átomo, como se ha demostrado precisamente en nuestra época”.<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup> Citado en el libro de Yrizar, Iñigo de, *La estatua, el muro y el frontón. Oteiza en sus textos*. Edición Delegación en Corte, Madrid, 2005, p. 135.

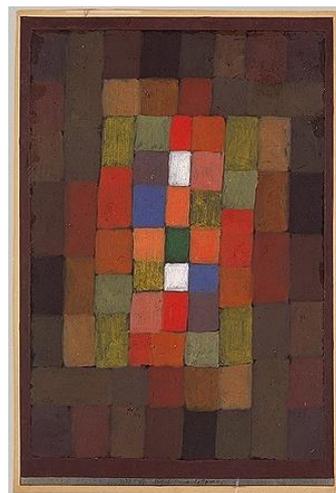
<sup>31</sup> Jung, Carl Gustav. *Simbología del espíritu*. Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1998, pp.27-28.



Paul Klee, *Vivero*,  
óleo sobre base de yeso inciso sobre lienzo,  
53,34 x 62,23 cm, 1929.



Paul Klee, *Camello en un paisaje de árboles rítmico*  
48 x 42 cm, 1920



Paul Klee, *Gradación dinámico-estática*,  
óleo y guache sobre papel, 38,1 x 26,1 cm, 1923

### 1.2.2. La imaginación, forma intuitiva de comprensión de la Naturaleza en Bachelard

La imaginación es la capacidad humana de elaborar una imagen mental de algo que no está presente. Esta definición tiene relación con el significado etimológico de la palabra de la que deriva: imagen; ésta procede del latín *Imago*: figura de un antepasado, sombra o aparición de un difunto. Es en este sentido, el de representación de una realidad, una experiencia latente, de algo que ha tenido existencia y que, de alguna forma, deja un rastro que nos lo evoca, en el que desarrolla Bachelard sus tesis.

Más modernamente, los avances en el conocimiento de la física cuántica nos dan una base para confirmar las aproximaciones teóricas sobre el rastro de la materia en su evolución:

La teoría de la información cuántica predice que todo lo que existe y ha existido en el Universo, deja una traza indeleble en el tejido del cosmos. Los límites de esta memoria cuántica constituyen una de las grandes preguntas todavía sin respuesta.<sup>32</sup>

En la Naturaleza, espacio y tiempo son conceptos relativos que no se pueden acotar. Por eso es necesaria la imaginación, la capacidad de la mente humana de producir una imagen de la realidad aún no plenamente comprendida. Por ejemplo, en la amontonada disposición de las pinturas primitivas que encontramos en algunas cuevas, donde las figuras están unas encima de otras sin delimitar el espacio, descubrimos esta esencia al entrar en juego la imaginación.

Para Arnold Hauser, el significado de esta superposición en la pintura primitiva rompe con la idea del arte solo como estética, como embellecedora. Podemos observar cómo su función estaba ligada a la comprensión de la

---

<sup>32</sup> Cantó, Antonio. *La pizarra de Yuri*. Ediciones Silente, Madrid, 2011, p.43.

realidad, y cómo funcionaban unos mecanismos abiertos de la mente para su *representación* o su imaginación:

Destruye de antemano toda función decorativa; esta superposición no era, sin embargo, necesaria, pues el pintor disponía de espacio suficiente. El amontonamiento de una figura sobre otra indica claramente que las pinturas no eran creadas con la intención de proporcionar a los ojos un goce estético.<sup>33</sup>

Estas representaciones van más allá de lo plano, conforman un espacio infinito o ilimitado; son una concreción del cosmos como referido a la creación de un “volumen” dentro de figuras dispuestas en un espacio plano, bidimensional. Tratan de transmitir ideas contradictorias o complementarias, sin perder su coherencia ya que tienen que transmitir muchas más cosas, como ideas, conceptos, elementos del todo y de la nada, es decir, de lo existente o de lo que solo existe en potencia. Estas pinturas primitivas, en origen, eran abstractas porque eran una interpretación intuitiva de la Naturaleza utilizando la parte inconsciente de la mente. La imaginación tiene mucho que ver con esta parte inconsciente, y por esta razón, tal vez permanezca más cercana a los símbolos. De hecho, eran utilizadas en la época primitiva como una *comunicación*.

Las pinturas, consistían en la representación simbólica de la experiencia del mundo en que vivían, por lo que suponen una expresión *necesaria para la integración del hombre en la Naturaleza*.

---

<sup>33</sup> Hauser, Arnold. *Historia Social de la literatura y el arte: tomo I*. Ediciones Guadarrama, Madrid, 1969, p.22.



Pinturas prehistóricas "tectiformes".  
La cueva de El Castillo, Cantabria.

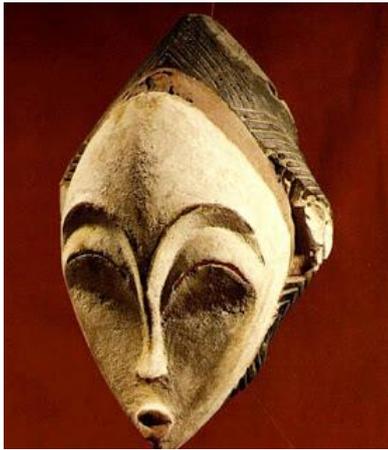


Adolph Gottlieb, *Hombre mirando una mujer*,  
óleo sobre lienzo, 106.6 x 137.1 cm, 1949



Adolph Gottlieb, *División*,  
óleo sobre lino, 25.4 x 38.1 cm, 1948

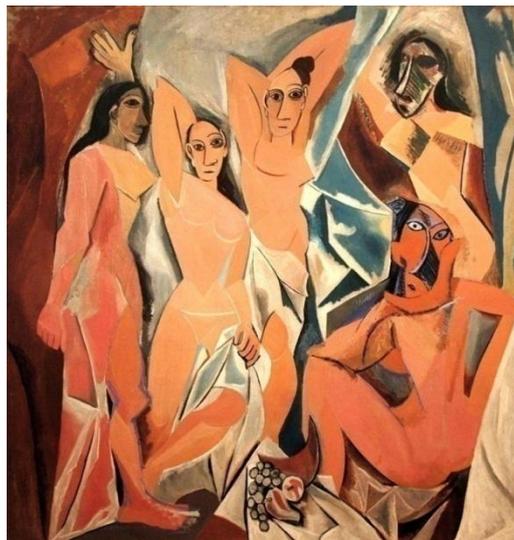
Hoy en día el arte continúa esa búsqueda/función de acercarse a un *presente eterno*, núcleo de la realidad. En esa búsqueda, el arte contemporáneo hace una aproximación al arte primitivo abierto a la imaginación.



Máscara africana. Arte fang.  
Museo del hombre, París



Picasso, *Busto*. Estudio para las Señoritas,  
óleo sobre lienzo, 1907



Picasso, *Las señoritas de Aviñón*,  
óleo sobre lienzo, 243,9 cm x 233,7 cm, 1907

Aquí se plantean dos aspectos abordados en este trabajo. Por un lado, nos interesa rastrear la recuperación del arte primitivo por parte de las corrientes artísticas, o de los artistas de las vanguardias, en un periodo concreto de la historia, no de una manera formal sino estructural, en la recuperación de su sentido integrador. Por otro lado, la búsqueda de la relación de las manifestaciones primitivas con la Naturaleza y sus leyes o estructuras.

Como expresa Margit Rowell sobre el ejemplo de Jorge Oteiza: «Oteiza admiró las culturas primitivas o prehistóricas porque manifestaban una identificación espiritual intuitiva con el universo basada en una comprensión de las leyes cósmicas y naturales».<sup>34</sup> Este problema, como veremos en otros apartados, está en el centro de la situación actual del arte, que pugna por arrancar la obra de la mercantilización, en agudo contraste con la sociedad del espectáculo, en que el alejamiento de la realidad es cada vez mayor, perdiendo todo sentido y valor, perdiéndose el pájaro-pájaro.

Como se ha mencionado anteriormente, Bachelard investiga la transformación de la materia a través de la imaginación y, en concreto, de la imaginación poética; así como el resultado que esta elaboración mental, comunicación con lo exterior natural, produce. La imaginación, algo tan inmaterial, queda pues, en estrecha relación con la materia. Ambas interactúan e intercambian movimientos, expresiones y significados. De esta manera, la imaginación está también en el origen de los símbolos, es una proyección de su carácter intuitivo.

Sin embargo, el propio Bachelard en su libro *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento* defiende una conexión directa entre materia e imaginación, lo que produciría elementos imaginativos (que nosotros asimilamos a simbólicos) generales, tan ciertos como las leyes físicas:

---

<sup>34</sup> Rowell, Margit-Txomin Badiola. *Oteiza: Propòsit experimental-An experimental proposition*. Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, 1988, p.19.

Somos llevados, en la búsqueda imaginaria, por materias fundamentales, por elementos imaginarios que tienen leyes de índole ideal tan seguras como las leyes experimentales. Nos tomamos la licencia de recordar aquí lo que hemos estudiado, con el nombre de imaginación material, esta asombrosa necesidad de “penetración” que, más allá de las seducciones de la imaginación de las formas, se propone pensar la materia, soñar la materia, vivir en la materia, o bien –o lo que viene a ser lo mismo- materializar lo imaginario.<sup>35</sup>

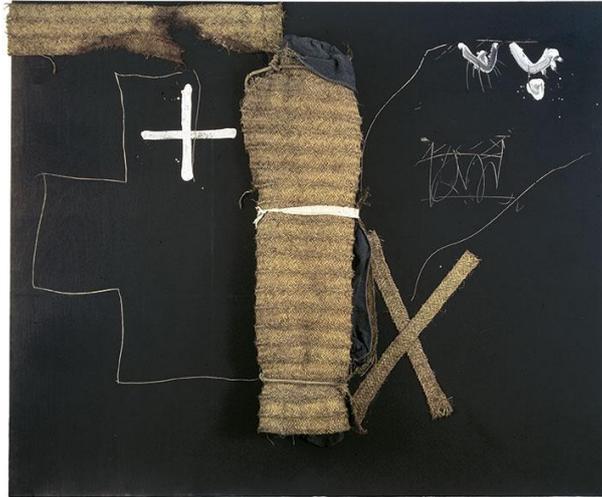
Posteriormente, Bachelard (1965) en su libro *La poética del espacio*, varía, aparentemente, su posición, haciendo de la mente humana el origen de un imaginario que sería, por tanto, individual:

Se nos preguntará por qué, modificando nuestro punto de vista anterior, buscamos ahora una determinación fenomenológica de las imágenes... habíamos tratado de considerar las imágenes fuera de toda interpretación personal. Poco a poco, dicho método, me ha parecido insuficiente para fundar una metafísica de la imaginación... por parcial que sea un objeto -una simple imagen- no deja de tener una gran resonancia psíquica... pero este drama contiene la paradoja de una fenomenología de la imaginación: ¿cómo una imagen, a veces muy singular, puede aparecer como una concentración de todo el psiquismo?... Sólo la fenomenología, es decir, la consideración del surgir de la imagen en una conciencia individual –puede ayudarnos a restituir la subjetividad de las imágenes y a medir la amplitud, la fuerza, el sentido de la transubjetividad de la imagen.<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> Bachelard, Gaston. *El aire y los sueños: Ensayo sobre la imaginación del movimiento*, pp.16-17.

<sup>36</sup> Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*, pp. 9-10.



Antoni Tàpies, *Envoltura*,  
técnica mixta y ensamblaje en madera, 248.92 x 299.72 cm, 1994  
(Tàpies y la imaginación de la materia.)

Pero esta contradicción se resuelve si, como veremos, asimilamos la imaginación general, compartida con el arquetipo o “remanente arcaico” de Jung y la imaginación individual (y cultural, es decir, colectiva, pero solo compartida en un ámbito social determinado) con una simbología no ancestral, sino re-elaborada parcialmente, que incorpora experiencias personales concretas.

Albert Ribas analiza muy bien el pensamiento de Bachelard, enfocándolo hacia el argumento buscado en este trabajo:

Lo que sobresale en esta línea seguida por Bachelard es el nuevo énfasis puesto justamente en la materia, frente a lo que era más habitual, es decir, el tomar la forma como supuesto objeto de la imaginación. Parecería que la materia es un ámbito que pertenece más propiamente a la "realidad", mientras la forma sería el ámbito propio de la imaginación. Bachelard subvierte esta clasificación, declarando, por ejemplo, que "la materia es el inconsciente de la forma". Es decir, si se quiere indagar en las imágenes hay que reconducirlas a su constitución material.<sup>37</sup>

En definitiva, Bachelard ancla la imaginación a la materia. En ese sentido es semejante al símbolo que emana de la materia y se desliga de la mera idea que nace de la mente. Postura que reaparece, en cierto modo sublimada, "mística", en las tesis de Mircea Eliade, quien vuelve sobre el hombre primitivo y su unión a todas las cosas:

Si observamos el comportamiento general del hombre arcaico...los objetos del mundo exterior, tanto como lo actos humanos propiamente dichos, *no tienen valor intrínseco autónomo*. Un objeto o una acción adquieren un *valor* y, de esta forma, llegan a ser *reales*, porque participan, de una manera o de otra, de una realidad que los trasciende... el "primitivo", el hombre arcaico, no conoce ningún acto que no haya sido planteado y vivido anteriormente por otro, *otro que no era un hombre*. Lo que él hace ya se hizo.<sup>38</sup>

---

<sup>37</sup> Ribas, Albert. La Web del Vacío. Artículos, 2008, "*Bachelard: del cientifismo a la imaginación de la materia*" (en Jaime D. Parra (Coord.), *La simbología. Grandes figuras de la Ciencia de los Símbolos*. Barcelona: Montesinos, 2001, pp. 121-129). [última consulta: 2012-4-10]. Disponible en: <http://www.editorialsunya.com/bache.html>

<sup>38</sup> Eliade, Mircea, *El mito del eterno retorno: arquetipos y repetición*. Alianza editorial, Madrid, 2000, p.141.

Hauser analiza la cuestión desde un punto de vista diferente, para él lo pintado o representado en las pinturas primitivas adquiere un carácter real:

En todos estos ejemplos las fronteras entre el arte y la realidad desaparecen. En el arte de los tiempos históricos la continuidad de los dos terrenos es una ficción dentro de la ficción, mientras que en las pinturas del Paleolítico es un simple hecho y una prueba de que el arte está todavía enteramente al servicio de la vida.<sup>39</sup>

### **1.3. Arte y símbolo. Camino de la abstracción**

#### **1.3.1. Arte y realidad**

Es a través del arte como el ser humano busca una interpretación de la realidad, una comunicación con la Naturaleza. Y es el símbolo el medio por el cual actúa. Es precisamente el arte que aparece en las primeras pinturas en las cuevas, la prueba irrefutable del proceso de hominización, pues hace evidente su capacidad de representación simbólica de la Naturaleza. En este sentido, es al mismo tiempo una necesidad constante. Una vez abandonado el paraíso natural, el hombre precisa el arte para recomponer la unidad con la Naturaleza. Para manejar su complejidad y ponerla a su servicio; y lo hace, al igual que entonces, mediante la utilización del lenguaje simbólico.

En concreto, el arte occidental reencuentra al “arte primitivo”, o lo *recomprende*; el cual siempre ha permanecido, con su sentido integrador, presente en el arte oriental. En este “re-encuentro” contemporáneo, de nuevo el tiempo se vuelve infinito y eterno; cambia su dimensión para descubrir que

---

<sup>39</sup> Hauser, Arnold. *Historia Social de la literatura y el arte. Tomo I: prehistoria*. Ediciones Guadarrama, Madrid, 1969, p.22.

estas manifestaciones artísticas tan distantes en el espacio-tiempo pertenecen al mismo instante, viéndonos reflejados en la unidad circular de la Naturaleza.

Antoni Tàpies en su libro *La práctica del arte* lo explica así:

Los exabruptos incendiarios del vanguardismo que en el fondo eran un grito de rabia para impedir que se robara el arte a la vida, no equivalían en absoluto a desvincularse de las grandes tradiciones... éstas se hallaban por todas partes, adentradas en el mundo que el colonizador jesuítico nos ocultó durante años... en las zonas en que, por la fuerza de lo humano, los dioses se transformaron de una vez para siempre en la comunión más directa con todos los seres de la naturaleza.<sup>40</sup>

Esto se ve claramente en el caso de muchas de las corrientes vanguardistas del siglo XX, como los surrealistas o los dadaístas, los cuales, influenciados por las investigaciones recientes de Freud, utilizan el lenguaje onírico como técnica en la creación de sus obras, en el intento de llegar a una experiencia de la realidad más global.

Concretamente, estos artistas desarrollan su trabajo tomando de las teorías psicoanalíticas la idea de que el ego -parte consciente de la psique- reprime y controla (también integra) el acceso a la conciencia de los aspectos del subconsciente y del inconsciente que no encajan con la realidad social o super-ego. Para superar esa represión distorsionada, estas corrientes artísticas promueven una expresión directa del pensamiento.

Pasado el periodo revolucionario de las vanguardias, de nuevo en nuestra época, el carácter mágico de la representación, lejos de ser una necesidad, se convierte en algo estético, al igual que en la etapa previa a las vanguardias. Buscamos la armonía y la belleza, pero esa belleza corre el peligro de quedarse vacía al perder el "hilo" que la une a la necesidad. Pues el

---

<sup>40</sup> Tàpies, Antoni. *La práctica del arte*. Ediciones Ariel, Barcelona, 1971, pp.60-61.

arte, reciente y crecientemente, se individualiza en su producción y se masifica, se vuelve superficial en su consumo.

Lo que nos devuelve al aspecto social del arte, como veremos más adelante, encontrando respecto al mismo su lugar. Sin embargo, el arte no pierde su misterio, porque en la contemplación de la obra, vemos el transcurso de la historia y del tiempo; es la emoción de lo “otro”, de lo que está al lado y nos refleja, ante la capacidad de creación regida por las estructuras de la Naturaleza, el pensamiento de nuestra historia y de nuestro ser.

Vemos lo que supuso ese arte de vanguardia en la recuperación de la unidad y el acercamiento a la realidad, uno de los ejes del presente trabajo. En estas palabras de Van Gogh:

No es tanto a la lengua de los pintores como a la de la naturaleza a la que es necesario prestar oídos... Esto parece brutal y, sin embargo, es completamente exacto. Sentir las cosas mismas, porque la realidad es mucho más importante que sentir los cuadros; en todo caso, es más fecundo y más vivificante....

Lo que quiero decir, a propósito de la diferencia entre el arte antiguo y el moderno, es que los artistas modernos son tal vez mayores pensadores... Rembrandt y Ruysdael son sublimes, tanto para nosotros como para sus contemporáneos, pero hay algo en el arte contemporáneo que nos llega de una manera más personalmente íntima... Fue pues un error cuando hace algunos años los modernos fueron presa de la furia de imitar a los antiguos. Es por esto que encuentro tan exacto lo que dice Millet: “Me parece absurdo que los hombres quieran parecer otra cosa que lo que realmente son.”<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> Van Gogh, Vincent. *Cartas a Théo*. Editorial Arte y Literatura, La Habana, 2002, pp.71-72.

Todas estas tendencias recuperan, junto con el sentido trascendente del arte, su fusión con la Naturaleza, en un intento consciente de romper con las ataduras de la figuración.

### **1.3.2. Arte y símbolo**

El símbolo forma parte de un lenguaje abstracto, al menos en su desarrollo. De esta forma, en la expresión artística, si buscamos esa parte de la realidad material que no vemos a simple vista, no se va a representar de un modo figurativo, sino como formas simbólicas que debemos descifrar. La Naturaleza, solo en el entorno y en la escala cotidiana se nos muestra reconocible. Observada a gran distancia, desde un punto de vista inusual, se nos aparece de forma sorprendente. Igualmente, vista desde muy cerca, nos impide reconocer su forma familiar, las figuras se nos escapan. La figuración, entonces, es una construcción mental, tan solo una determinada forma de ver que, en realidad, distorsiona la percepción de la realidad en su profundo significado.

La constatación de este hecho lleva a la cultura occidental a una recuperación de la abstracción como práctica artística; con un movimiento artístico e intelectual en consonancia con los cambios sociales que se están produciendo en esa época, como son las corrientes vanguardistas. Se abre de nuevo paso a la abstracción más pura, enfocada, ya en este siglo, hacia la posibilidad, es decir, la potencialidad como cauce de seguir manteniendo ese fluir y esa autonomía que es intrínseca a los símbolos, para revelar esquemas, ritmos y verdades universales, para continuar narrando.

De hecho, se hace patente que la mera copia, por lo expresado más arriba, no parece posible en la representación de la realidad, ni aun cuando ésta haya sido perseguida en un vano intento:

... El arte no reproduce [literalmente] la naturaleza. Ninguna obra de arte de ningún tiempo ni de ningún país, incluso la más realista, alcanzó nunca -ni tendió a ello- ese imposible parecido; precisamente en la busca de esas interpretaciones reside el arte, no en la aplicación a una servil y vana copia. En la diferencia, no en la coincidencia. En la afirmación de la libertad.<sup>42</sup>

De este modo, aparece en las artes plásticas, en este periodo progresista de vanguardias, una añoranza de la libertad, que en comparación con otras artes, como la música, en la pintura se muestra más difícil de preservar.

Aparte de escasas excepciones, en efecto, la música no imita nada: las relaciones de sonidos y de silencios entre sí bastan para facilitar toda la expresión... las artes plásticas debían, pues, lógicamente, llegar a una reivindicación equivalente; que las relaciones de formas y colores se bastaran a sí mismas como creación independiente... constituyendo una pura "música para la mirada". (Guichard-Meili, 1965).<sup>43</sup>

De esta manera, al igual que la música tiene su base armónica en las proporciones de la gama tonal, las artes plásticas entran en una búsqueda, más difícil, de los ritmos básicos de la Naturaleza, que de forma intuitiva se vuelve hacia los símbolos.

Kandinsky, como uno de los máximos exponentes de esta búsqueda, intenta la descomposición de los elementos geométricos y cromáticos que permitan su re-composición reemplazando al objeto: "...en esa libertad de desplazar las formas, libertad arbitraria en apariencia, pero en realidad rigurosamente determinable, es donde debemos ver el germen de una serie infinita de creaciones artísticas".<sup>44</sup>

---

<sup>42</sup> Guichard-Meili, J. *Cómo mirar la pintura*. Editorial Labor, Barcelona, 1965, pp.52-53

<sup>43</sup> Guichard-Meili, ibídem, pp. 66-67

<sup>44</sup> Kandinsky, Vasily, *De lo espiritual en el arte*. Citado en: Guichard-Meili, J. *Cómo mirar la pintura*. Editorial Labor, Barcelona, 1965, p.70.

Esta búsqueda de la reproducción plástica de la realidad más pura de la Naturaleza es la base del programa de investigación del neoplasticismo, que relaciona los elementos formales más elementales, según unas reglas basadas en la proporción áurea. Lo que lleva a la abstracción de la obra de Piet Mondrian, en que lo bello se encuentra en el profundo poder evocador de la armonía, reflejo de la armonía de los ritmos más universales de la Naturaleza, lo que tiene una base social.

La expresión individual en el arte no permite que aparezca la belleza pura. Por lo tanto el arte debe ser universal y trascendente, apartándose de lo particular. De esta manera, Mondrian propone una pintura basada en las formas puras y universales de la geometría y no en las formas particulares de las cosas. Busca la belleza en la simplicidad.<sup>45</sup>

En este periodo, se vuelve la mirada atrás, a las pinturas primitivas y sus símbolos geométricos que, de forma intuitiva, transcendían la figuración para lograr una interpretación más penetrante de la Naturaleza. De la misma manera, se re-descubren los valores inmanentes de la pintura tradicional oriental como el vacío, indispensable en la representación de la Naturaleza. Se asimila el modo cósmico de los chinos.

La pincelada, cuya realidad acabamos de precisar, solo funciona plenamente gracias al vacío. Deben animarla los alientos y el ritmo, pero ante todo el vacío debe de precederla, prolongarla y aún atravesarla.<sup>46</sup>

El vacío mira hacia la plenitud. Permite, en efecto, que todas las cosas “plenas” alcancen su verdadera plenitud. Así, Laozi pudo decir: “la gran plenitud es como vacía: entonces es inagotable.”<sup>47</sup>

---

<sup>45</sup> Tomasini, María Cecilia. *El número y lo sagrado en el arte*. Universidad de Palermo, revista de ciencia y tecnología. Buenos Aires, 2002, p. 67. [última consulta: 10-4-2012]. Disponible en: [http://www.palermo.edu/ingenieria/Ciencia\\_y\\_tecnologia/ciencia\\_y\\_tecno\\_4.html](http://www.palermo.edu/ingenieria/Ciencia_y_tecnologia/ciencia_y_tecno_4.html)

<sup>46</sup> Cheng, François, *Vacío y plenitud. El lenguaje de la pintura china*. Biblioteca de ensayo, Editorial Siruela, Madrid, 2004, p.141.

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 82.

Podemos concluir que el camino a la abstracción continúa siendo, en medio de ciertas vacilaciones y el retorno a otros recursos expresivos, el proceso que caracteriza la moderna recuperación del pulso de la vida en la representación artística. En palabras de Aniela Jaffé, refiriéndose a la obra del pintor dadaísta alemán Schwitters:

“En sus pinturas la materia se transforma en composición “abstracta”... en este verdadero proceso, esas pinturas se convierten en expresiones simbólicas de nuestro tiempo, que ha visto el concepto de la “absoluta” concreción de la materia indeterminada por la moderna física atómica.”<sup>48</sup>

### 1.3.3. Ritmos en el arte. El tiempo cíclico

El arte busca los ritmos como secuencias dentro del movimiento global para acercarnos a la comprensión de la estructura interna que fluye; tratando mediante la referencia a sus fragmentos más tangibles, reales, comprender el todo al que pertenecemos y reintegrar la unidad natural. Re-interpretar el cosmos, que fluye y cambia constantemente, que escapa y crea el universo de *lo existente*. Así, a pesar de su incesante cambio, alcanzar esa “realidad”, desnudarla.

Este sentido de fluir y de regeneración cíclica, ha estado presente siempre en las culturas humanas, de una forma más elaborada y completa en el hinduismo. En esta cosmogonía tradicional, podemos encontrar una comparación a esta descripción de la realidad que hacemos en el presente trabajo, de forma que lo entendemos más representativamente a través de las tres divinidades hindúes principales: Brahma, Vishnu y Shiva.

---

<sup>48</sup> Jung, Carl Gustav. *El hombre y sus símbolos*. Paidós Ibérica, Barcelona, 1997, pp.255-257 (Apartado 4: *El simbolismo en las artes visuales*, Aniela Jaffé)

En verdad, estas tres divinidades forman una sola, igual que el principio Yang, compuesto por dos estados o los trigramas, donde tres líneas forman un único significado. Estas divinidades indias, siguiendo su orden representarían la creación, la preservación y la disolución. En la creación estaría implicada la forma, continuando en la posterior evolución y desarrollo de la misma, reflejando el fluir incesante. En definitiva, serían representación del ritmo del que hablamos.

De hecho, el ritmo (la danza de Shiva) sostiene el mundo (en la preservación estarían los elementos naturales, una vez creados, como el agua o la lluvia, el fuego, la tierra, de los cuales se conforman los personajes mitológicos y que tienen correspondencia en todas las culturas). La materia se vería representada desde el momento de la creación. La última parte del proceso sería la disolución, la destrucción de lo antiguo dando paso a lo nuevo, a nuevas formas, representando el movimiento cíclico. Como vemos, todo este proceso es de acción, no se queda en formas estancadas, sino que la materia constituye cambios, y las formas están en movimiento. Esto definiría la esencia de los símbolos, como parte del proceso de reintegración de la Naturaleza y el arte.

La existencia de estos ritmos de la Naturaleza ha sido redescubierta por las corrientes artísticas más recientes, desde las primeras que buscan este nuevo acercamiento a su representación, como el impresionismo:

“Todo el método impresionista, con todos sus medios y conceptos artísticos, quiere, ante todo, traer y acentuar este sentido heraclítico del mundo de que la realidad no es un ser, sino un devenir, no un estado, sino un ocurrir; es la expresión de un momento en el perpetuum mobile de la existencia.”<sup>49</sup>

---

<sup>49</sup> Hauser, Arnold. *Historia Social de la literatura y el arte. Tomo III: naturalismo e impresionismo*. Ediciones Guadarrama, Madrid, 1969, p.203.

Hasta las manifestaciones más elaboradas y abstractas de un arte que descompone la forma para indagar en sus más profundos significados, como el de Oteiza. Según Rowell:

“La estética de Oteiza está fundada en la idea de que toda actividad cósmica obedece a ritmos cíclicos (intemporales y estables) dentro de los cuales se desarrollan los procesos dinámicos naturales de movimiento, crecimiento y cambio,... Los objetos que sirven como instrumentos rituales, por tanto, no se oponen a las leyes y fuerzas de la naturaleza sino que las asumen y contienen.”<sup>50</sup>

---

<sup>50</sup> Rowell, Margit-Txomin Badiola. *Oteiza: Propòsit experimental-An experimental proposition*. Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, 1988, p.19.

## **BLOQUE II:**

### **Los símbolos de la Naturaleza**



## 2. Los símbolos de la Naturaleza

“We often forget that we are nature. Nature is not something separate from us. So when we say we have lost our connection to nature, we’ve lost our connection to ourselves.” – Andy Goldsworthy <sup>51</sup>

### 2.1. Matéricos

Este capítulo trata de indagar en los símbolos en relación a la Naturaleza; en la interpretación simbólica de los elementos de la misma, que son diferentes de los geométricos, basados en formas específicas. Veremos también cómo diferentes corrientes artísticas se han aproximado al uso de los símbolos en su expresión natural, no apoyándose en la apariencia, en la similitud formal del significante y el significado, algo más propio de los signos, sino mediante la aprehensión de la materia misma en sus estados y sus texturas.

Nos centraremos aquí en el agua y sus diferentes manifestaciones. En su representación a través de la lluvia y sus connotaciones simbólicas. En la manera en que, trascendiendo a la estructura matemática de la Naturaleza, nacen otros símbolos asociados más complejos. La plasticidad de estos símbolos la encontramos no a través de una relación formal, sino más bien de un matiz, de una textura, de una insinuación. Por tanto, son menos evidentes,

---

<sup>51</sup> A menudo olvidamos que somos naturaleza. La naturaleza no es algo separado de nosotros. Por eso, cuando decimos que hemos perdido la conexión con la naturaleza, hemos perdido la conexión con nosotros mismos. (T. del A.)

más sutiles aún que los símbolos de formas geométricas. De ahí su capacidad de transmitirnos a nuestras vivencias pasadas, incluso no vividas sino adheridas a la genética de la materia, marcas que, como un fósil, permanecen en su visibilidad.

En la parte final del capítulo trataremos la expresión simbólica de algunas figuras geométricas de la Naturaleza, su reflejo sobre la mente humana y su uso como herramientas para el entendimiento en el arte.

Según Jung, la función original de los símbolos es la revelación existencial del hombre a sí mismo a través de una experiencia cosmológica, es decir, de la experiencia de los fenómenos naturales. Estos se condensan, al menos en nuestra cultura, en los cuatro elementos naturales: agua, fuego, tierra y aire, quedando estrechamente relacionados entre sí. Artistas como J. M. W. Turner, en cuyas obras encontramos muy bien expresados estos elementos, buscaban plasmarlos en el lienzo en un intento de ser reflejados, atrapados en su materialidad. Aparecen en sus obras elementos atmosféricos tales como el agua, el aire y su interrelación; la lluvia, el vapor, intentando reflejar sus cambios, su movimiento, como una manifestación del tiempo. Tal como el mismo Turner expresa, la lluvia produce una visión indefinida de las cosas; y es en lo indefinido donde está el espacio vacío, donde encontramos más tangible la materia, pudiéndola experimentar, ya que es una realidad más profunda que lo visible-aparente. Algo que se expresa muy claramente en la filosofía cosmológica que subyace en el paisajismo chino.

El cuadro concreta el deseo del hombre que asume la tierra y tiende hacia el cielo a fin de alcanzar el vacío, el cual lo sume todo en el movimiento vivificante del **dao**. Fan Chi: es a través del vacío como lo lleno, llega a manifestar su verdadera plenitud. Sin embargo ¿Qué interés presenta ese vacío si se trata de un espacio inerte? Es imprescindible que el verdadero vacío esté más plenamente habitado que lo lleno.<sup>52</sup>

---

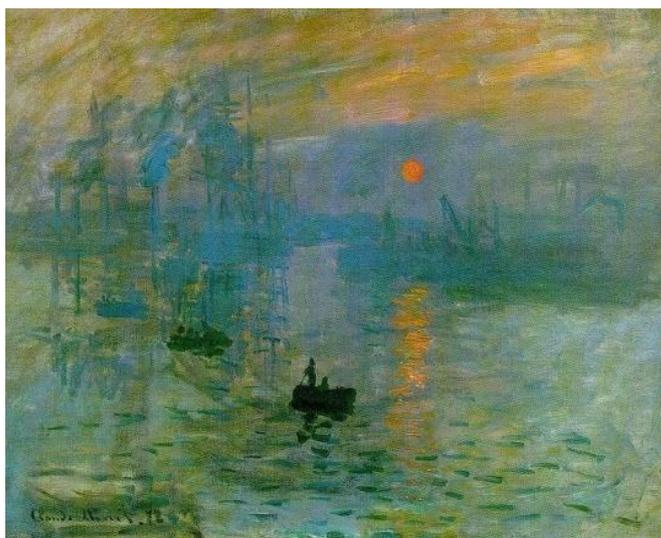
<sup>52</sup> Cheng, François. *Vacío y plenitud. El lenguaje de la pintura china*. Biblioteca de ensayo, Editorial Siruela, Madrid, 2004, p. 73.

Los símbolos de la materia, los símbolos que nos unen a la materia directamente porque emanan de ella, nacen pues del espacio condensado, creado por el espacio del vacío, que está como moldeado, como ocurre en las esculturas de Oteiza. En ese sentido, el espacio vacío está ligado a la expresión de los fenómenos atmosféricos, de la naturaleza vegetal; en él se visualizan estos, acercando su experiencia.

Por tanto, no son símbolos ligados tan claramente a una forma concreta, geométrica, arquetípica o arcaica, sino de una manera más cercana impregnados de la fenomenología, de la manifestación física de la Naturaleza.

### **2.1.1. La expresión del tiempo en la pintura. Atrapando la materia**

Para representar cabalmente la Naturaleza, se debe atrapar su incesante movimiento y esto solo se puede lograr incorporando el tiempo. Ésta es una obsesión de los impresionistas que tratan de atrapar el presente continuo, pues fijando lo material en sus cambios es donde se encuentran los ritmos continuos del flujo incesante de la realidad. Es como si así alcanzaran su sentido último. Se acercarán a esta realidad y, a través de lo matérico y su forma, que es la estructura de su materialidad, a la profundidad de la materia, de lo material.



Claude Monet, *Impresión, sol naciente*,  
óleo sobre lienzo, 47 x 64 cm, 1872

No es, por tanto, casualidad que el paisaje natural sea el tema central de los impresionistas. La representación de la naturaleza cambiante, su observación directa, les libera de convencionalismos proporcionándoles el motivo para su investigación.

Como se dice en el libro *La expresión del tiempo en la pintura*,<sup>53</sup> los *impresionistas* quieren reflejar los cambios invisibles del aire, del clima. Materia y tiempo se combinan para vivir el presente. Pero no es específicamente a través de la lluvia, del aire, de los propios fenómenos naturales, como esto se logra; es la luz, su impresión, la que realiza esta función. Monet, en su cuadro *Impresión, sol naciente*, hace visible la relación del agua con el aire, fundiéndose entre sí, incluso el sol mismo se funde, pareciendo ser el mismo aire y el mismo agua. Todos los elementos materiales contenidos, el agua, la tierra, el fuego y el aire se integran formando un cronotopo. Anticipando así, el camino del reencuentro con la abstracción.

---

<sup>53</sup> Oliver Cuevas, Isabel. *La expresión del tiempo en la pintura*. Universidad Politécnica de Valencia, 1987, p.184.

En el dibujo de Leonardo *Uragano che travolge alberi e cavalli* observamos cómo intentaba trasladar la esencia de las cosas, es decir, la materia, al dibujo. No solo en la poética como diría Bachelard, también en las artes plásticas, materia e imaginación se mezclan. De esta manera, la conexión del hombre con la Naturaleza desencadena en la mente humana un conocimiento instintivo, libre de ataduras preconcebidas, reintegrando la experiencia.



Leonardo da Vinci,  
*Uragano che travolge alberi e cavalli*, 1514  
(Huracán que arrasa árboles y caballos, 1514 ca.)<sup>54</sup>



Joseph Mallord William Turner,  
*Amanecer con monstruos marinos*,  
óleo sobre lienzo. 91,5 x 122 cm, c.1845

---

<sup>54</sup> Del Catálogo de la exposición: *Leonardo da Vinci, l'intuizione della natura*. Giunti Barbèra Editore, Firenze, 1983, p. 81.



J. M. W. Turner, *Atardecer sobre un lago*,  
óleo sobre lienzo. 91,1 x 122,6 cm, c.1840



J. M. W. Turner, *Trama de colores*,  
color para acuarela. 22.5 x 28.6 cm, 1819



Rothko, Mark, *No. 8*,  
óleo sobre lienzo. 205.1x173 cm, 1952

El tratamiento de la luz es el camino para lograr esta integración en la representación de la Naturaleza. Pero, está claro que la materia se manifiesta a nuestros sentidos, principalmente, por la luz-solar-blanca. Luego, aún cuando existiera en sí, para nosotros esa materia no existiría sin la luz. Sin embargo, la misma cualidad que permite su existencia para nosotros hace que su manifestación nunca sea completa. Es tanto lo que la luz muestra como lo que oculta. Es así como cobra sentido el verso de Paul Valéry:

Mais rendre la lumière  
Suppose d'ombre une morne moitié.<sup>55</sup>

[*Pero... devolver las luces  
Una adusta mitad supone en sombra.*]

Esto nos devuelve al simbolismo, el juego de luces y sombras, de espacios llenos y espacios vacíos en que se nos representa la Naturaleza. Carecería de sentido sin la comprensión intuitiva, integradora, del tiempo cíclico que permite los símbolos. Precisamente por este poder de representación de la Naturaleza y sus fenómenos, los símbolos acercan a su materialidad.

Como veremos en este capítulo, los símbolos no se muestran tan solo en su forma geométrica. El sentido simbólico de las formas geométricas, provienen sin duda de su asimilación a fenómenos naturales. Más bien ahora tratamos de los fenómenos naturales complejos analizando sus otras cualidades físicas y materiales. Esta cercanía es la mayor que podemos alcanzar a esta realidad, la cercanía de la experiencia del conjunto.

---

<sup>55</sup> Valéry, Paul. *Le cimetière marin*. Alianza Editorial, Madrid, 1970, p.46. Trad. Jorge Guillén.

Por ello, el artista pretende atrapar la Naturaleza, *reanclar* a ella la experiencia humana, dejando a su mente integrarse al fondo natural al que pertenecemos, experimentando así la vida y tratando de plasmarla en la obra de arte, reteniendo el tiempo presente .

### **2.1.2. Lo natural inanimado. El agua**

El agua es, sin duda, el más importante de los elementos naturales. La carga simbólica y emocional asociada al agua supera a la del resto de los elementos de la Naturaleza. Por eso, nos detendremos en algunos de los principales significados simbólicos de diferentes manifestaciones del agua en la Naturaleza y en su relación con el arte.

“Y aquí volvemos a las voces de los poetas: Novalis dirá que el agua es el “elemento del amor y de la unión.... El propio sueño no es otra cosa que el flujo de ese invisible mar universal y el ensueño, el comienzo de su reflujó.”<sup>56</sup>

#### **2.1.2.1. El agua como masa**

El agua está en el inicio de la vida y en la composición de la materia y de los cuerpos. En términos simbólicos, actúa como una conexión entre diferentes elementos en la elaboración psíquica del subconsciente y está ligada a los ritos cíclicos de renovación. Función que comparte con otros ritos de purificación basados en el fuego. Ambos, acuáticos e ígneos, tienen la dualidad del ser, son al mismo tiempo regenerativos y destructivos. El agua, al igual que el fuego, se verá simbolizada en el cabello (relacionando su crecimiento y el fluir del agua), en los hilos o en las líneas ondulantes.

---

<sup>56</sup> Citado en el prólogo de Manuel Alvar al libro: Antonio Machado. *Poesías completas*. Espasa-Calpe, S.A., Madrid, 1982, p. 22. Die Lehrling zu Sais, apud Schriften, edit. Paul Kluckhohn, t. I, Leipzig. (s.a., 1928?). p. 36.

Según Mircea Eliade, el agua “es la matriz de todas las posibilidades de existencia”<sup>57</sup>. Su fuerza y su misterio emanan de su inmensidad. Tiene ese sentido de infinidad del que ya hablaba Bachelard sobre las sensaciones transformadoras de lo diminuto y lo gigantesco grabadas en el alma humana.

En la masa de agua los límites se pierden y, sin embargo, de una forma contradictoria, adopta los límites del objeto que la contiene. Al mismo tiempo, la masa de agua está en constante movimiento, es inestable; atrae a su contemplación y es transparente, pero sin revelar completamente su misterio. Un recipiente, *lugar*, cuando contiene agua, adquiere la cualidad de espacio sagrado, tiempo retenido, espacio de aparición de la realidad no visible.

Entre los símbolos cargados de un fuerte significado, ligados al elemento agua, estarían: la fuente, que simboliza la idea del agua fertilizadora, aquella que no solo cae del cielo, sino que también brota de las profundidades de la tierra; “y la podemos guardar, controlar, poseer”.<sup>58</sup> Como manantial de vida está asociada a la creación, a la regeneración y a los ritos de purificación.

El pozo, otro símbolo-espacio relacionado con el agua, alude al reino inferior y es sitio de ingreso al mismo, a la región de las “aguas de las profundidades”. Siempre reviste un carácter sacro. Es la puerta que comunica el cielo y la tierra con el mundo subterráneo. Para los antiguos mayas el “cenote” era un sitio sagrado, de veneración y de sacrificios. Psicológicamente, el pozo se relaciona con lo inconsciente, lo oculto, lo que se esconde y es inaccesible para la vida cotidiana.

Dentro de su aparente carencia de forma, se distinguen, ya en las culturas antiguas, las “aguas superiores” de las “aguas inferiores”.

---

<sup>57</sup> Eliade, Mircea. *El mito del eterno retorno: arquetipos y repetición*. Alianza Editorial, Madrid, 2000.

<sup>58</sup> Berger, John, *El sentido de la vista*. Alianza Editorial, Madrid, 2006.

Las primeras corresponden a las posibilidades aún virtuales de la creación, mientras las segundas conciernen a lo ya determinado.<sup>59</sup>

### **2.1.2.2. El fluir del tiempo y del agua como el “hilo de la vida”**

El agua, igual que el fuego, compartirá significado con una característica común utilizada en el arte, la idea de transparencia, la cual produce diferentes matices y grados de veladuras, creando en un mismo espacio una profundidad y calificando la percepción de los objetos. El agua se representa mediante líneas. Otro de los significados de la línea como símbolo sería la de “hilo de la vida”. Ese hilo que une diferentes realidades en un sentido profundo, que representa el aliento de la vida, lo que diferencia a un ser vivo de uno que no lo está. Como ejemplo de esto, mostramos algunas figuras pintadas en las cuevas prehistóricas en que aparece un hombre tendido, muerto, y a su lado, unido por una línea, un pájaro posado sobre una estaca simbolizando el alma de esa persona. También se encuentran representados animales de cuya boca sale una línea que une sus entrañas con lo exterior. Se cree que esta línea es la representación de la vida.

La espiral es una línea sin principio ni fin que, como representación abstracta, podría significar lo dinámico, el ritmo creador de la vida. Esta inmensidad se representa en nuestra experiencia de diversas formas, una es la lluvia, que recoge diversos elementos simbólicos. Como significación de la vida aparecen las líneas cayendo del cielo de forma vertical. Esta es una hermosa representación vital, acentuada por su relación con el agua fertilizante, portadora de vida, necesaria para el cíclico fluir de la vida.

---

<sup>59</sup> Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Editorial Siruela, Madrid, 2006, p.68.



Andy Goldsworthy, *Ríos y Corrientes*.  
Documental de Thomas Riedelsheimer, 2001 <sup>60</sup>

---

<sup>60</sup> Goldsworthy busca capturar la esencia de la naturaleza construyendo formas y patrones de color usando materiales que encuentra en el lugar: piedras, hielo, hojas, pétalos de flores, agua que fluye. Fotografía el proceso de ejecución de la obra y el de su disolución natural por los elementos. Así refleja el transcurso del tiempo. (N. de A.)

### 2.1.2.3. La lluvia. El agua vertical

La lluvia está relacionada con la agricultura, con la renovación y la regeneración de los seres vivos y, por tanto, con los ciclos naturales. Cae en vertical, describiendo líneas entrecortadas, en un movimiento desde el cielo hacia la tierra, produciendo, dentro de la simbología del espacio, una determinada percepción opuesta a la horizontalidad. Esta última es la visión del ser humano en pie frente al horizonte. De esta manera, el hombre utiliza estas referencias naturales para conformar su percepción, física y simbólica, de la Naturaleza y del espacio, como forma de ubicarse y definir la relación con su entorno.

La serpiente emplumada (cielo-tierra) o el arco iris son elementos simbólicos que representan esa unión, reflejan la lluvia misma. Como representación mitológica con significado de renovación, aparece la “serpiente emplumada”, de la cual el dragón chino es una manifestación, de nuevo símbolo de la unión del agua y la tierra, de lo elevado y lo terrenal. La serpiente simboliza la tierra, lo que se arrastra y las plumas del pájaro el cielo. Es la figura –mito que integra ambos elementos mediante la lluvia. Tiene, además, el aliento de fuego del dragón: el rayo; con lo que de nuevo encontramos la relación entre el agua y el fuego, con un significado similar: conceptualizando la lucha de los contrarios, el ying y el yang, indisolublemente unidos. El equilibrio inestable, en pugna, que genera y mantiene la vida. Simbolizan el origen común de todos los elementos.

Esta figura mítica se encuentra en todas las culturas, representada con diferentes matices y variantes, aunque muy similares entre sí. Todos son símbolos de la lluvia como portadora de la fecundidad. Desde el Quetzalcóatl azteca a la *Egan Suguía* vasca. Se puede, con certeza, calificar la imagen de la serpiente emplumada como un arquetipo en el sentido de Jung. Este papel simbólico puede también ser asumido por el arco iris, si bien éste tiene un significado de calma, de tregua en la lucha constante de los contrarios.



La serpiente alada. Cultura Olmeca.

Pintura en las grutas mexicanas de Juxtlahuaca

La serpiente emplumada también representa lo cíclico, las estaciones que cambian y que mudan constantemente. Este significado queda fijado en la renovación y cambio de la piel de la serpiente. El arco iris, a su vez, significa un puente entre cielo y tierra, por lo que podemos verlo reflejado en la imagen de la serpiente emplumada, en su piel irisada, participando de su significado. La reiteración en el uso de las líneas, sea en forma de dibujo esbozado, de lluvia o en franjas horizontales, se utiliza para conferir realidad al paisaje, pues su simbolismo es el de la vida, el de la ocupación dinámica del espacio.

### 2.1.3. Línea, cabello, agua y vida

Erika Bornay, señala que el cabello simboliza un principio primitivo, una manifestación energética y, en el simbolismo hindú, representa las “líneas de fuerza del universo”.<sup>61</sup> Por tanto, aquí encontramos, de nuevo, esa relación de líneas que representan el agua y el cabello con la fuerza vital. El cabello también se trenza, son líneas que se trenzan y cuanto más largo es, mayor fuerza confieren (mito de Sansón). Esto nos lleva, de nuevo, a las líneas como símbolos en el trabajo artístico: son fuerzas invisibles que fluyen, líneas de fuerza que, a la manera de campos magnéticos, comunican su influjo a todos los aspectos de la Naturaleza.

Este carácter de fuerza vital, de influjo de la Naturaleza, simbolizado por líneas, es recurrente en toda la historia del arte. Desde la línea de vida que aparece ya en las pinturas rupestres uniendo la boca y el corazón de los animales representados, confiriéndoles su existencia real, hasta las líneas del paisaje japonés que, figurando la lluvia, matizan la Naturaleza y sustentan la imagen dibujada. Por tanto, la línea en el arte conforma la realidad, la vida.

El pelo o cabello está asociado al agua y, por esa misma razón, a la fertilidad, como referencia a los ciclos naturales a través del crecimiento de las plantas. El pelo también crece como éstas. El cabello es, por tanto, un hilo que vibra, del que nacen las demás cosas y se relaciona con el universo. Es un nexo entre lo exterior, el universo, y el interior del ser humano, al que da fuerza vital. Es el vínculo del ser con las demás cosas, con la Naturaleza.

---

<sup>61</sup> Bornay, Erika. *La cabellera femenina*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1994, p.39.

También tiene fuerte relación con las flores, con ellas trenzamos nuestro cabello. Esta relación viene, precisamente, a través del agua, de su fluir, que es la vida y el ciclo vital de todo lo que nace y crece. “Tu corazón oye crecer la rosa” le escribiría Pablo Neruda a Tina Modotti. Es una fuerza que se impulsa hacia adelante, crea movimiento.

En el arte abstracto, encontramos el cabello no tanto como signifiante, sino como significado. En algunos cuadros las líneas del cabello se han transformado en símbolo abstracto. En el arte, el pelo nos viste, sin él estaríamos desnudos (como ejemplifica *El nacimiento de Venus* de Boticelli que, de nuevo, pone en relación el cabello y el agua con la renovación y el tiempo cíclico). Por otro lado, la lluvia ocupa el espacio con líneas verticales u oblicuas y crea perspectiva, profundidad. Estos símbolos también pertenecen a la palabra, Rilke relaciona lluvia (agua) y cabellos (líneas vitales): “estaba ya suelta como larga cabellera y entregada como lluvia que cae...”<sup>62</sup>

No es lluvia el arco iris, pero lo vemos cuando llueve. Es puente de los dos mundos, uno visible, el otro oculto, y reflejo de la calma después de la tormenta. De aquí se podría explicar el valor simbólico del arco, en relación a las plumas o al pañuelo y la lluvia; también al pelo, al plumaje, tocado utilizado por las culturas antiguas, incluso a las diademas adornadas con flores. ¿No será el pañuelo utilizado sobre la cabeza una representación de la lluvia, del agua creadora y dadora, donde se mezcla, a la vez, con el pelo?

Una de las mejores representaciones artísticas en que confluyen varios de estos significados simbólicos es el cuadro de Millais *Ofelia*, en el cual la cabellera flotando y las flores que coronan la muerte muestran su fusión con el agua y su fluir, la corriente del río, la continuidad de la vida y la muerte, y la final reintegración con la Naturaleza.

---

<sup>62</sup> R. M. Rilke, citado en: Bornay, Erika, *La cabellera femenina*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1994, p.149.



John Everett Millais, *Ofelia*,

óleo sobre lienzo, 76.2 x 111.8 cm, 1852

La psicología actual interpreta el agua como símbolo del inconsciente, es decir, de la parte voluble y dinámica del espíritu. De las aguas y del inconsciente universal surge todo lo viviente como de la madre.

La cualidad de transparencia y profundidad, que tantas veces poseen las aguas, explica buena parte de la veneración de los antiguos hacia ese elemento femenino... la "profundidad transparente". Al margen de otros significados, tiene precisamente el de comunicación entre lo superficial y lo abismal, por lo que puede decirse que el agua traspasa las imágenes.

Lo que subyace es el ciclo del crecimiento y el cambio constante como experiencia vital de la transformación de la materia en la Naturaleza. El ciclo del agua es incesante, como el del sol, pero mientras una tiene su representación simbólica en la línea, vertical, oblicua, ondulada, espiral... este último la tiene en el círculo.



Hans Hartung, *T 56-9*,  
óleo sobre lienzo, 180.34 x 137.16 cm, 1956



Ainoa Olaso Delgado, *Enbat*,  
aguafuerte y lavis, 40 x 47 cm, 2002

## 2.2. Geométricos

Símbolos, luz sonora y elocuente,  
silenciosa y misteriosa. Piedra,  
solidez, permanencia, eternidad.

Carl Jung

En el capítulo *Matéricos* se ha trabajado la relación existente entre las formas de la Naturaleza, que derivan de la estructura interna de la materia y las leyes físicas, y el lenguaje simbólico o el uso de símbolos por parte del hombre. De ese lenguaje elaborado a partir de símbolos que deriva principalmente de formas primarias, en lo referente a su estructura, se desarrollarán en esta parte algunos significados simbólicos ligados a formas específicas y significativas. Las formas principales son el círculo y el cuadrado, al ser las más universales y básicas.

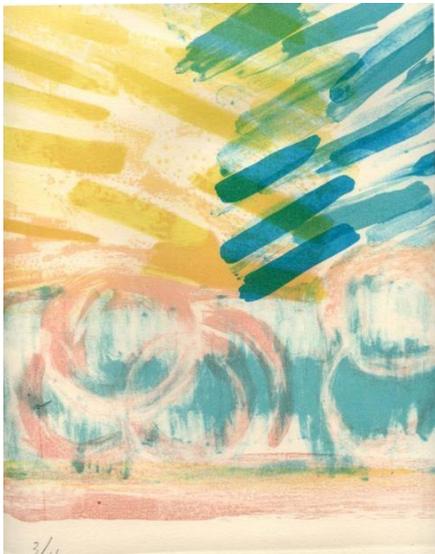
Se tratará la importancia de la línea como elemento básico de la configuración formal en la representación artística y su valor en la construcción simbólica de la realidad. La línea tiene relación con el ritmo, el movimiento interno de la materia que conforma sus diferentes manifestaciones y produce vida. De estas formas más simples se derivan otras más complejas y más difíciles de interpretar.

A veces, varios símbolos comparten significados y relaciones, como es el caso del círculo en relación con el cuadrado, la unión de lo terrenal y lo celestial. O del arco iris con el agua y la lluvia, que a su vez funcionan como elementos simbólicos, representando la unión de tierra y cielo, a través del arco-puente. O la serpiente y el pájaro, en la representación del pájaro alado, símbolo también de esta unión. Todos esos símbolos naturales se van transformando y entremezclando, formando una compleja red de significados.

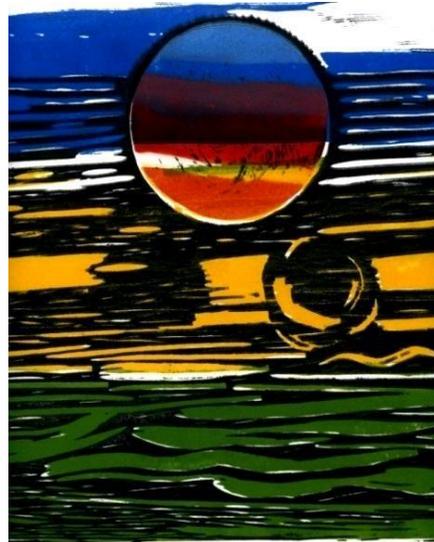
### 2.2.1 El círculo. Lo celeste

El círculo es una de las formas más importantes y significativas para el ser humano, pudiendo decirse que conforma el símbolo elemental por excelencia. Se encuentra en todas las culturas como símbolo primordial. Hay varias razones que lo justifican. Por un lado, es una de las formas naturales más perfectas, más completas y, por otro, el ser humano lo experimenta desde una de las realidades más importantes para la vida, el astro Sol.

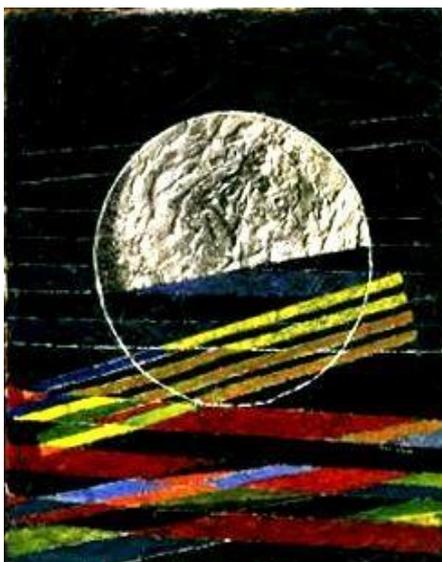
Tiene un significado directamente asociado a éste, siendo uno de sus valores más significativos, el cual ha marcado el conjunto de simbologías y elementos míticos de todas las sociedades. Esta relación es tan intensa porque sin el sol no existiría la vida.



Ainoa Olaso, *Paraíso*, litografía,  
detalle, 2004



Ainoa Olaso, *Amanecer*, linografía,  
detalle, 2005



Max Ernst, *El mar*,  
escayola pintada sobre lienzo, 55.9 x 47 cm, 1928

Del sol, Eduardo Cirlot en su *Diccionario de símbolos*, hace un análisis extenso del que destaca su simbolización como héroe-dios en culturas como la persa o la griega. Además, establece un significado de totalidad que nosotros asociamos al del círculo, “... Jung indica que el Sol es, en realidad, un símbolo de la fuente de la vida y de la definitiva totalidad del hombre...”.<sup>63</sup>

Respecto de su forma, el sol es interpretado como una figura ilimitada que se recorre indefinidamente sin un principio y un fin, por lo que se utiliza como símbolo del eterno retorno y de los procesos cíclicos de la Naturaleza, así como la unidad al todo. A su vez, como forma geométrica, el círculo protege, es unidad, pues proporciona igualdad respecto a un centro. Con este sentido aparece frecuentemente como símbolo en las representaciones artísticas. Por otra parte, esta forma es utilizada en múltiples manifestaciones rituales y en las danzas, reforzando en ellas el carácter de colectividad. Su representación colectiva permite y desencadena el sentido de unión y de pertenencia al todo, concentrando la energía, figurando el regreso al origen.

---

<sup>63</sup> Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Editorial Siruela, Madrid, 2006, p.423.

Juan Eduardo Cirlot, de nuevo en el *Diccionario de símbolos*, describe el círculo como perfección y eternidad, en relación con el ciclo temporal. Incluye, también, entre los significados simbólicos del círculo, su valor como representación del sol: "... Hay una implicación psicológica profunda en este significado del círculo como perfección... El círculo o disco es, con frecuencia, emblema solar...".<sup>64</sup>

Como veremos más adelante, en muchas ocasiones aparece el círculo en relación con el cuadrado, afirmando su complementariedad, en la cual prevalece, por su mayor fuerza simbólica, la forma circular. Esta unión se ve representada en el Yin y el Yang chino "... *el principio masculino (Yang), se representa por un círculo blanco (cielo), mientras la pasividad, el principio femenino (Yin), es figurado como cuadrado negro (tierra).*"<sup>65</sup>

Se puede decir que el círculo simboliza una imagen del mundo, *la imagen cósmica*, en relación directa con el huevo cósmico, así como las fases del tiempo, *el tiempo circular*, con sus etapas y el retorno, por ejemplo, *la rueda* como imagen simbólica del cosmos. En su referencia al cielo, lo celeste (divino), se relaciona con el arco, el arco iris y, en cuanto a su forma circular, a los planetas y al propio universo. Respecto del significado de perfección, simboliza la unidad, la pertenencia a un todo, como figura completa. Es la figura que se cierra sobre sí misma y lo contiene todo. En este sentido es lo infinito espacial y la eternidad temporal, el espacio-tiempo global.

Representa, asimismo, el vacío, pues crea un espacio de acercamiento al origen. Y tiene por elementos el punto, el todo y la nada. En cuanto a su forma, funciona como protección mágica. Ejemplo de este efecto protector serían adornos como el anillo o la cadena, en los que, los espíritus amenazantes no pueden penetrar su círculo *dibujado*.

---

<sup>64</sup> Cirlot, *ibídem*, p.136

<sup>65</sup> Cirlot, *ibídem*, p.136

Hoy en día, aún se conserva este sentido protector en los dibujos de formas circulares pintados sobre el suelo frente a las entradas a las casas. Este símbolo, con sus diferentes significados y usos, lo encontramos ampliamente manifiesto en todas las culturas, como el caso de los *mándalas* de la India y el Nepal, o el de los calendarios solares aztecas, que integran los Esto pone de relieve la relevancia de la forma circular como figura cargada de un fuerte significado simbólico y primordial en todas las culturas.

Sobre el valor simbólico del *mándala* encontramos estas palabras de Jung, es la "*participación a un recinto sacro interno que es origen y meta del alma*".<sup>66</sup> También resalta la estrecha relación de un elemento natural, el sol, con el valor emocional y conformador en la psique del valor cíclico, atemporal de la figura circular:

El "cercamiento", o *circunambulatio*, se expresa en nuestro texto por la idea del "curso circular". El curso circular no es meramente movimiento circular, sino que tiene por un lado el significado de un aislamiento del recinto sacro, y por el otro el de fijar y concentrar; la rueda solar comienza a correr, es decir, el sol es vivificado y comienza su carrera; en otras palabras, *Tao* comienza a actuar y a asumir la conducción.<sup>67</sup>

El *crónlech* es un ejemplo de forma circular. Presuntamente funcionaba como lugar de adoración al sol o re-presentación de la unidad de los ciclos naturales, proporcionándole un carácter sacro. Es éste un *lugar-espacio* que ha llevado a algunos artistas a plantearse cuestiones referentes a la relación espacio-temporal, abriendo nuevas perspectivas artísticas a partir de estas construcciones prehistóricas.

---

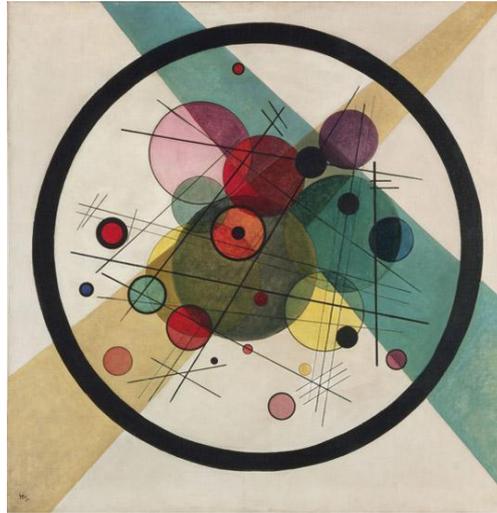
<sup>66</sup> Jung, Carl Gustav. *El secreto de la flor de oro*. Paidós Ibérica, Barcelona, 2009, p.63.

<sup>67</sup> *Ibidem*, p. 64. [Tao es un concepto de la filosofía china que significa el proceso de unión de vida y conciencia. (ver *El secreto de la flor de oro*, p. 63)].

Esto lo vemos en la obra del escultor Jorge Oteiza, quien encuentra el vacío significativo dentro de este espacio circular y desarrolla su trabajo artístico entre el juego de presencia y ausencia de materia. Lo que lleva a crear nuevas interpretaciones, en un intento último por atrapar la Naturaleza misma, que está comprendida dentro de este *lugar*, y su poder mágico, concentrador de las fuerzas naturales. De esta manera, Oteiza también lo asocia con un valor religioso de contemplación y meditación del misterio terrestre.

Esta propuesta del escultor vasco nos parece muy valiosa debido a que, por un lado, la escultura deja de moldear la materia para dar paso a un concepto más sólido, moldear el vacío. Por otro, vemos que es, precisamente a partir del vacío, como Oteiza y otros artistas encuentran la materia. De esta manera, por tanto, vacío y materia quedarían unidas en una relación tensa que desencadena unos campos de fuerza reveladores, creadores. El inicio de esta inédita concepción se elabora en el espacio circular primitivo del crónlech.

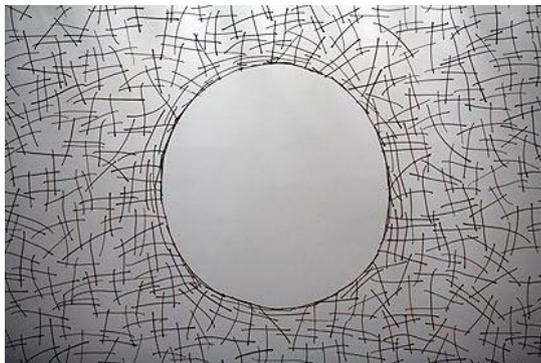
El círculo, igualmente, tiene resonancias en otras expresiones artísticas, tanto en las significaciones vistas al comienzo del apartado como en su relación al vacío. El ejemplo lo encontramos en las vanguardias artísticas de inicios del siglo XX, en obras como *Cuadrado blanco sobre fondo blanco (1918)* de Malévich. También en las obras de Rothko se puede contemplar el vacío, quien coincide con Oteiza en su búsqueda como modo de revelar lo que éste nos muestra. En concreto, vemos reflejadas las ansias de estos artistas por llegar a la materia a través del vacío.



Kandinsky Vasily, *Círculos en un círculo*, óleo sobre lienzo, 98.7 x 95.6 cm, 1923



Tàpies, *Lletra O*, aguafuerte, 56 x 76 cm, 1976



Andy Goldsworthy, *Leaf Stalk Room*, tallos de castaños, 2007

El círculo tiene también un carácter social o socializador <sup>68</sup> en estrecha relación con su forma que totaliza. Un ejemplo de ello es la cadena en las fiestas populares y en los ritos. Entre los significados simbólicos de la cadena, asociados a la circularidad, está el de ligazón, ya que produce una fuerza de unidad, centrípeta en su movimiento, que une las partes y orienta hacia el punto central que se comparte:

... Cadena deriva del latín *catena* y evoca las tensiones y afinidades asociadas a la noción de vínculo... Recitar una cadena de nombres o relatos sagrados mejora la continuidad generacional, y estrechar los lazos de la tribu o clan con el poder de los antepasados... La alquimia incluso concebía cadenas magnéticas que ataban todos los niveles de la existencia...

En la *zinta dantza*, vemos como su movimiento, en el que participa la comunidad, representa, en un rito que nos es más familiar, el mismo concepto del *mándala ntriya*=danza *mándala* de la India <sup>69</sup>: la vida en su estructura de crecimiento y fluir continuo, eterno.

La danza en círculo siempre es social, pero también ritual. En todas las culturas, en todas las épocas, hombres y mujeres se reúnen para bailar en un círculo acogedor, que conjuga las fuerzas espirituales de la comunidad. Así es en la sardana, en las danzas turcas, también en las danzas tradicionales de las tribus indoamericanas (el mitote). Ya desde la antigüedad, los ritos de celebración comunal de los ciclos de la Naturaleza se celebraban en los megalitos circulares, crónlech a veces gigantescos (Stonehenge), donde tiempo y espacio se concentraban formando ámbitos sagrados.

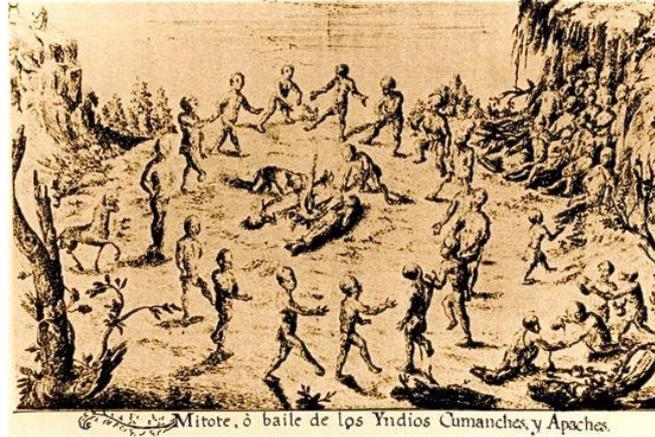
El espacio circular es un canto a la Naturaleza y la comunidad, refuerza los lazos entre los miembros del grupo y de éstos con las fuerzas cíclicas de la Naturaleza. Contrasta así con el cuadrado, que invita a la individualidad y al

---

<sup>68</sup> VV.AA. *El libro de los símbolos*. Taschen Benedikt, 2011, p.514.

<sup>69</sup> Ver Jung, Carl Gustav; Richard Wilhelm. *El secreto de la flor de oro*. Paidós Ibérica, Barcelona, 2009, p. 60.

razonamiento. Los ámbitos cuadrangulares de la Grecia clásica eran lugares de reunión, de intercambio social, no así de comunión, de éxtasis.



El mitote, danza circular de los antiguos pueblos de México.

Este continuo movimiento, en relación con el simbolismo del círculo, aparece en la mitología hindú con la imagen de Shiva, que gobierna uno de los ciclos de creación, al final del cual, Shiva, que es el dios creador, danza y el universo se destruye para volver a renovarse. Es el mito del eterno retorno, de la re-creación. En nuestra lengua, en la vida cotidiana, la recuperación de las fuerzas, de la energía vital, se define con la palabra re-creación, los niños van al recreo, las personas se recrean. Tiene, al fin, el mismo significado ancestral que la serpiente mitológica enroscada en círculo, que muerde su cola, el Ouroboros.<sup>70</sup> La serpiente, que es terrestre, enroscada representa el ciclo y lo celeste. Aparece de forma recurrente la relación entre lo terrenal y lo trascendental. Este tipo de serpientes, reproducidas en diferentes culturas, en su parte celeste portan el agua que fecundará la tierra y continuará, de este modo, el ciclo de la vida. Como vemos es la unión del círculo y el cuadrado, el cielo y la tierra, lo terrenal y lo trascendente, el Yin y el Yang. Al igual que Shiva con su danza, en un movimiento continuo y exacto que describe al círculo, se regenera eternamente a través de la destrucción y reconstrucción de su propio ser.

---

<sup>70</sup> Serpiente mítica del antiguo Egipto y de la antigua Grecia. Representa la cualidad cíclica de la Naturaleza.

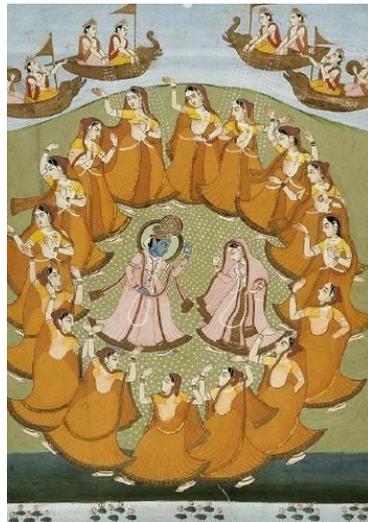


El dios Shiva, representado como Nataraja, «Rey de los danzantes» (Fig. 73).

### *Danza de Shiva.*

*Dios Shiva representado como Nataraja, rey de los danzantes, India*

Su danza es la del infinito. Infinitos brazos en círculo abarcando todo el espacio, convirtiéndose en totalidad y realizando todos los movimientos y ritmos existentes y posibles. Como la estructura de la materia.



“Rasa lila” hindú. Krishna danza con las gopis (cuidadoras de vacas) creando el Universo.

### 2.2.1.1. El espacio circular

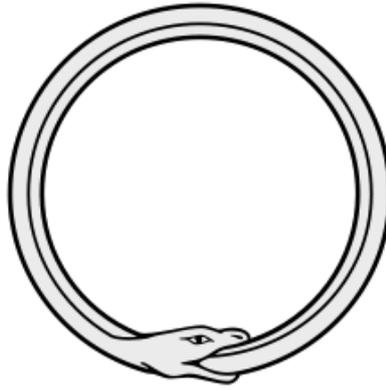
El círculo, al ser una línea cerrada, crea un espacio como también lo crea el cuadrado. Estos dos espacios se consideran los espacios vitales del hombre. Uno relacionado con lo divino y el otro con lo terrenal.



*Enzo japonés.*

*Uno de los temas más abundantes en la caligrafía japonesa, funciona como símbolo del vacío, el universo o la fuerza.*

Comenzaremos analizando una figura circular de las culturas orientales con fuerte significado simbólico: el enzo japonés. Es trazado de un solo gesto, dentro de la tradición de la caligrafía. Se puede considerar como el máximo grado de abstracción de la forma circular y sus significados. Forma un círculo incompleto, no cerrado, por lo que incorpora el valor filosófico del Yin y el Yang, y el sentir de movimiento o flujo eterno. Este flujo se manifiesta en su apertura, concretamente en la línea ondulada que separa estos dos elementos. Tiene gran similitud formal con el Ouroboros, compartiendo también con él un significado simbólico.



*Ouroboros.*

*Símbolo antiguo de lo cíclico.*

Representación actual

Esta figura expresa el valor de la acotación de lo eterno en continuo cambio y movimiento. Un acotamiento de la materia que crea la vida y que se renueva constantemente, como fin último. Lo hace desde el vacío y comparte con el crónlech esa pretensión de mostrar la estructura de la vida con su continuo devenir. Por tanto, es unión de materia y vacío en un mismo espacio. Es por esto, que a pesar de su forma simple, comprende la máxima expresión en cuanto a perfección, mediante el trazo de una única línea, cargada de significado.<sup>71</sup>

Encontramos un sentido en gran parte similar al del espacio circular del Enzo y del Ouroboros en otra expresión oriental, el mándala. La palabra mándala significaría *círculo mágico protector* según el libro *El secreto de la flor de oro* de C. G. Jung en colaboración con Richard Wilhelm, sinólogo y traductor

---

<sup>71</sup> Refiriéndose al Enzo, Yanadiga Seizan dice: "The reason for this is that pictures convey meaning more directly than words". "...is just an empty circle (enso). This is one of the most fundamental of Zen images; it represents the universe as well as the void, and can signify enlightenment". oxherding pictures. P. 17 La razón de esto es que las pinturas transmiten el significado más directamente que las palabras, es solo un círculo vacío (enso). Esta es una de las imágenes más importantes del Zen; representa el universo así como el vacío, y puede significar iluminación (entendimiento). (T. de A.)

de las obras de la filosofía china I ching 易经, libro de las mutaciones y Tao Te King, 道德經.

La unión de los opuestos sobre un nivel más elevado no es, como ya se destacó, ningún asunto racional, y tampoco cosa del querer, sino un proceso de desarrollo psíquico que se expresa en *símbolos*.”...”El símbolo *mandálico* no solo es expresión sino que también tiene efecto. Reacciona sobre su autor. ...El “círculo protector”... tiene el objetivo manifiesto de trazar...un surco mágico alrededor del centro... (recinto sacro) de la personalidad más íntima.<sup>72</sup>



Monjes tibetanos creando un mándala

---

<sup>72</sup> Jung, Carl Gustav; Richard Wilhelm. *El secreto de la flor de oro*. Paidós Ibérica, Barcelona, 2009, pp. 58-63



Nharipra, mándala de arena, India

Desde el punto de vista de Jung, la recreación de estos símbolos, que en su experiencia clínica aparecen recurrentemente en sus pacientes, representa el proceso de maduración psicológica personal. Por ello interpreta que: “El movimiento circular tiene también el significado moral de la vivificación de todas las fuerzas lúcidas y oscuras de la naturaleza humana y,... de todos los opuestos psicológicos de cualquier índole... Lo cual no significa otra cosa que el autoconocimiento...”<sup>73</sup>

Desde el punto de vista que se mantiene en este trabajo consideramos los mándalas como una representación simbólica de la materia, de su funcionamiento o estructura interna, como un compendio del universo. Algunos mándalas tienen una forma que nos recuerda a la de las flores, por su estructura y los colores vivos empleados en su realización. Esta referencia a la Naturaleza no solo es literal, tiene el sentido de búsqueda de los ritmos que subyacen en ella. De este modo, satisface el anhelo de materia mostrando su parte interna, su *inconsciente*.

---

<sup>73</sup> Jung, Carl Gustav; Richard Wilhelm. *El secreto de la flor de oro*. Paidós Ibérica, Barcelona, 2009, p.65.

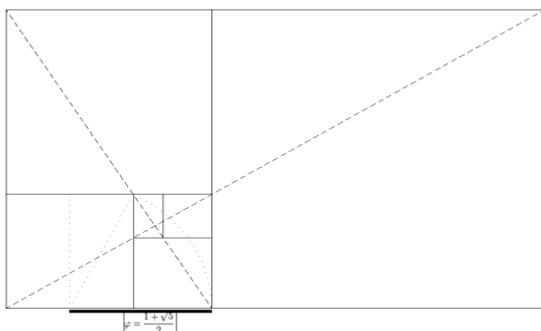
Los mándalas son representaciones de la materia de un modo diferente al del vacío del crónlech. En éste la materia no aparece como una estructura geométrica elaborada, sino como el *espacio* que la forma circular crea. Se encuentra también otra diferencia importante, la que va del plano al volumen, del cosmos representado-figurado a la representación teatral-ritual en que el hombre es actuante y del que forma parte activa.

En los mándalas encontramos, de nuevo, la combinación entre círculo y cuadrado, lo que refuerza la potencia evocadora de su forma circular. Al final, la combinación entre el círculo, imagen del universo, que predomina, y el cuadrado, representación del mundo, crea un sentido en el espectador, donde se mezcla lo incomprensible, lo *inconsciente*, con lo más cercano, la vivencia directa. Partiendo del *cuadrado*, símbolo del mundo cercano o visible y del *círculo*, símbolo del mundo lejano o desconocido, la unión de opuestos recrea la unidad, la totalidad.

La estructura de los mándalas nos recuerda la de una flor o elemento vegetal siguiendo un patrón de crecimiento en espiral. Este movimiento corresponde a la proporción áurea, definida por el número phi, conocido como el número de oro. Esto nos lleva a relacionar las construcciones simbólicas inconscientes con los ritmos naturales de crecimiento que hemos tratado en el anterior capítulo, lo que refuerza la conexión de la elaboración simbólica con la base material de la Naturaleza. Tal vez sea por esta razón por la que se dice que los mándalas contienen la “enseñanza secreta”.

En el primer mándala figurativo que vemos en el capítulo percibimos la forma espiral y su movimiento. Se puede relacionar con la cruz o la rueda, símbolos, a su vez, vinculados a la imagen de Shiva y sus infinitos brazos, abarcando el espacio entero en la danza final de destrucción y re-creación del Universo, en constante crecimiento.

En el segundo mándala figurativo pintado con arena sobre el suelo, vemos cómo se crea una interrelación entre diversos elementos, representando la vida en toda su complejidad. La belleza que disfrutamos contemplando su resultado es una evidencia de su función como espejo de la Naturaleza.



Construcción geométrica de la proporción phi, a partir del cuadrado y el desarrollo en espiral (crecimiento) de cuadrados basados en esta proporción armónica.

Esta relación Naturaleza-hombre, la volvemos a encontrar en el mándala de Andy Goldsworthy. Está hecho con nieve en un espacio natural. El uso de los propios materiales naturales para crear la obra refleja la esencia de eternidad de la materia, a su vez, le otorga un carácter de acercamiento, de fusión con el fin de la obra, que es reflejar la Naturaleza integrándose totalmente en ésta, proporcionándole un sentido de lo efímero y cambiante. Como el propio ciclo vital. Volvemos a encontrar el círculo combinado con la espiral mediante los repetidos círculos, simulando un movimiento proporcional de crecimiento o decrecimiento que se acerca al infinito. Ofreciendo un camino a través de diversos niveles de la realidad.



Andy Goldsworthy, *Mañana soleada*, nieve helada cortada y trabajada con un palo antes de romperse, dimensiones variables, Izumi-Mura, Japón, 19 Diciembre 1987

Esta proyección funcional del mándala, como instrumento de maduración interior, es utilizado por algunas religiones orientales, lo que refuerza la justeza del sentido que le da Jung de reintegrador de la vida y el subconsciente individual. Como queda reflejado en la entrada “mándala” de *El libro de los símbolos. Reflexiones sobre las imágenes arquetípicas*:

La función más importante de los mándalas es guiar al adepto paso a paso en su iniciación. El iniciado ha de purificarse en un proceso progresivo para lograr el cuerpo, el discurso y la mente de un buda. Dicho proceso debería alimentarse con mándalas y visualizando las distintas deidades, porque quien visualiza una deidad y asume su forma –está cerca del estado en el que la falsa visión de las cosas es abolida. En su lugar llega la comprensión de que nada existe por sí mismo.<sup>74</sup>

Retomando el crónlech, sobre su espacio circular podemos decir que se crea un silencio, el del propio vacío. Donde lo profundo puede ser aprehendido

---

<sup>74</sup> VV.AA. *El libro de los símbolos*. Taschen Benedikt, 2011, p.712.

para llegar hasta lo menos evidente y experimentar esa *realidad* donde meditar, compartiendo función con los mándalas. Este sitio circular provoca una trascendencia espacio-temporal de unidad y comunión con la Naturaleza, se produce una relación mágica de protección y de atemporalidad. Un espacio independiente, pero necesario, de comunicación.

Oteiza comprende en el vacío enmarcado del crónlech la imagen del mundo junto a su sentido más intenso, visualizando su potencialidad. Es cuando se produce en su trabajo el juego entre los *espacios vacíos*, el vacío que provoca el espacio y las formas materiales que derivan del mismo. A pesar de que ambas, las esculturas de Oteiza y el crónlech nos acercan el vacío, lo hacen de manera distinta. El del crónlech es el vacío referente al tiempo, una búsqueda del presente eterno. El de Oteiza, es un *vacío condensado* referente al espacio y a lo visual, a lo material. La atmósfera contenida en él, en la que puede encontrarse la niebla, la nube, el agua o la nieve, es decir, la materia.

No puede ser de otra manera, pues solo el vacío del crónlech, el del tiempo, se podría acercar más a lo intangible, al círculo, mientras que el vacío de Oteiza se acerca más al cuadrado, es decir, a las vivencias, a lo humano o tangible, la materia. Aunque Oteiza parece haberse deshecho de la materia en sus obras, nosotros pensamos que no ha hecho si no redescubrirla en ese vacío creado por el espacio. No es una materia que pueda ser visualizada a simple vista, más bien queda inaccesible a la vista y es solo accesible mediante su experimentación directa.

El crónlech creemos, no recoge estas vivencias de la dinámica de la materia y sus leyes, su propósito es distinto. Es el de generar un espacio *cósmico*, de ahí su forma circular. Aquí, por tanto, queda reflejada la relación que puede existir entre los mándalas y las esculturas de Oteiza del vacío. El espacio circular del mándala se llena con la materia de forma directa. En el espacio vacío de Oteiza, la materia la encontramos en su invisibilidad visualizándola por su acotamiento.

## 2.2.2. El cuadrado. Lo terrenal

Para iniciar el acercamiento al cuadrado comenzaremos con describir y analizar algunos de sus significados. El cuadrado está relacionado con la casa, que junto a sus cuatro paredes conforma un recinto donde vivir y resguardarse. Además de la casa cuadrada, encontramos en ella el patio como un espacio vacío y a la vez enmarcado, limitado por el muro de carácter social (y asociado a su significación simbólica), separando interior de exterior.

A pesar de tener el cuadrado una forma distinta al círculo, se asemeja a éste en que “encierra”, creando un “espacio” propio. El cuadrado es el recinto del hombre; el círculo es el cosmos, recinto de los dioses. Todos los espacios se convierten en simbólicos por asociaciones del hombre con la Naturaleza y sus elementos. Los artistas, utilizan estos sentidos y aspectos en una pretensión de llevar la vida a la obra, de convertir la obra en vida, que no es otra cosa que la materia y sus leyes.

Este espacio, además, se asocia al de la cueva en las montañas, que resguardaba de la lluvia y servía de morada. La forma cuadrada tiene que ver con lo terrestre, con el espacio creado por el hombre para cobijar y dar cabida a esa parte de la vida conectada con su mundo interior a través de la casa, lugar de vivencias, *“La casita china de cerámica de hace dos mil años trasmite la esencia de la casa como sinónimo de contención y refugio.”*<sup>75</sup> Esta idea de lo terrenal asociado al cuadrado, la volvemos a encontrar en el *Diccionario de símbolos* de Cirlot:

... los pares (cuatro, seis, ocho, cuadrado, hexágono, octógono) aparecen como estáticos, firmes y definidos. De ahí que el modelo ternario sirva más para la explicación de la actividad y el dinamismo (o de lo espiritual puro), mientras el modelo cuaternario alude con mayor

---

<sup>75</sup> VV.AA. *El libro de los símbolos*. Taschen Benedikt, 2011, p.556.

firmeza a lo material (o intelectual racionalista)... En el sistema jeroglífico egipcio, el cuadrado significa realización, y la espiral cuadrada, energía constructiva y materializada.<sup>76</sup>

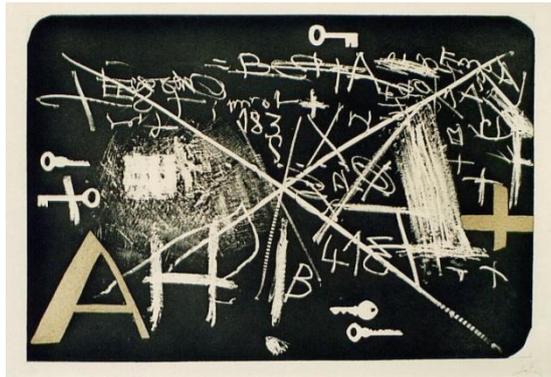
El cuadrado está relacionado con el hogar, tiene que ver con el espacio cotidiano, pero también, con los espacios ocultos, es decir, con la profundidad o multiplicidad del espacio acotado, que manifiesta los aspectos sagrados, secretos, tanto de la supervivencia, como de los espíritus que moran en las sombras de la profundidad de la cueva o la mente humana, de su subconsciente. Es un lugar donde se cumplen las experiencias, las acciones se realizan, es un *lugar* de tiempo concretado, donde, en otro plano distinto, se produce la relación del ser humano con el universo.

Al contrario que el círculo, considerado la forma del tiempo eterno (devenir eterno), el cuadrado es el presente (devenir presente). Entre otros de los significados que se le asocian está el de su proyección hacia las alturas, camino vertical como parte del muro o pared que los conforman, acercando el mundo terrenal al celeste.

El valor simbólico del cuadrado se refleja en canciones populares y poesías, donde éste aparece con frecuencia de una forma más o menos directa: “El patio de mi casa es particular, cuando llueve se moja como los demás”. En esta expresión popular cargada de simbolismo, el patio remite al cuadrado, que forma un espacio donde ocurren experiencias. La lluvia también tiene simbolismo universal y primigenio. Aparece la relación con el agua, mostrando cómo el cuadrado del patio, intermedio entre el hogar o lo humano concreto y el mundo exterior, queda a la intemperie, produciéndose la conexión entre lo terrenal y lo celeste a través del muro vertical (árbol artificial enraizado en la tierra que crece hacia el cielo).

---

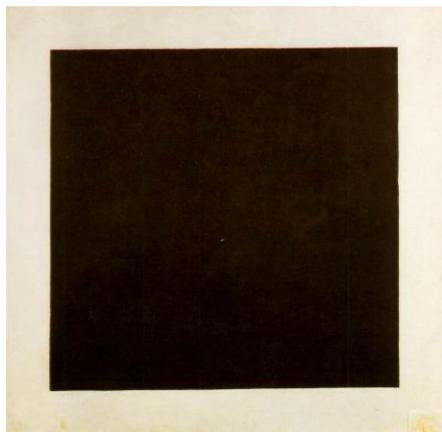
<sup>76</sup> Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Editorial Siruela, Madrid, 2006, pp. 159-160.



Antoni Tàpies, *Espíritu catalán II*,  
aguafuerte, 56 x 77 cm, 1974



Mark Rothko, *No.61 (Azul y moho)*,  
óleo sobre lienzo, 115 cm x 92 cm, 1953



Kasimir Malévich, *Cuadrado negro sobre fondo blanco*,  
óleo sobre lino, 79.5 x 79.5 cm, 1913

### 2.2.2.1 El muro-recinto abierto. El tiempo incorporado

Existe una relación entre las esculturas de Oteiza y el cuadrado abierto que representa el patio. En ambos espacios encontramos el *vacío condensado*, lugar donde participa la materia y se realizan las experiencias de intercambio con ésta. Por este motivo, es un espacio simbólico de recreación de la materia y su dinámica. En las obras de Tàpies y Oteiza encontramos intensamente el simbolismo del cuadrado. Mientras la obra de Tàpies parece más cercana a la urbe, al mundo moderno, a la calle, en una especial relación con lo social, la de Oteiza se acerca a la Naturaleza, a lo cósmico. Los dos artistas buscan el vacío que esta figura geométrica condensa.

Esta búsqueda no pertenece solo a estos autores, podemos ver que pertenece, al menos, a una época iniciada antes de las Vanguardias artísticas del siglo XX que recobra mayor fuerza con la aparición de éstas. Si tomamos como ejemplo la obra *Cuadrado blanco sobre fondo blanco* de Malévitch (1918) que ya hemos mencionado anteriormente, vemos que este cuadro es un intento de diluir los límites del cuadrado, subvirtiendo su valor simbólico original, tratando de lograr la creación de una figura espacial vacía, infinita, que, contrastando con un mismo fondo o similar, diluye los límites, liberándolos. Contiene todo el universo, lo que le asemeja al valor simbólico del círculo, es decir, la obra de Malévich remite a la cuadratura del círculo. El color blanco, así mismo, es totalizador. “La unidad de ambas [vida y conciencia] es Tao, cuyo símbolo sería la luz blanca central.”<sup>77</sup>

Tanto Oteiza como Tàpies o Malévich, en representación este último de las vanguardias, muestran en su trabajo una preocupación por lo social y la experiencia de interacción humana con lo que le rodea, reflejada en el cuadrado mediante la asociación de espacio -vivencia. Mientras que Tàpies pinta la presencia humana con su cotidianeidad, en su forma concreta, del día a

---

<sup>77</sup> Jung, Carl Gustav; Richard Wilhelm. *El secreto de la flor de oro*. Paidós Ibérica, Barcelona, 2009, p.63.

día, Oteiza enfoca lo humano desde una posición general, universal, buscando lo que nos enraíza a este mundo.

Lo social, en las obras de Tàpies, se muestra mediante el símbolo del cuadrado, tanto como forma en sí, como en su aspecto asociado, el muro. Las paredes de las casas, las escuelas o las calles, son lugares donde la gente se expresa, proyecta sus sueños, sus anhelos; quedan reflejadas sus vivencias.

El muro es el espacio de experiencia común cotidiana, especialmente el de la calle. Es utilizado como un espejo donde se refleja el transcurrir de la vida. El cuadrado, junto a su forma concreta del muro, forma parte fundamental de la obra de Tàpies, traduciendo ese reflejo de las experiencias, de las vivencias convertidas en materia, mediante un nexo común de significado universal, reconocible por el espectador. Además, ese muro es un espacio donde se encuentra el infinito, por lo que, es similar al del círculo o al de Oteiza, donde encuentra el vacío. Como el mismo Tàpies expresa:

Todo esto contribuyó, y no es de extrañar, a que ya las primeras obras de 1945 tuviesen algo que ver con los grafiti de la calle y con todo un mundo de protesta reprimida, clandestina, pero llena de vida, que circulaba por los muros. ¡Cuántas sugerencias pueden desprenderse de la imagen del muro y de todas sus posibles derivaciones! Separación, enclaustramiento, muro de lamentación, de cárcel, testimonio del paso del tiempo; superficies lisas, serenas, blancas; superficies torturadas, viejas, decrépitas; señales de huellas humanas, de objetos, de elementos naturales; sensación de lucha, de esfuerzo; de destrucción, de cataclismo; o de construcción, de surgimiento, de equilibrio; restos de amor, de dolor, de asco, de desorden... formas sugerentes de ritmos naturales y de movimiento espontáneo de la materia...<sup>78</sup>

---

<sup>78</sup> Tàpies, Antoni. *La práctica del arte*. Ediciones Ariel, Barcelona, 1971, p.52.

Por todo ello, vemos el marcado carácter social dentro de la obra del artista catalán. Esa necesidad de dar cabida al hombre y a su mundo. Que por otra parte estaba reducida en su plena libertad en la época de la dictadura, necesidad compartida por muchos de los artistas españoles de entonces.

Como ya hemos visto en capítulos anteriores, lo social queda ligado al arte desde la prehistoria, donde se muestran las primeras relaciones de hombre con lo material, asociadas a las vivencias directas entre ambos.

En la búsqueda de los límites, de la interacción entre lo infinito y finito, encontramos a los contrarios. Los límites definen nuestra relación con el universo en cuanto a espacio y tiempo. Estos espacios permiten recrear esa interacción. El cuadrado es el límite de ese infinito, o, más bien, es el límite-marco que acota, posibilitando la visualización o materialización del infinito.

En las esculturas de Oteiza, hasta la intersección de dos planos, un diedro que se podría percibir o completar imaginariamente como un cubo, crean un espacio, que es a la vez ilimitado, abierto, y contiene algo tan concreto como una porción de vacío. Al acotar el espacio, aparece el vacío, aunque sea por dos o tres planos únicamente, y lo podemos contemplar, tocar. Al realizar esta acción nos acercamos al todo, a la unidad trascendental. Lo social aparece cuando esta escultura o *espacio* se encuentra en un lugar común.

Otro enfoque sobre el valor simbólico del cuadrado es su interpretación como síntesis perfecta entre lo vertical, lo espiritual; apunta al cielo, a la elevación dentro de un espacio concreto, que es contrapuesto al concepto de *invisibilidad*, el cual corresponde al tiempo, lo que no se puede ubicar, y lo horizontal o terrenal. De esta manera podríamos interpretar algunas esculturas de Oteiza como una unidad de contrarios (yin-yang), donde el vacío, imperceptible, intocable, formaría parte de un continuo espacio-tiempo, en cierta forma tangible, de esa *masa* imaginaria producida por el mismo vacío.

El propio Yrizar, en su estudio sobre el muro y Oteiza, dice que el vacío en las esculturas de Oteiza está presente como *masa sólida*. Es decir, que el vacío también tiene materialidad. El vacío es fundamental y necesario para la existencia de las cosas. Sin silencios (vacío sonoro) no existiría la música. Esto que parece tan evidente, no lo es en las artes plásticas, pintura, escultura, como analizaremos en otro bloque de este trabajo, al estudiar las propuestas experimentales de John Cage.

El muro hace referencia a lo social, es creado para proteger, y es lugar donde participar de la materia, por tanto, lugar de experiencias. Podemos, en este sentido, asociar la idea del muro a la cueva, las paredes de las mismas eran el lugar donde mantenían nuestros antepasados su particular lenguaje con la realidad. El muro crea la posibilidad infinita del lenguaje, como un lienzo blanco. Conceptualmente, el muro puede ser inmenso, sin límites, tanto vertical como horizontalmente. Por ello, tiene la característica de ser un puente de comunicación hacia ese tiempo perdido en la extensa profundidad. Un sitio de comunicación entre el hombre y el universo. De Oteiza y el muro dice Iñigo de Yrizar: "...El muro (y el frontón) es un sitio en su imaginación que puede utilizar como una trampa".<sup>79</sup>

El muro funciona como un espejo que refleja la realidad, pero además, nos permite imaginar que abre la puerta a otro mundo existente dentro de él, como cuando Alicia entró en el país de las maravillas. Las personas, cuando pintan sobre el muro dejando una señal, lo hacen con la convicción de que formará parte del tiempo detenido que contiene esa pared, de su atemporalidad, determinada por su materialidad. Al mismo tiempo, la pintura en el muro es un mensaje hacia el mundo, casi siempre, un grito de protesta.

---

<sup>79</sup> Yrizar, Iñigo de. *La estatua, el muro y el frontón. Oteiza en sus textos*, Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, lección de ingreso, Edición Delegación en Corte, Madrid, 2005, p.157.

Para Oteiza significa la captura del espacio, el estar frente al ser (el tiempo). Algo que está presente ya desde el inicio en el arte de las pinturas prehistóricas a lo largo de todas las épocas. Al incorporar el espacio, el tiempo desaparece, se disuelve, esto sucede porque en ese espacio lo que existe es el vacío. En este sentido puede ser una de las significaciones del cuadrado, pared y habitación. En ese espacio está la materia presente como una totalidad. Estaríamos asociando entonces el espacio con la materia.

O pour moi seul, à moi seul, en moi-même,  
Après d'un cœur, aux sources du poème,  
Entre le vide et l'événement pur,  
J'attends l'écho de ma grandeur interne,  
Amère, sombre, et sonore citerne,  
Sonnant dans l'âme un creux toujours futur!<sup>80</sup>

*Paul Valéry*

*[Para mí solo, en mí solo, en mí mismo  
Y junto a un corazón, del verso fuente,  
Entre el vacío y el suceso puro,  
De mi grandeza interna espero el eco:  
Es la amarga cisterna que en el alma  
Hace sonar, futuro siempre, un hueco.]*

---

<sup>80</sup> Valéry, Paul. *Le cimetière marin*. Alianza Editorial, Madrid, 1970. Trad. Jorge Guillén, p.48.

### 2.2.2.2. El muro como elemento de interacción social y el frontón, sentido socializador del cuadrado

Hemos visto anteriormente la relación del espacio cuadrado, el muro, incluso el frontón y las esculturas de Oteiza respecto de la condensación y muestra del vacío, en el cual se encuentra la materia. Pero, además, existe otra relación en cuanto al carácter social y de comunicación. Respecto del muro en su aspecto como espacio social, Oteiza usó el frontón (que combina un espacio cerrado y abierto, por tanto es el lugar y el tiempo), interpretando que la comunicación del hombre con la pared se hace a través de la pelota, que, golpeada contra la pared pide una respuesta, que devuelve cuando la pelota retorna. Tal vez, la revelación de lo guardado.

A esta interpretación hace referencia Yrizar sobre la relación entre Oteiza y el frontón, para quien es un lugar de medida y escala con respecto al mundo. Para Oteiza, el frontón se asemeja a sus esculturas del vacío, *“El primer artista prehistórico es el que golpea con su mano débil... en el muro y obtiene como conciencia de una respuesta... Pregunta y contesta, recibe y responde, juega el artista con su pared como en la de un frontón, la apuesta dura, difícil, lenta de su pintura con la vida, hasta dominarla.”*<sup>81</sup>

Oteiza es un artista del espacio, el vacío y la materia. El frontón responde al juego de dominar el espacio-tiempo. Todos los hombres-jugadores a la vez están mirando hacia un solo lado. Es quizá la pelota, la que liga el tiempo y el espacio. Al igual que el juego de pelota maya sostiene el devenir de los astros.

---

<sup>81</sup> Oteiza, Jorge. *Quosque Tandem...! Ensayo de interpretación del alma vasca*. Jorge Oteiza Fundazio Museoa 2007, p.181. De esta manera, Oteiza une la materialidad del muro, la pugna del artista con él, a la búsqueda del vacío como forma de alcanzar la trascendencia, cuando dice: “Puedo afirmar y afirmo ahora: Que el arte consiste, en toda época y en cualquier lugar, en un proceso integrador, religador, del hombre y su realidad, que parte siempre de una nada que es nada y concluye en otra Nada que es Todo, un Absoluto, como respuesta límite y solución espiritual de la existencia. Todo el proceso del arte prehistórico europeo acaba en la Nada trascendente del espacio vacío del crómlech neolítico vasco.” *Ibidem*, p.368.

Durante periodos más antiguos se practicaba el juego de pelota como manera de sostenimiento del cosmos, el cual se desarrollaba entre dos muros, y el devenir del universo dependía del mantenimiento de la pelota en el aire.

En este juego se pone de manifiesto la lucha de contrarios. De la misma manera, resaltamos el lugar donde era realizado este juego, entre dos paredes paralelas que encerraban el espacio. La anilla por donde pasa la pelota, representada a veces por una serpiente enroscada (ouroboros), es una clara relación al cielo, al universo. Éste, al cruzar la pelota por el aro, se regenera o recrea como parte de un *Todo*, como unidad de tiempo y espacio. Es una vuelta al origen. Se detiene el tiempo como en el cuadro de *Las meninas*, y nos encontramos en una única dimensión. "... Al volver el vasco su juego contra la pared del frontón, juega en su memoria remota con el cielo". <sup>82</sup>

El frontón, según el escultor, tiene que ser un espacio para la meditación dentro de la fisionomía de la ciudad. Para dar otro uso además del deportivo, que, como el crónlech, sirve para esa meditación de encuentro con la realidad. Es decir, que el frontón y el muro, remiten al *espacio sagrado* del círculo, donde como en el mándala, existe la posibilidad de encontrarse con el tiempo *detenido*, donde tal vez solo en la recreación se traspase la pantalla hacia el interior de la dinámica materia.

En el libro de Yrizar sobre Oteiza *El muro y el frontón*, encontramos una referencia a los jardines de piedras de los templos de Kyoto <sup>83</sup> (idea de la meditación como en el frontón, lugar de encuentro con los demás y con uno mismo). La característica principal de estos jardines son las piedras; aquí podríamos encontrar una similitud entre el muro y la piedra, de la que está hecho, y sobre este material podíamos hablar de su referencia al cielo.

En muchas culturas primitivas, las piedras tenían este carácter celeste debido al sistema de creencias, que otorgaban a objetos características

---

<sup>82</sup> Yrizar, Iñigo de. *La estatua, el muro y el frontón. Oteiza en sus textos*, Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, lección de ingreso, Edición Delegación en Corte, Madrid, 2005, p.161.

<sup>83</sup> Yrizar, ibídem, p.171.

simbólicas y anímicas. Esto refuerza la teoría del muro como continente de un espacio vacío, repleto de aire, en el que, lo material y lo inmaterial, se complementan y forman parte de un todo. Se trastocan las realidades estáticas, *aparentes*, con base en los elementos contrarios, para volver a la realidad dinámica por excelencia.

Referente a este espacio donde se puede observar el tiempo eterno, encontramos en el cuadro de *Las Meninas* un espacio abierto a la participación común de todos, el cual, pueden ocupar los propios espectadores. Nadie puede ponerse enfrente sin sentirse dentro del espacio de la obra, pues, parece que el tiempo se ha detenido o disuelto hasta llegar al sólido espacio de la participación común o del presente eterno. Haciendo de pasado, presente y futuro uno, disolviendo esta dimensión, esta separación del espacio y del tiempo. Se nos invita a participar en esta obra abierta, y no cerrada como simple objeto, convertida ya en una sola dimensión.

En este espacio las personas están unidas a la realidad, que pueden incluso tocar como hemos visto en el caso del vacío condensado, tanto en espacios circulares como cuadrados. Se vuelve a tejer la red social, siendo una de las funciones de los símbolos. Regenerando el fluir de ese tiempo eterno. En la obra de Oteiza *Momento espiritual*, que podemos ver más abajo, una de sus características esculturas de dos planos, usada como portería en el parque pamplonés de Yamaguchi, podemos encontrar materializado el sentido socializador del cuadrado.

Esta obra de Oteiza figura ser, en algunos aspectos esenciales, como una pintura de Tàpies, puesta en escala y forma de escultura. Primero, porque como ella, también nos habla de las experiencias implícitas en el espacio cuadrado y, por otra parte, porque nos remite, a su vez, a una dimensión social. Oteiza pensó estas esculturas de grandes dimensiones para estar precisamente en espacios abiertos y ser usadas, completadas por los ciudadanos en su vida cotidiana.



Jorge Oteiza, *Momento espiritual*, acero corten de 4 cm, 450 x 65 cm, 1997

Jóvenes jugando al fútbol en una escultura de Oteiza en Pamplona. <sup>84</sup>



Joan Miró, *Mayo de 1968*, acrílico sobre tela, 200 x 200 cm, 1973 <sup>85</sup>

---

<sup>84</sup> Jorge Oteiza, *Momento espiritual*, 1997, parque de Yamaguchi, Pamplona.

Esta obra es como un escenario, sin que los actores sean conscientes de ello. El espacio que crea la escultura adquiere un significado distinto, en cierto modo "sacraliza" lo cotidiano. (N del A)

<sup>85</sup> El cuadro es el muro donde los hombres se expresan, escriben sus grafitis, ligados a la inquietud social del momento. (N del A)

En el trabajo de Oteiza, el concepto de lo *cóncavo* es más importante que la interpretación de contrarios, pues lo *cóncavo* está en relación con la participación, la cual es una búsqueda en su obra, y a la vez con su contrario, convexo. En sus esculturas lo *cóncavo* crea el espacio para que puedan entrar las personas en él y participar junto con la materia en un espacio común. Lo *cóncavo* es recibidor, acoge. Lo mismo que la cueva cuando protege de la lluvia. O el cubo, el recipiente que recoge el agua que cae desde el cielo. Es por tanto, una forma de la generosidad abierta al mundo. Por esto, también es experiencia común, recreación del todo.

Lo convexo, sin embargo, es ocupación del espacio sin experiencia activa de la realidad. No queda cabida entonces para la posibilidad y la participación regeneradora de nuevas realidades. En lo convexo resbalan las experiencias, se pierden.



Jorge Oteiza, *Caja vacía*, acero corten, 53.5 x 46 x 46 cm, 1958

Para concluir, sostenemos que lo primero que descubrió el artista es la materia transformándose dentro de una única realidad. El lienzo sería como el muro cuando tuviera la función de buscar ese vacío, esa "ausencia", lugar y momento donde se encuentra la realidad y nos une al todo. Si esto no sucede, la obra de arte queda en una especie de muro opaco incapaz de crear ningún

espacio ni de tener valor alguno. El lienzo, es el muro del frontón donde rebota la obra de arte y se reinterpreta. Del vacío nacen las cosas y, por tanto, la materia. Por esta razón en él se condensa la materia imaginada, soñada o vivida. Como la luz blanca contiene todos los colores, el vacío contiene toda la materia. Esta materia se busca, dentro de la obra, mediante presencia de vivencias de la misma. En palabras de Yrizar-Oteiza:

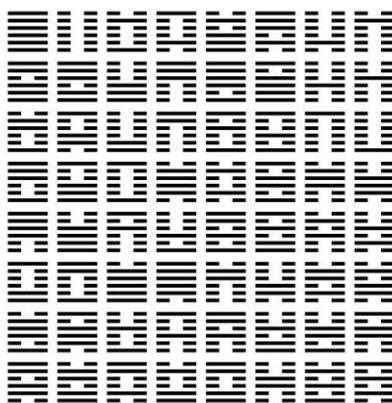
“...lugar de protección para el ser humano, un vacío acogedor, similar al que Oteiza “encontró” en el pequeño “crómlech” prehistórico”... por lo que el artista, “...acaba al final de su camino redescubriendo lo que primero conoció en su infancia: el espacio, limpio, puro, vacío...”<sup>86</sup>

### **2.2.3. La línea y sus representaciones simbólicas**

Tal vez la línea no es un símbolo que derive de una forma natural en concreto pero es la base para todas las formas, el inicio de las mismas. La línea también juega un papel muy importante en la filosofía oriental, tanto representando el vacío como la materia. Un cuadro que trata de atrapar la realidad, en una historia oriental, se trazaba exclusivamente por medio de líneas. También eran líneas los hexagramas del libro de las mutaciones *I Ching*, el cual representaba la realidad como algo cambiante, con todas sus posibles transformaciones.

---

<sup>86</sup> Yrizar, Iñigo de. *La estatua, el muro y el frontón. Oteiza en sus textos*, Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, lección de ingreso, Edición Delegación en Corte, Madrid, 2005, pp.170-171.



Hexagramas del I Ching, hacia el 1200 a.c.

Una historia china decía que si quieres pintar la realidad, tienes que dibujar línea tras línea hasta completar el lienzo, de manera que la realidad está hecha a base de líneas. El lienzo era creado de la mano de dos pintores, así era construida de manera conjunta, no dejando cabida al individualismo en la construcción de la misma.

A su vez, toda la realidad puede estar contenida en una única línea, una línea especial, no cualquiera, una línea *perfecta*, como ya hemos visto en la trasfiguración de espacios. De ahí deriva la relatividad de las medidas y los espacios, como ya proponía Bachelard en varias de sus obras. Todas las cosas se funden en lo inimaginable. La física reciente así lo demuestra. Las últimas teorías matemáticas explican la composición del universo a través de la *Teoría de cuerdas*, basando la formación de toda la materia, de todo lo existente, en la vibración de unas minúsculas cuerdas (distribuidas en 23 dimensiones), de forma que se podría decir que el sonido, su sonido, construye el universo.<sup>87</sup>

En *el Génesis*, el verbo (la palabra) es el origen de todas las cosas. También para Valéry, en las reflexiones filosóficas de su libro *Eupalinos o el arquitecto*<sup>88</sup> el universo está construido por la música. Lo que interpretamos es

---

<sup>87</sup> Gödel, Escher, Bach. *Un eterno y grácil bucle*. Douglas R. Hofstadter. Tusquets Editores, 2015. p. 289

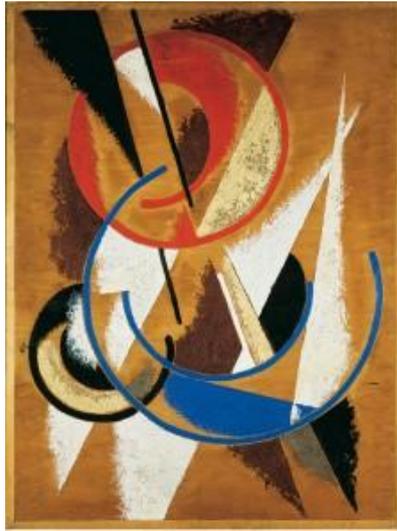
<sup>88</sup> Valéry, Paul. *Eupalinos o el arquitecto*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, 1997. pp.48-56.

que la realidad no está en la línea en cuanto a su forma, sino en cuanto a su significado.

Ejemplos de uso de línea en obras artísticas en su relación a la música los encontramos en pintores como Vasily Kandinsky o Paul Klee, ambos ubicados en las corrientes vanguardistas del siglo XX. En ellas existía una preocupación por capturar la realidad no meramente a través de su imagen aparente. Esto es un reflejo más de lo expuesto en este trabajo, de cómo estos artistas, aunque de una forma inconsciente, buscan los ritmos de la Naturaleza, las leyes de la materia, y toman como elemento básico, simbólico, la línea en la construcción de la realidad. Se abandona la idea estética en el arte, y vemos cómo, con los ejemplos de artistas del constructivismo como Rodchenko o Popova, lo que importa no es la imagen ni la estética artística sino el desciframiento de la vida y la creación de caminos nuevos mediante la libertad absoluta en el arte, utilizando elementos básicos; siendo el más básico de todos, la línea, así como uniendo el arte a su función social.

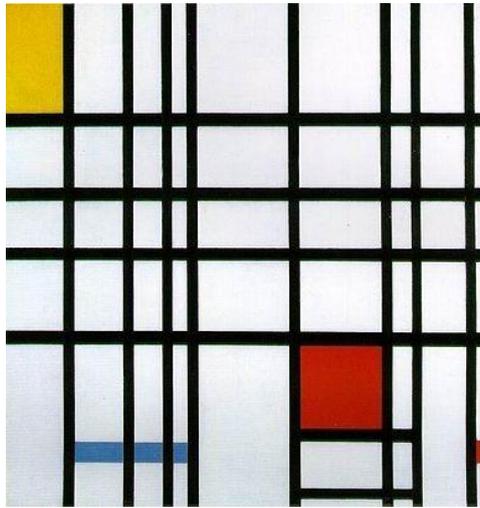


Kandinsky, *Sobre blanco 2*, óleo sobre lienzo, 105 x 98 cm, 1923



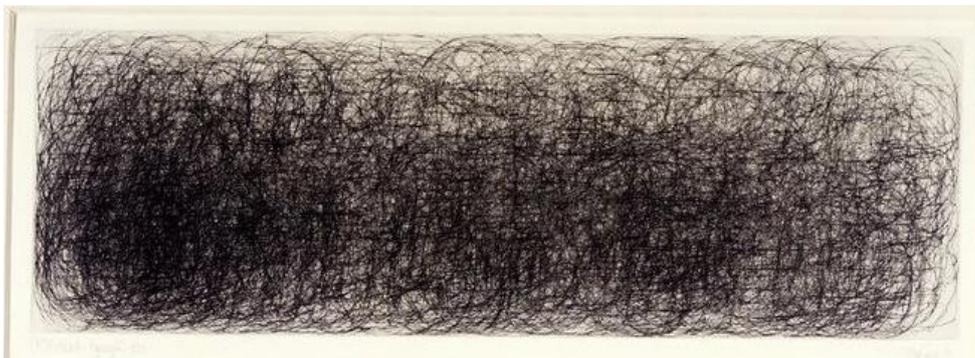
Lyubov Popova, *Construcción dinámico-espacial*,  
óleo con polvo de metal sobre madera contrachapada, 70 x 51,6 cm, 1921

Mondrian, por su parte, utiliza los elementos básicos, líneas, cuadrados, colores puros, buscando una unidad en la composición en un ascetismo formal que elimina todo lo superfluo. No en vano, la mayoría de sus obras se titulan “composiciones”, en última instancia son como partituras, secuencias de relaciones geométricas y formales.



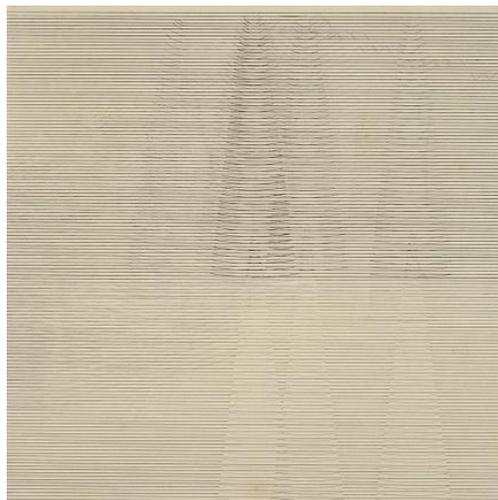
Piet Mondrian, *Composición con rojo, amarillo y azul*,  
óleo sobre lienzo, 39 x 35 cm, 1921

De forma clara se pueden establecer similitudes entre estos cuadros de Mondrian y las imágenes del I Ching, así como con algunas obras de Cage, como la serie de dibujos Where R= Ryoanj.



Cage, John, *(R3) (where R=Ryoanji)*, punta seca, 23.5 x 59.2 cm, 1983

Podemos también ver esta “línea” de composición en otras manifestaciones del arte contemporáneo, como en las obras de Nasreen Mohamadi que, una vez más, despliegan un universo creativo a partir de un desarrollo geométrico lineal.



Nasreen Mohamedi, *Sin título*,  
tinta y grafito sobre papel, 47.4 x 47.4 cm, 1970

## **BLOQUE III:**

### **Espacio y tiempo. Su reflejo simbólico en el arte**



### 3. Simbología en el arte

La primera tarea del poeta es  
desanclar en nosotros una materia  
que quiere soñar.

*Gaston Bachelard*

Hasta ahora hemos hablado del símbolo y la materia, de la conexión entre ambas para, en el presente capítulo, centrarnos en la relación de estos conceptos con el arte. Son muchos artistas los que intentan aprehender la materia en su obra. Alcanzar la fuente de la que mana toda la Naturaleza ha sido su anhelo constante. De esta manera, los símbolos van a estar presentes en las obras de arte. Éste, su poder integrador, se manifiesta en la representación de la oposición de contrarios, de la cual deriva el movimiento y el cambio constante. Es por ello que en el arte, como hemos visto anteriormente, ha estado presente de continuo la búsqueda de la fusión de los elementos de relaciones binarias: visible- invisible, interior-exterior, vacío-lleño o tiempo-intemporalidad.

No solo este aspecto, sino todos los planteados en capítulos anteriores: la realidad oculta, materia, símbolos, distancia, apariencia, van a ser tratados aquí, en relación a las obras de diversas corrientes artísticas en la historia. Lo que queremos poner de manifiesto es que el símbolo, como instrumento de interpretación de la realidad, es el vínculo que une el arte de todos los tiempos, culturas y corrientes.

Es así que encontramos en las obras de arte símbolos que pertenecen a un mundo social concreto y, al mismo tiempo, arquetipos, símbolos más universales, que pertenecen a todas las culturas y derivan de un lenguaje inconsciente, ancestral. Estos mensajes simbólicos, se muestran de muy

diversas formas y en entremezcladas expresiones en que sus elementos se pueden rastrear.

Entendemos que la abstracción simbólica en el arte, procede de una observación e interpretación más libre y cercana de la realidad, e incorpora mayor significado que el *realismo* pictórico, como vemos en las pinturas prehistóricas. Como desarrollaremos en otro apartado de este capítulo, ya en las pinturas del paleolítico encontramos resquicios de un intento de interpretación de la materia a través del simbolismo primitivo, en el que existe una fuerte carga de abstracción.

Este simbolismo es recuperado por las vanguardias artísticas en su intento de superar la tradición del “realismo”, el cual reproduce la realidad tal como la percibe el ojo humano. Esta percepción no es, sin embargo, otra cosa que un espejismo, ya que incluso la ciencia nos dice que el fondo de la realidad está más allá de lo que vemos. Hay artistas como Van Gogh o Turner, que hemos escogido, porque en ellos vemos claramente la búsqueda de la materia y la manera de plasmarla en el lienzo. Turner utiliza una “desfiguración” que roza la abstracción y Van Gogh lo hace mediante la descomposición de la forma en sus elementos visuales, utilizando el color.

En este proceso, en que se diluye la imagen visual por la imagen interna de la realidad, constantemente aparece el lenguaje simbólico. Los artistas de las vanguardias como Kandinsky, Klee, Ernst, Mondrian, se acercan a la realidad. La buscan mediante la carga simbólica de las figuras geométricas elementales, como el círculo, el cuadrado, la línea. Se pretende, como Berger, destruir la habitación, el cuadrado, dejando paso a lo ilimitado, el círculo.

Una de las características más importantes de los artistas aquí tratados es su intento de lograr la “desaparición de los límites”. Aún en las obras figurativas de otras épocas, el arte “verdadero” ha estado cargado de simbolismo. Solo el arte figurativo “pobre”, que no lleva esa carga de simbolización, no tiene interés.

Las vanguardias intentan una aproximación distinta, con elementos ligados directamente a la Naturaleza. De ahí que todos los artistas vanguardistas tengan una carga importante de “primitivismo” en sus obras. Es decir, de recuperación de estos símbolos esquemáticos de las culturas primitivas que estaban cerca de la materia, reflejaban las estructuras, el fluir interno de la misma. Esto queda ilustrado por Delauny: “El arte como la Naturaleza es rítmico, es decir, eterno...”<sup>89</sup>

### 3.1. Prehistoria

Las formas de pintura más antigua que conocemos son las de la Prehistoria. Muchas de ellas son representaciones abstractas y están consideradas como los primeros símbolos. Lo que encontramos en las pinturas es un intento de representar la realidad, la materia. Podríamos decir, a pesar de ser tan antiguas, que estaban más cercanas al significado de la Naturaleza y su influencia en la vida cotidiana de las personas; lo que más les acercaba a su sentido. Porque eran símbolos abstractos, remiten a mundos ausentes, escondidos. Estas pinturas abstractas primitivas también representan ese espacio-tiempo, o esa a-temporalidad, en una forma intuitiva de entender la materia, el presente eterno. De manera inconsciente, espontánea, intuitiva, muestran la intención de conocer el mundo. El sentimiento hacia él se aumenta con el desarrollo de las sociedades.

Se podría encontrar una evolución desde este arte más primitivo, el cual ha tenido el mayor grado de unión con la celebración del ser humano, que más adelante se irá perdiendo y recuperando, hasta llegar al vacío de las

---

<sup>89</sup> Delauny, Robert. *La lumière*.

sociedades actuales. De ahí, que propongamos la recuperación del espíritu primitivista en el arte como forma de reintegrar el sentido natural.

La imagen-símbolo es pre-lingüística, precedente al lenguaje escrito y a la razón discursiva. Por tanto, los símbolos constituyen “aperturas” hacia un mundo atemporal. Responden a una necesidad: *mostrar la esencia del ser*. Son el verbo revelador de hechos, mostrándonos la parte no visible de la realidad. Son portadores de la memoria del tiempo, a la vez, conexión entre el mundo sensible y un mundo subyacente, quizá más cierto que la realidad.

Los hombres primitivos representaban (pintaban) en la superficie de las cuevas y en sus cuerpos, los conceptos elementales de su cosmogonía: los círculos, cruces, líneas ziz-zagueantes. Los distintos colores, rojo, blanco, negro, amarillo, tenían un significado ligado a su concepción del mundo. El visible y el ocupado por las sombras de los antepasados, los espíritus de las cosas. De esa forma representados, cobraban un sentido, y permitían evitar la inquietud de una naturaleza, que de otro modo se volvía misteriosa.

Porque necesitamos reconocer la realidad, además de mirarla, es decir, entenderla, ver su sentido, lo que equivale a dárselo. En esta función, el símbolo es el instrumento que conecta mente y Naturaleza. La imagen es una forma de lenguaje, nombra y califica las cosas, como las palabras. Es decir, representaba las cosas antes de que la escritura representara el lenguaje. La imagen es, por tanto, también la primera escritura, reproduce una acción, y de esa forma re-vive la realidad. El arte es, por tanto, en sí, una acción, algo no solo nombrado, sino el verbo realizado.

Cuando el Génesis dice "En el principio era el Verbo... Todas las cosas por él fueron hechas" refleja el poder generador de la palabra. En este sentido, podemos decir que la imagen tiene el mismo poder generador, porque las cosas, para los humanos, no existen realmente hasta que tienen nombre y no se entienden hasta que se pueden representar. Las cosas no tienen existencia en la psique humana consciente hasta que se les da un nombre, es decir, se

las incorpora al acervo lingüístico, se racionalizan. De esta manera se puede comprender el valor mágico de la imagen, que como precursora de la palabra, y ligada al pensamiento pre-consciente, puede ir más allá, a donde la palabra aún no puede llegar.

Aquí vemos cómo entre la imagen-signo convertida en palabra y el sonido, la evocación de esa palabra, existe una clara relación, pues el lenguaje de la Naturaleza, el verbo creador, es dibujo escrito, pero también es hablado, contado y cantado, es decir, *musicado*. Lo que nos remite, de nuevo, al ritmo y la cadencia. Desde tiempos ancestrales, palabra e imagen-símbolo han formado parte del rito, del encantamiento. Lo que produce su capacidad evocadora e integradora de la realidad.

Esto es algo que continúa en el presente. En todos los pueblos, la poesía ha sido, inicialmente, ágrafa y popular, como expresión compleja y profunda de sus inquietudes, por difícil que se haga su comprensión. Las obras se concebían para ser narradas en voz alta al público. Incluso *El Quijote* tiene esa estructura, pues no todo el mundo sabía leer y, para llegar al pueblo llano, debían ser leídos los capítulos en voz alta. Los ritos, la magia, están unidos a la poesía, al poder cautivador de la palabra rítmica, la cadencia cantada, el *encanto*.



Pinturas esquemáticas, Abrigo de Riquelme, Jumilla, Murcia.

Neolítico, hace entre 7.000-5.000 años.

Según Jung, la palabra es una imagen para dejar ver la oscura naturaleza del espíritu. Más adelante, nace la escritura, y la escritura es la palabra gráfica. Nace para reforzar el encantamiento, para atrapar el ser de las cosas, materializar los deseos y en su límite llega a la abstracción pictórica, como la caligrafía china y japonesa, que trascendiendo su sentido literal, adquiere un valor simbólico, plástico, pictórico, de carácter abstracto que apunta hacia la poesía.

El símbolo trasciende el ámbito de las lenguas habladas o escritas, de que provenga, antes que del lenguaje, de la psique humana, no hace sino reforzar su dimensión socializadora.<sup>90</sup>

Esto coincide con uno de los puntos principales de este trabajo, considerando que el símbolo proviene de la naturaleza material del universo, que desarrollado a través del inconsciente colectivo, se enriquece del aporte de las distintas culturas y lenguas, proporcionando multitud de matices. Esto lo vemos reflejado en este texto de Freud:

---

<sup>90</sup> Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Editorial Siruela, Madrid, 2006, p.86.

...no debe, pues, sorprendernos hallar que el hombre primitivo transfiere al mundo exterior la estructura de su propia psiquis y habremos de emprender la tentativa de **volver a situar** en el alma humana aquello que el animismo nos enseña sobre la naturaleza de las cosas.<sup>91</sup>

Aquí está la clave de este proceso de reintegración, volver a aprender la enseñanza de la Naturaleza, volver a verla con ojos de niño, tal como la veían los primeros humanos. Tratar de comprender su sentido secreto y cambiante. Es el camino que ha emprendido siempre el arte verdadero, poético.

...y si lo descubre, seguirá siendo un secreto, porque, después de todo, no se puede traducir a palabras. Con las palabras lo único que se puede hacer es trazar, a mano, un tosco mapa para llegar al secreto.<sup>92</sup>

Así, el lenguaje ordinario, descriptivo, la prosa, equivale en la pintura a la figuración, cuyo objetivo es narrar lo aparente, para hacerlo visible, explicarlo racionalmente (ligado al pensamiento consciente), mientras que el lenguaje poético, más profundo, deja entrever el fondo de las cosas bajo su superficie. Nos acerca a un sentido de realidad más global y completo. Sugiere los variados caminos de la abstracción pictórica, con la que comparte el sentido onírico de los símbolos.

---

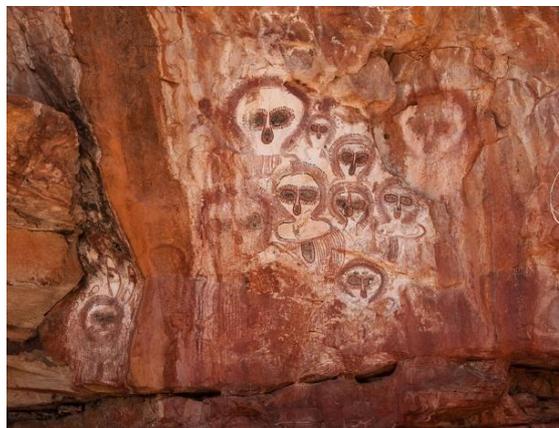
<sup>91</sup> Freud, Sigmund. *Totem y tabú*. Alianza editorial, Madrid, 1999, p.122.

<sup>92</sup> Berger, John. *El sentido de la vista*. Alianza editorial, Madrid, 2006, p.59.

Ejemplos de representaciones simbólicas en el registro del arte rupestre primitivo:



Cueva de las manos, con un grabado de manos de hace unos 9000 años.  
Santa Cruz, Argentina.



Pictografías aborígenes en Wunnumurra Gorge. Australia.

### 3.2. Arte oriental

La pintura japonesa ha estado influenciada por la corriente zen, así como por otras culturas cercanas, como la china. Existen diversos periodos a lo largo de los siglos, de los cuales destacamos algunos por su relación con nuestros planteamientos. Es el caso del periodo Muromachi, con artistas como Sesshu, que se da a lo largo del S.XIV y S.XV. Era un tipo de pintura austera pero de gran profundidad. O el arte del periodo posterior Edo, con artistas como Hokusai, perteneciente a la escuela Ukiyo-e, también llamada “pinturas del mundo flotante”.

Desde el análisis de una variada muestra de la pintura oriental, consideramos que ésta busca la des-materialización para llegar hasta la esencia. Utiliza lo velado, lo que se entrevé, como agente revelador de lo que hay oculto. Como dice Berger, todas las apariencias tienen la naturaleza de las nubes. Los elementos naturales, las nubes, la lluvia, nos niegan la visión y a la vez, nos la permiten. Son el instrumento de conexión con esa realidad oculta.



Katsushika Hokusai, *Viento del sur, cielo despejado*,

xilografía, tinta y color sobre papel, 24.4 x 38.1 cm, alrededor de 1830-1831

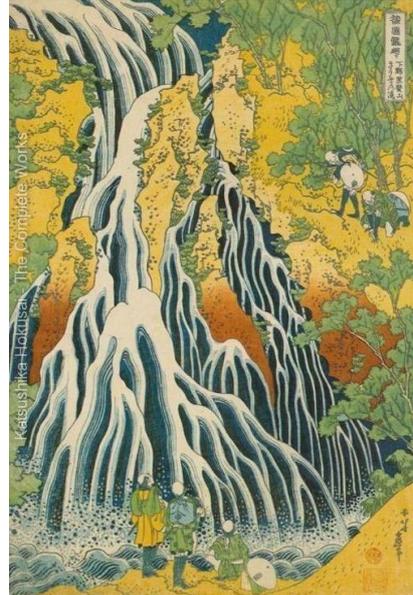


Katsusika Hokusai

*La catarata de Amida*

en la provincia de Kiso, Ukiyo-e, 36.2 x 26 cm

1827



Katsusika Hokusai,

*La catarata Kirifuri en el Monte Kurokami,*

xilografía, 37.4 x 25.3 cm

1831-32 <sup>93</sup>

Este carácter del pensamiento oriental que impregna todo el arte y abarca incluso los objetos cotidianos, queda bien expresado por Tanizaki en su ensayo *El elogio de la sombra* sobre la estética japonesa. En esta obra explora la relación entre la sombra, lo tenue, el contraluz y cómo la semipenumbra enaltece la belleza de los diseños a través de los grados de opacidad de los materiales y el silencio y la penumbra del espacio vacío.

Entonces, ¿dónde reside la clave del misterio? Pues bien, voy a traicionar el secreto: mirándolo bien no es sino la magia de la sombra;

<sup>93</sup> En estas imágenes, los límites se transfiguran, se desdibujan, los elementos parecen un todo no definido y una misma cosa puede ser la otra. (N. del A.)

expulsad esa sombra producida por todos esos recovecos y el toko no ma  
enseguida recuperará su calidad trivial de espacio vacío y desnudo.<sup>94</sup>

Esta cualidad atraviesa los variados estilos pictóricos y artísticos de varias épocas y de distinta orientación. Un ejemplo de esto sería la obra paisajística del grabado japonés del siglo XVII hasta el S.XX. El llamado movimiento Ukiyo-e, como ya hemos adelantado al inicio del capítulo, donde podemos encontrar esta ausencia. Los artistas de este movimiento utilizan el término “mundo flotante” para describir las imágenes que representaban lo que denominamos “realidad”.

Este término habla de una pantalla donde aparece la representación del mundo interno, que proporciona una imagen inmóvil, trasluciendo de alguna forma, el continuo movimiento y transformación del núcleo al que representa. Este núcleo es la posibilidad regida por ritmos ocultos de la Naturaleza. Estos ritmos pertenecen a la materia, y los símbolos, son formas o lenguaje que nos los muestran. Es por tanto, la relación entre ritmo y símbolo, como reflejo de la realidad, otro aspecto de este trabajo.

El estilo Yamato-e exalta la sinuosidad de las líneas logrando un efecto de expansión del espacio que propasa los límites propios de la obra, y que es típicamente japonés. Los patrones y movimientos de las líneas influenciaron en gran medida la corriente artística del Modernismo.

---

<sup>94</sup> Tanizaki, Junichiro. *El elogio de la sombra*. Ed. Siruela, Madrid, 1995, p.50.



Ogata Kōrin, *Ciruelos blancos en primavera*,  
técnica de la témpera seca, 1705  
(estilo *Yamato-e*)

Entre los movimientos artísticos contemporáneos, la corriente nihonga procura revalorizar los valores tradicionales en un contexto actualizado de expresión artística, asumiendo temas estilísticos y técnicas occidentales, reinterpretando el naturalismo sinto ista, su unidad con el entorno, que supone una manera diferente de ver y sentir la Naturaleza.

El japonés mira dentro de s  y busca lo que hay de genuino, de esencial. Cuando el artista ha experimentado la armonía y la belleza que hay en su interior, intenta plasmarlo en su obra. El arte japonés a lo largo de toda su historia ha buscado la esencia de las cosas, despojando para ello a la representación de la realidad de todo lo que resultaba superfluo, pasajero, intentando que el espectador recibiera la obra y encontrara la calma en su contemplación.

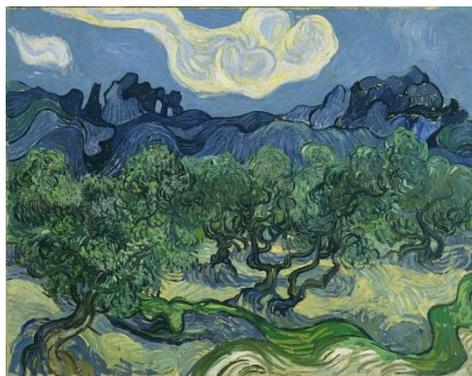
La primera lección Zen es que debemos experimentar el arte y el mundo que nos rodea antes de tratar de analizarlo. Para el Zen, la belleza está más allá de las apariencias. Esto queda reflejado en el mensaje renovado de Tanizaki:

...creo que lo bello no es una sustancia en sí sino tan sólo un dibujo de sombras, un juego de claroscuros producidos por la yuxtaposición de diferentes sustancias. Una piedra fosforescente, colocada en la oscuridad, emite una radiación; expuesta a plena luz pierde toda su fascinación de joya preciosa, de igual modo la belleza pierde su existencia si se le suprimen los efectos de la sombra.<sup>95</sup>

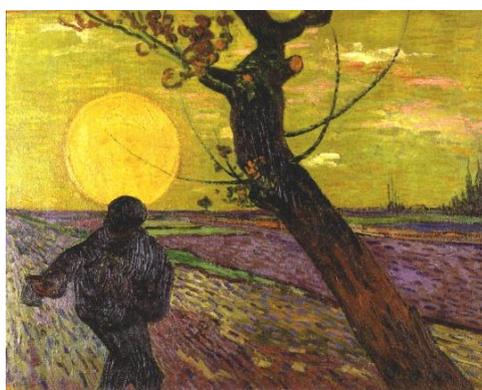
Por último, queremos resaltar la influencia que ejerció el arte oriental en el arte impresionista y demás corrientes que siguieron, como se verá también en el apartado dedicado a las Vanguardias de este bloque. Desde artistas como Monet hasta Van Gogh, en el que se ve una clara influencia del arte y la pintura japonesa. Todos ellos captan el mensaje que transmite esa pintura, *mostrar la esencia de las cosas*, fuertemente influenciada a su vez por la filosofía oriental zen. En Van Gogh, por ejemplo, lo descubrimos en el uso pronunciado de la línea en su obra, creadora de las formas. También el círculo y las formas circulares son un recurso en sus trabajos que reflejan una profunda influencia de esta pintura.

---

<sup>95</sup> Tanizaki, Junichiro. *El elogio de la sombra*. Ed. Siruela, Madrid, 1995, p. 69.



Vincent van Gogh, *Los olivos*,  
óleo sobre lienzo, 72.5 x 92 cm, 1889



Vincent Van Gogh, *El sembrador*,  
óleo sobre lienzo, 32 x 40 cm, 1888

El vacío de la pintura japonesa representa la esencia de las cosas, pues solo lo necesario se encuentra presente en la composición. Esta influencia no solo la encontramos en los vacíos de las obras de Van Gogh, también la vemos en el significado de este concepto en la obra de Oteiza, del que ya hemos hablado en el bloque anterior. Un vacío que deja ver la esencia, el tiempo atemporal dentro de ese espacio, la materia y sus ritmos, que es en sí la sustancia de las cosas, lo visible real, que encontramos en la pintura de oriente.



### 3.3. Joseph Mallord William Turner

En la obra de este artista podemos apreciar cómo la mirada se va haciendo cada vez más profunda. En un proceso de decantación en que lo superfluo es paulatinamente desechado. En una búsqueda vital de la realidad más auténtica. El artista logra plena conciencia de que la realidad no es solo lo que vemos, es también lo que no vemos, lo ausente, hay que saber mirar. Es más, Berger sostiene que lo visible nos aleja del mundo y, por eso, muchos artistas están empeñados en captar lo invisible, como parte fundamental de esta realidad. Cuando Berger nos habla sobre esta visibilidad, trata el tema de los marcos que dan cobijo, pero a la vez, cierran la entrada a lo que está escondido, invisible.

Esto se ve en la trayectoria pictórica de Turner, que en las obras de su primera etapa, refleja lo evidente, mientras que en su evolución posterior, sigue un proceso de desfiguración de la imagen, de las formas, captando lo no evidente hasta llegar a una abstracción en la cual la sustancia de la realidad material está contenida y todo lo superfluo se ha desechado. En este espacio, el de la obra, tenemos esta parte ausente de la realidad, pero no vemos la obra solo como una muestra sino, como dice Berger, “también existe la revelación”, (los símbolos también revelan) es la característica del mirar sin maquillajes. Sin embargo, el cuadro para estos autores no es un límite total, sino una ventana abierta, a través de la cual, el espectador se asoma a la vida y la puede mirar. Esta búsqueda del camino que está más allá de los límites, en lo circular, no deja de ser formal, es decir, las manchas o los símbolos más abstractos, no dejan de ser representaciones de las formas.

Esta síntesis del lenguaje, adquirir la pureza de la Naturaleza y reflejar su esencia, exige un proceso de renuncia a todo lo superfluo, de meditación, al modo como el arte tradicional japonés se asienta en la filosofía.



J.M.W. Turner,  
*El auge del imperio cartaginense*, óleo sobre lienzo, 155.5 x 232 cm, 1815



J.M.W. Turner,  
*La batalla final del Temerario*, óleo sobre lienzo, 91 x 122 cm, 1838



J. M. W. Turner,  
*Paisaje con río y bahía distantes*, óleo sobre lienzo, 94 x 124 cm, c. 1840-50

Para Turner, el encuentro con la Naturaleza abarca la obra de toda su vida, como muestran las imágenes que, ordenadas cronológicamente, señalan cómo la búsqueda del vacío se hace más intensa y materializa el cuadro. Éste ya no pretende dar un mensaje, siempre, de alguna forma, anecdótico, sino que muestra la interacción de los elementos: agua, aire, tierra, el fuego del sol, de una forma mucho más significativa y más verdadera, hasta lograr una visión que integra toda la experiencia.

Turner pinta el tiempo de la materia y la Naturaleza. Un tiempo cósmico, sin acotamiento, un tiempo parecido al infinito que contrasta con el tiempo de la sociedad, de la Historia de la humanidad. Un contraste que se acentúa en una sociedad cambiante. Hoy cuando miramos el espectáculo del paisaje (la Naturaleza) en contraste con las ciudades y su transformación, parecen dos escenarios ajenos, inconexos. Por un lado, no se respeta la Naturaleza para construir los espacios donde vivimos, los imponemos por encima de ésta. Por otro lado, parecen dos entes antagónicos en cuanto al concepto del tiempo se refiere. La Naturaleza conserva su tiempo inmenso. La sociedad y la ciudad están construidas por un tiempo más pequeño, más inmediato, por lo que hay una desconexión entre ambas.

Oteiza muestra este mismo concepto de intemporalidad con su crónlech, espacio vacío. El land-art también nos acerca a esta desconexión, supliéndola, devolviéndonos a la Naturaleza y materia, no solo con sus formas dictadas bajo ritmos matemáticos creadores, sino también a su tiempo (eterno).



Joseph M. W. Turner, *Puesta de sol sobre un lago*,  
óleo sobre lienzo, 91 x 122.5 cm, c.1840 <sup>96</sup>

---

<sup>96</sup> Turner quiso donar su obra a la nación británica antes que la tuviera un particular y pudiera comerciar con ella. (N. del A.)

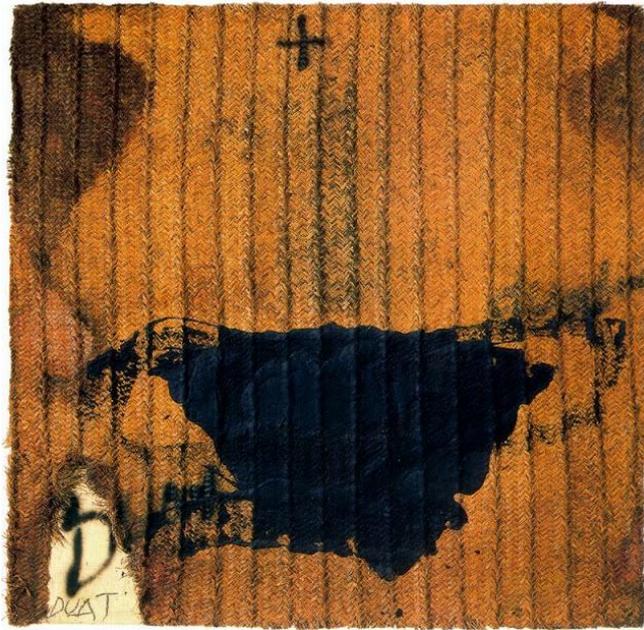
### 3.4. Tàpies

Donde mejor podemos ver la similitud de imagen y palabra es en la obra del artista catalán Antoni Tàpies. Él mezcla en sus obras las formas con las letras y palabras. En realidad ambas comparten un mismo origen, y éstas últimas, son transformaciones de imágenes. Las palabras, en la obra de Tàpies, no son un texto en su sentido literal, literario (de letra o sonido), sino que forman parte de un texto (en su sentido de “tejido”) plástico, visual, pictórico, asumiendo sus significados simbólicos. Estas palabras, letras, números y demás signos significan, tienen una vida distinta a la que se les supone, “Es lo mismo la palabra y la imagen”, dice Augé.<sup>97</sup>

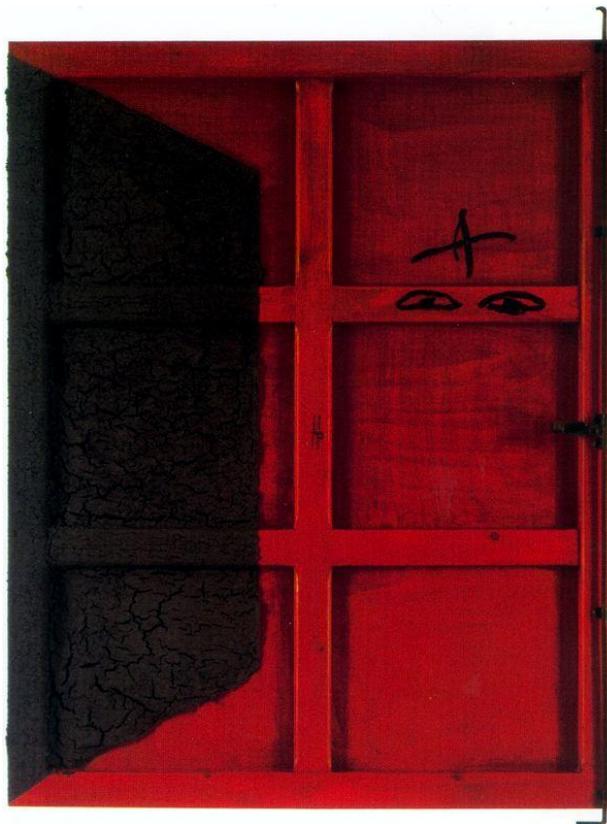
En la obra de Tàpies aparecen conceptos utilizados en la caligrafía china y japonesa, en la cual, la presencia del signo es mucho más fuerte que en Occidente, y la palabra y la imagen se muestran codificadas en la escritura. La palabra escrita, sin entrar en complicaciones de sintaxis o niveles de lenguaje, posee un gran poder de comunicación, de sugerencia, que se capta no solo por la razón, sino también por la intuición.

---

<sup>97</sup> Augé, Marc. *Dios como objeto. Símbolos, cuerpos, materias, palabras*. Editorial Gedisa, Barcelona, 1997. [En la obra de Tàpies, imágenes, palabras y objetos, se funden en una secuencia de significados simbólicos que representan una experiencia de la realidad.] (N. del A.)



Antoni Tàpies, *Soterrat*,  
polvo de mármol, pintura y estera sobre tela, 150 x 152 cm, 1994



Antoni Tàpies, *Porta roja*,  
tierra, pintura y ensamblaje sobre madera, 155,6 x 114 cm, 1995

Los diseños de las composiciones no se limitan a ocupar la superficie del soporte, sino que tienden hacia fuera, continúan más allá de los límites, como si buscaran un espacio infinito. El significado simbólico de estos textos plásticos se podría incluso, en parte, reconstruir. Entre los números, el 0 viene de la imagen del círculo, y ambos representan lo mismo, su significado es el vacío, la nada. (O el todo: igual que el color blanco contiene todos los colores. Recordemos el cuadro de Malévich "Cuadrado blanco sobre fondo blanco").

Como dice Tàpies: *“Pienso que la capacidad de una obra de arte de explicar la realidad es mucho más clara y más rica, con una gama mucho más amplia de matices, que el lenguaje normal”*. La misma línea horizontal, considerada en el texto, bien podría ser una letra o palabra, suele representar la unión de lo terrenal con lo espiritual, al igual que la espiral.

Otras de las características de la obra de Tàpies son las referencias concretas a la realidad, por medio de estos signos y formas y materias, así como la presencia humana: el cuerpo, objetos de la vida diaria, cotidiana, que dejan huella de las vivencias, de la experimentación de la Naturaleza. Esto enlaza su obra con las corrientes más contemporáneas del arte matérico.

En las obras de Tàpies hay una tensión entre el mundo de lo desconocido y el mundo cotidiano. Mientras las palabras forman parte del lenguaje cotidiano, el artista desarrolla un lenguaje indescifrable como código de ese mundo desconocido. Tangibilidad, inmaterialidad, estos temas en sí contradictorios, se mezclan en sus obras complementándose.

De nuevo el yin y el yang. Las marcas de tangibilidad son los objetos, el cuerpo, como espejos de la presencia humana. Este lenguaje de lo cotidiano lo transforma en signos-símbolos para llegar hasta el otro lado, permitiéndonos percibir que en la Naturaleza, como él mismo dice: “existe una unidad original o

total, una realitat autèntica que compartim amb el univers i tots els seres".<sup>98</sup>

Busca Tàpies, per otro lado, el contacte directe amb els objectes del món, com forma de aspirar la realitat directament a través dels sentits. Mostra per això la materialitat dels elements de que estan compostos els seus quadres, més allà del missatge simbòlic de la seva composició, deixant que aquests reafirmen de que estan fets.

Ese anhelo de tocar la matèria, de deixar que es mostri, es compartit per alguns artistes del "arte matèric" per a, de esta forma, tractar de dissipar el allunyament d'ella que es produeix en la societat actual.



Gustavo Méndez-Liska, *Pareja izquierda*,  
técnica mixta: Montaje de madera y lienzo, 40 x 41 cm, 2007

---

<sup>98</sup> Tàpies, Antoni. *La pràctica del arte*. Edicions Ariel, Barcelona, 1971, p.148. De tal manera no pot deixar de comprendre la unitat de la matèria i la forma, del home i el univers, que en el seu escrit: *Intrascendència estètica i conformisme*, llança un atac contra aquells que en l'art pretén separar, dissociar, les diferents facetes de la vida humana: "E inclús sembla poc seriós pretén extasiar-se avui davant la bellesa pura d'un paisatge sense que nos exalti tota la nova visió de la naturalesa que nos ha donat la física de nostre temps, en la que va involucrada una concepció nova de l'home. ¿bellesa sense bé i sense veritat? ¿Progrés material sense moral? ¿Religió sense testimoni? ¿Polítics sense representació? ¿Coneixement sense amor?"

También Tàpies se caracteriza por trabajar la materia, por experimentar sobre ésta y por “mostrarla” en sus trabajos, haciendo de ella el elemento más importante de expresión. Ésta, por tanto, es buscada de una forma directa, mediante signos, señales elementales, como instrumentos que nos remiten a diversos significados más profundos. Si se observa de cerca, es única, porque a cada instante esos ritmos ya han cambiado. Sin embargo, la imagen que nos dejan, es un reflejo estático. Tàpies lo expresa así:

... mira el más simple de los objetos. Toma una silla vieja, parece que no es absolutamente nada. Pero piensa en todo el universo que contiene...Incluso la silla más vieja tiene en ella la fuerza inicial de la savia que salió de la tierra en lejanos bosques y que aún conseguirá desprender un poco de calor el día en el que la vieja silla sea hecha añicos y arrojada al fuego para que arda.<sup>99</sup>

En la obra de Tàpies, lo cotidiano, lo popular o manual, parte de la vida, cobra un sentido especial. El artista desarrolla la idea de la Bauhaus, de acercar el arte a lo cotidiano, no en un sentido práctico sino de meditación. Estos objetos o acciones cotidianas están unidos al espacio y el tiempo. Es la eternidad de lo cotidiano. La experiencia de lo insignificante. Que podemos ver reflejada en esta poesía de Joan Brossa citada por el propio Tàpies.

And the poetry of Joan Brossa.

*A Man Goes By.*

*An Eternal Man.*

*The Sofa.*

*The Forest. The Lunch. A Chair. The Cooking Pots. The Moon. A Man Who dies. Night:*

*Out there in visible space shines an innumerable multitude  
of worlds similar to our own.*

---

<sup>99</sup> Tàpies, Antoni. *La práctica del arte*. Ediciones Ariel, Barcelona, 1971, p.87.

*All move and turn.  
Thirty-seven million earths. Nine million  
five hundred thousand moons.  
I think in terror of incalculable distances  
and of millions of dead orbs  
around already extinct suns.  
I meditate on pride.  
What happens there beyond the stars?  
The sun is showered.  
A woman embraces a small girl.  
Today the dinner was excellent.  
On the wall a mirror hangs...<sup>100</sup>*

Tàpies continua su análisis sobre el papel del artista y la realidad, a través del conocimiento profundo del material, del cual, surgirán, fluirán otras ideas. Son precisamente los artistas de vanguardias los que experimentan con los colores, con los pigmentos y las pinturas, y con diversos tipos de materiales como el papel o la madera como elemento artístico. De lo que surgirá el collage.

I think I can consider myself a materialist, despite the shades of meaning in this term. I want to understand the structure of the material. ... from the knowledge of the material other levels can be achieved: social, political, ethical. To paint is a way of reflecting on life. ... Painting is also creating reality.<sup>101</sup>

---

<sup>100</sup> Antoni Tàpies. *Selected essays*. Van abbermuseum 1986 (edita), selected essays from: Art versus Esthétique, le Practice d'Art, Per un Art Modern Progresista. Printed in Eindhoven, p.20. "Y la poesía de Joan Brossa/Un hombre se va/Un hombre eterno/El sofá/El bosque. La comida. Una silla. Las cacerolas de cocinar. La luna. Un hombre que muere. Noche:/Ahí fuera en el espacio visible brilla una innumerable multitud/de mundos similares al nuestro/Todo se mueve y gira/Treinta y siete millones de tierras. Nueve millones/quinientas mil lunas/Pienso con terror en las incalculables distancias/y en los millones de órbitas muertas/alrededor de extinguidos soles/Medito sobre el orgullo/¿Qué pasa más allá de las estrellas?/ El sol está bañado/Una mujer abraza a una niña pequeña/Hoy la cena fue excelente/En la pared cuelga un reloj." (T.de A.)

<sup>101</sup> *Ibidem*, p. 22 "Creo que me puedo considerar un materialista, a pesar de las sombras en el significado de este término. Quiero entender la estructura del material... Partiendo del conocimiento del material, otros niveles pueden ser alcanzados: social, político, ético. Pintar es una forma de reflexionar sobre la vida... Pintar es también crear realidad." (T. de A.)

Asimismo, el ansia de vida de las vanguardias se ve reflejada en estas palabras más actuales y todavía vigentes, de Tàpies:

... For me, the slightest gesture of life, a simple graffiti on a wall is justified by a human fact, infinitely more valuable than all the paintings in a museum, deprived of any ties with our life. 1961 (graffiti, muro, vida).<sup>102</sup>

### 3.5. Cage y el arte del azar

Numerosos artistas se han esforzado y esfuerzan por manifestar, hacer visibles los ritmos naturales, la manifestación no mediada, o mediada tan solo a través de “transmisores”. Mecanismos que sirvan de traductores del lenguaje natural. En definitiva, el desvelamiento de los ritmos subyacentes de la Naturaleza.

Aquí vamos a destacar la aportación de John Cage y su experimentación con composiciones derivadas de la manipulación de cifras extraídas del I Ching en el campo del arte plástico, semejantes a sus experimentaciones con la composición musical. Consecuente con su planteamiento de que arte y vida están íntimamente relacionados, pretende en música liberar la mente de sonidos preconcebidos para lograr escuchar o percibir el sonido de los objetos.

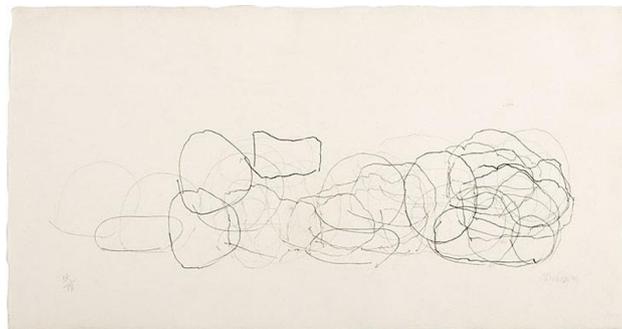
Asimismo, investiga la forma de captar las imágenes de la vida a través del grabado. Para ello realiza, entre otras, las series *Where r= ryoanji*, tomando quince piedras, a semejanza de las que forman el jardín zen Ryoanji en Kioto. De acuerdo a las especificaciones del I Ching, genera una serie de números que dicta cuantas veces debe trazar cada piedra sobre el papel. Las proporciones del papel guardan las del original jardín Ryoanji.

---

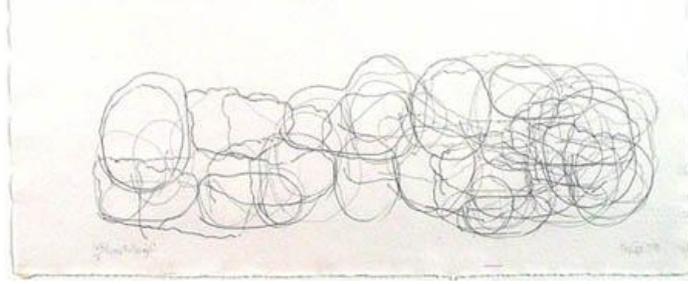
<sup>102</sup> Ibídem, p.17. “Para mí, la más insignificante muestra de vida, un simple grafiti en un muro, está justificada por un acto humano de más valor que todas las pinturas de un museo, privadas de toda atadura con la vida.” (T.de A.)

Mediante este método, que en realidad funciona como un transcriptor, genera una serie de imágenes formadas por la prolongación de líneas en las que no interviene más la voluntad humana. No existe ningún propósito definido en el trazado de las imágenes. Puede decirse, de algún modo, que son una manifestación directa de la Naturaleza, en la misma forma que las combinaciones de líneas del I Ching pretende abarcar en todo su desarrollo el universo entero.

Esta idea, filosóficamente basada en la visión zen del mundo, está ligada a un concepto de unión entre todas las cosas y a la necesidad de abstraerse de lo concreto para apreciar el conjunto en su armonía. La ejecución de las series de dibujos se realiza de tal forma que, según aumenta el número y aleatoriedad de las representaciones, se va ocupando todo el cuadro del dibujo.



John Cage, *Where R = Ryoanji (3R/17)*,  
lápices sobre papel japonés hecho a mano, 25.4 x 48.3 cm, 1992



John Cage, *Where R = Ryoanji (4R)/4 - 7/83*,  
lápices sobre papel japonés hecho a mano, 25.4 x 48.3 cm, 1992

En un extremo, esta combinación llevaría a la composición de un cuadro completamente negro, formado por líneas, que ocuparan todo lo existente. Esta idea está también, de alguna manera, realizada en las obras: “Cuadrado negro sobre fondo blanco” y “Cuadro blanco sobre fondo blanco” de Malévich. En ellas, aún cuando no fuera el propósito consciente de su autor, podemos percibir el sentido totalizador de ambos colores, que abarcan todo, en similitud con el yin y el yang. Por otro lado, en el espacio-tiempo atrapado entre estos dos colores, se producen las tensiones donde se ubican el vacío y el silencio (la intemporalidad) que contiene toda la existencia, algo también perseguido por Cage:

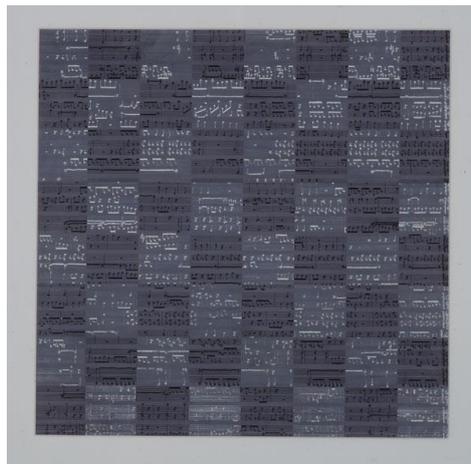
“la tradición musical de la India.... De ella tomaría el músico (Cage) en los años cuarenta su inclinación por ese centro sin color que separa las emociones blancas, (lo heroico, lo erótico, lo alegre, lo maravilloso) y las negras (el miedo, la cólera, el disgusto y la preocupación). En el centro sin color, la tranquilidad que libera de los gustos y disgustos. En el centro se encuentra el silencio de Cage, ese nuevo oído que aprendió a acallar su voz para abrirse a todos los sonidos.”<sup>103</sup>

---

<sup>103</sup> Pardo, Carmen. *Bosque sonoro. Un homenaje a John Cage*. Artículo, 2003: *Las formas del silencio*. [última consulta: 15-10-2015].

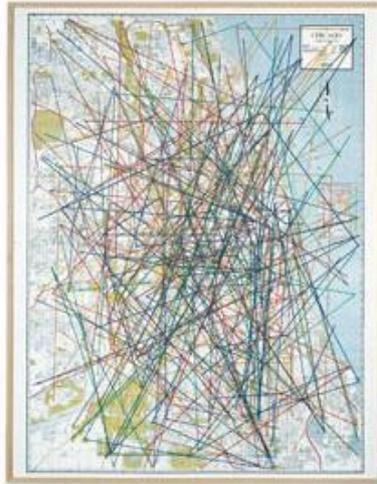
Disponible en web: [http://www.e-cloud9.com/cloud9/projects/2003/bosque\\_sonoro/download/info.pdf](http://www.e-cloud9.com/cloud9/projects/2003/bosque_sonoro/download/info.pdf)

En uso de otras técnicas, pero con el mismo propósito de liberar la expresión de la Naturaleza, Cage organiza sobre una figura de tablero de ajedrez, la aplicación de combinaciones aleatorias de líneas y colores para producir un cuadro que es prácticamente un hexagrama del I Ching, con el que comparte las proporciones y división en casillas.



John Cage, *Piezas de ajedrez*,  
gouache, tinta negra y blanca, 48,2 x 48,2 cm, 1944

En otros campos de investigación, Cage, ensaya las posibilidades de transposición de la realidad a la representación plástica mediante la aplicación de transcriptores sobre el plano de la ciudad de Chicago, consistente en unir linealmente diferentes puntos de la ciudad (en función de los trayectos de movilidad reales tomados de centros de control del tráfico). Los cuadros logrados de esta manera diluyen el límite entre la obra de arte consciente y la expresión directa de la realidad.



John Cage, *Un chapuzón en el lago: Diez pasos rápidos, sesenta y dos valeses, y cincuenta y seis marchas por Chicago y vecindad*, rotulador sobre mapa, 135.9 x 105.4 cm, 1978

Todos estos mecanismos, juegos o experimentaciones que Cage continúa con las series Déreau (combinación de las palabras “décor” y “Thoreau”) aplican a las artes plásticas sus teorías y experimentaciones en el campo de la música. Siempre con el objeto de liberarnos de las ideas preconcebidas que impiden la apreciación de la vida.

Quizá, un tanto irónicamente, llegó a titular alguno de sus grabados espontáneamente generados, como si fueran una representación intencionada de la Naturaleza. Como ejemplo el cuadro *River, Rocks and Smoke*.

El título de la composición se refiere a que está realizada mediante la aplicación de humo, la transcripción de unas rocas reales y la referencia directa a un río, cuyas aguas se utilizan en la realización del cuadro. De ahí no se traduce que sea imagen reflejada, a través de la contemplación de esos elementos de que consta. Sin embargo, el título así lo sugiere, en alusión a uno de los conceptos tradicionales del arte en la cultura occidental, como es el paisaje.



John Cage, *Río, rocas y humo: 4-11-90 #1*, 1990

Este truco o juego muestra otro de los aspectos fundamentales del planteamiento de Cage: la interpretación de la obra de arte es, en sí, de nuevo, una acción mental. Vemos lo que queremos ver en las imágenes. Sin embargo, en estas obras, parece haber más realidad que en otros intentos de captar fielmente la Naturaleza, a través de la copia literal de su apariencia visible. Esto se recoge en un proceso mediante el cual, en palabras de Cage: “yo quiero un arte que salga de nosotros hacia el mundo en el cual vivimos”. Es decir, es una construcción mental conectada con la vida real.

Coherente con su filosofía, se limita a permitir, utilizando diversas técnicas, manifestarse las propias fuerzas naturales aleatorias. Se reproduciría así el efecto de las aguas de un río, de las nubes, de todo fenómeno natural, en que la combinación de fuerzas actuantes, producen que la contemplación de las ondas de un río nunca sea la misma. Dando lugar, de esta forma, a la obra de arte nunca acabada, siempre pendiente de interpretar, que engloba a lo que está e incluso, a lo que no está (o que está aún cuando no se perciba). Esto nos acerca al concepto zen, en tanto que supone un reconocimiento de lo inestable de la Naturaleza, la transitoriedad, destacado en la corriente wabi-sabi del arte japonés y la belleza de su contemplación basada en el “abandono” o integración en la propia Naturaleza.

Asimismo, nos sitúa en el marco de la profundización constante del conocimiento científico, en que la física y las matemáticas desvelan leyes aparentemente aleatorias en el funcionamiento de las partículas que forman la materia, la probabilidad de la existencia de nuevas dimensiones descritas y pronosticadas como necesarias en fórmulas matemáticas, etc. En conjunto, todos estos desarrollos componen un nuevo modelo de acercamiento a la Naturaleza al que el arte y los artistas no pueden ser ajenos.

### **3.5.1. El silencio- expresión directa de la Naturaleza**

En este apartado se contraponen dos intentos de recoger el fluir de la vida en dos formas de arte: la música (el sonido y el silencio) en la obra de Cage con el arte plástico en la obra de Tàpies. En 1937, en una charla realizada en Seattle, Cage afirmaba: "Si la palabra "música" se considera sagrada y reservada para los instrumentos de los siglos dieciocho y diecinueve, podemos sustituirla por otro término más significativo: organización de sonido".

En definitiva, para Cage, si se quiere captar el sonido del transcurrir de la vida, se precisa organizar la escucha de los ruidos y el silencio que emanan de los objetos cotidianos, lo que entra en contraposición con la música, tradicionalmente entendida como elaboración mental, compuesta. Así Tàpies, por su parte, establece organizar las formas, dejar hablar a los objetos cotidianos para que manifiesten su mensaje. Para él, no solo se trata de "aprender a escuchar" y organizar esa escucha para percibir sus mensajes, no solo organizar la presentación de los objetos (colocarlos en un marco-enmarcarlos) para permitirles mostrar lo que tienen que decir. En realidad dejar que, como en la poesía, el espectador, el lector, el oyente, sea un agente más de la obra de arte y la complete con su interpretación particular. En definitiva, se apropie del objeto artístico.

En esto coincidiría con el concepto de interpretación de Cage, contrario al de composición como acto principal. Para él: “la verdadera realidad de la música se da en el momento de la ejecución y no en la obra” proclamando “el carácter único e irrepetible de la ejecución de lo que está sonando en ese mismo instante”.

Yendo más allá, se trataría de que las cosas, los elementos de la Naturaleza, también las personas, la vida, no solo se manifiesten y hablen, (en realidad, que seamos capaces de escucharles, entenderles), también y sobre todo, que el arte, la música, la poesía, ceda el protagonismo a las personas, agentes no especializados que elevan su nivel y el nivel artístico, llevándolo a ser, de nuevo, reflejo de la vida, de una vida contemporánea, donde el ser humano, como elemento social, es protagonista, más allá de su tratamiento como consumidor pasivo que apenas tiene ocasión de aprender a ver y a escuchar. De ahí que Tàpies dé la voz a los muros a través de sus pintadas, de sus desconchones, de su uso indiscriminado, incluso de su abuso por las gentes anónimas que ignoran que están creando una obra de arte, a las que también Oteiza ofrece el derecho de propiedad y uso de su obra.

Diversas corrientes artísticas contemporáneas, siguiendo la estela de Oteiza, Tàpies, Cage y otros, traspasan los límites convencionales en que se mueve la producción artística dentro de la cultura globalizadora dominante, que aliena y comercializa tanto el producto como el consumo artístico.

Tomemos como muestra la exposición: *Bosque sonoro. Un homenaje a John Cage*<sup>104</sup>, en la que, utilizando técnicas de meditación, concentración en el acto de escuchar (con la mente-zen), con la potenciación del silencio como medio de concentración, con la improvisación sonora que permite la expresión más directa, combina la experimentación física e intelectual del espacio

---

<sup>104</sup> Pardo, Carmen. *Bosque sonoro. Un homenaje a John Cage*. Artículo, 2003: *Las formas del silencio*.

[última consulta: 15-10-2015].

Disponible en web: [http://www.e-cloud9.com/cloud9/projects/2003/bosque\\_sonoro/download/info.pdf](http://www.e-cloud9.com/cloud9/projects/2003/bosque_sonoro/download/info.pdf)

arquitectónico, con la del sonido de las masas y el vacío, que tienen significación.

Cuando todos los sentidos actúan, cuando se potencia a través del arte la experimentación global, conjunta, todos los sentidos interactúan y se logra una experimentación sinestésica, integral, mucho más reveladora que la obra concebida para su mera escucha o su contemplación pasiva. Se trata de conseguir con esta nueva forma de mirar, de escuchar, que el protagonismo pase a ser la vida en su fluir. Aquí es donde el lenguaje onírico, la simbología que emana de forma natural, nos permite llegar a comprender más profundamente esos significados.

Por otro lado, podemos rastrear antecedentes que siguen esta misma búsqueda de la expresión de la Naturaleza a través de los objetos cotidianos, incluso de lo roto, lo imperfecto, lo desechado. En la cultura japonesa tradicional, existe una corriente artística, fundamentada en la observación y la meditación zen, que encuentra belleza en lo “feo”, en lo desechado, a condición de que sea producto natural, espontáneo del fluir vital, como la corriente wabi-sabi.

*“Frente a este silencio marcado con las huellas de la ausencia, los sonidos de la composición musical se presentan, por así decirlo, ocupando los tiempos fuertes, los tiempos que obtienen la máxima audiencia... Pero, ¿qué ocurre cuando la composición se inicia con un silencio?, ¿cuando el silencio ocupa los tiempos fuertes?... Se trata entonces de un silencio que se iguala al Vacío, a la Nada, pero que aún puede ser inscrito en la dualidad entre sonido y silencio.”*<sup>105</sup>

---

<sup>105</sup> Pardo, Carmen. *Bosque sonoro. Un homenaje a John Cage*. Artículo, 2003: *Las formas del silencio*.

[última consulta: 15-10-2015].

Disponible en web: [http://www.e-cloud9.com/cloud9/projects/2003/bosque\\_sonoro/download/info.pdf](http://www.e-cloud9.com/cloud9/projects/2003/bosque_sonoro/download/info.pdf)

### 3.6. Las vanguardias y su desactivación en el pop-art

Repasaremos en este apartado brevemente la aportación de las vanguardias artísticas entendidas en el sentido dado por Mariano Bozal <sup>106</sup>, para analizar algunas de sus aportaciones a la recuperación del “simbolismo” y la liberación de todo convencionalismo en el arte del siglo XX.

Si pensamos en una palabra que pueda definir el arte de vanguardia, tal vez ésta sería la libertad. Esta nueva época que comienza la podemos ver refleja en la poesía de Rimbaud. Una época llena de inventiva, de ruptura, de experimentación. Como un papel en blanco a ser llenado en todas las posibilidades por un artista que sea como *vidente*, que para lograrlo necesita, según las palabras del propio Rimbaud:

«Un largo, inmenso y racional desarreglo de todos los sentidos»... «Esas invenciones verbales tendrán el poder de cambiar la vida.» <sup>107</sup>

En los finales del siglo XIX, el artista tiende a individualizarse, se aparta del encargo, lo que le permite la experimentación, incluso el enfrentamiento y la ruptura con el academicismo, alentando el afán de encontrar nuevas formas de expresión. Por otro lado, aparecen nuevos posicionamientos que pretenden responder a los nuevos paradigmas científico-culturales y a unas relaciones sociales en crisis.

Aparecen entonces las tendencias artísticas. Programas de experimentación que impulsan el quehacer de grupos de artistas “heterodoxos”. En palabras de Tàpies:

One artistic tendency is the desire of another form of being. This desire is so vital, it permeates everything. It can influence ideas and customs through everything. I do not think changes of taste and fashion are arbitrary, even those of clothes, in their origin; they react to this new

---

<sup>106</sup> Valeriano Bozal. *Los primeros 10 años 1900-1910, los orígenes del arte contemporáneo*. Visor, Madrid, 1992.

<sup>107</sup> Rimbaud. «Cartas del vidente», 1871.

desire of being. They come after the gregariousness and the frivolity exploited by business.<sup>108</sup>

Para estos artistas, las palabras, las imágenes, parecen insuficientes para transmitir los mensajes. En estas posibilidades de trabajar lo diferente a lo establecido, al sentido de la obra artística impuesta por el sistema económico, encuentran una *estética* ligada a la Naturaleza, en un proceso de investigación *capaz de cambiar la vida*. Este mismo espíritu trasciende a las primeras décadas del siglo XX en algunos de los más señalados artistas que, avanzado el siglo, continúan los principios experimentales. Como dice Tàpies a propósito de las tendencias en el arte:

I like to work with the 'amateur' spirit. As soon as corporations, academies, dogmas or functionaries get into the act, I get out. Never did I think that a work of art could one day become part of some 'decoration'. Fun for me, the work of art – whether it is a painting, sculpture, object, idea – has its own individuality, sufficient unto itself. That it is hung on a wall is secondary. There are collectors who never hang their paintings. The Orientals know much about this. Respect toward the works, the meditation and concentration that each one requires, that is what seems necessary. (1964)<sup>109</sup>

Esta actitud de repensar, de mirar de otro modo la realidad, nos acerca precisamente más a ésta rompiendo su imagen estática. Nos ofrece más perspectivas y análisis, no solo la visión interesada o la producida por la sociedad. La encontramos en el cubismo, por ejemplo, que muestra diferentes

---

<sup>108</sup> Antoni Tàpies. *Selected essays* (from art versus esthetique, le practice d' art, per un art modern progresista), van abbemuseum 1986, p.18. "Una tendencia artística es el deseo de otra forma de ser. Este deseo es vital, lo ocupa todo. Puede influir las ideas y los hábitos completamente. No creo que los cambios de moda y tendencias sean arbitrarios, incluso los de la ropa, en su origen, suponen una reacción a este nuevo deseo de ser. Surgen después de la frivolidad e individualismo creado por el sistema económico". (T. de A.)

<sup>109</sup> Íbidem, p.21. "Me gusta trabajar con el espíritu de un *amateur*. Tan pronto como las corporaciones, las academias, los dogmas o funcionarios entran en acción, me marcho. Nunca he creído que la obra de arte pueda ser decorativa. La obra de arte, tanto si es una pintura, escultura, objeto o idea, tiene su propia individualidad, suficiente por sí misma. Que esté colgada de una pared es secundario. Hay coleccionistas que nunca cuelgan sus pinturas. Los orientales saben mucho sobre esto. Respeto hacia las obras, la meditación y la concentración que cada una requiere, eso es lo que parece necesario." (T. de A.)

perfiles o planos de una escena incorporando en un solo acto su percepción desde múltiples puntos de vista, capturando así el tiempo y reflejando el movimiento.



Pablo Picasso. *La mujer que llora*,  
óleo sobre lienzo, 60 x 49 cm, 1937

Éste es un camino que lleva a la abstracción, destino al que ya llegaron otros artistas por diferentes vías (estamos hablando de Turner como precursor, pero también de Monet y otros). Algo que pareció tan revolucionario en su momento, una ruptura total con la tradición, es, sin embargo, un reencuentro, por un lado con el arte primitivo y, por otro, con el arte más auténtico de todos los tiempos.

Tàpies acierta cuando relativiza la separación entre abstracción y figuración, poniendo el énfasis en la “verdad” de la obra como reflejo de la realidad. En este sentido, podríamos decir del cubismo y otros “ismos” de las primeras décadas del siglo XX, que se trata más bien de figuración abstracta.

From the Altamira Caves to Picasso, and Velasquez in between, painting has always been an abstraction. In the face of the fanatics of Realism, I have reiterated that 'reality' has never existed in painting, that it is only to be found in the head of the observer. Art is a sign, an object, a suggestion of reality in our mind and spirit.

Consequently, I see no antagonism between abstract and figurative art when one and the other suggest an idea of reality to us. Reality of the eyes is a poor shadow of reality.<sup>110</sup>

Además de la experimentación con los materiales y conceptos como la abstracción, los vanguardistas vuelven la mirada a la prehistoria y el primitivismo, a oriente y la filosofía zen, a la Naturaleza en definitiva, para recuperar el sentido del arte. Quieren trabajar la imagen desde su estructura para así mostrar algo verdadero, con la intención, tal vez, no de mostrar una copia sino la cosa representada misma (anhelo de materia).

Esta experimentación está guiada por la geometría de las formas y el color, por las estructuras matemáticas. No queda en una mera estética (es más la estética queda desterrada de las aspiraciones de los vanguardistas), en una mera representación; es búsqueda. Y esta búsqueda conduce a la materia, al vacío, al tiempo y al espacio. Artistas como Klee, Turner o los impresionistas investigan el color, la pincelada, desde un punto de vista físico, trasladándolo al quehacer artístico. De ahí que, desde su comienzo, las nuevas tendencias vanguardistas se inspiran en el arte popular, utilizando sin complejos técnicas y configuraciones propias del arte naíf, que busca el reencuentro con las raíces, el arte natural, desde las cuevas al Renacimiento.

---

<sup>110</sup> Ibídem, p.15. "Desde las cuevas de Altamira a Picasso pasando por Velázquez, la pintura siempre ha sido una abstracción. Siempre he reiterado delante de los fanáticos del realismo que la realidad no existe en pintura, que solo existe en la mente del observador. El arte es un signo, un objeto, una sugerencia de la realidad que está en nuestra mente y alma. Por ello, no encuentro antagónicos el arte figurativo y el abstracto. Los dos nos sugieren la idea de realidad. La realidad de la vista, es una muestra pobre de realidad." (T. de A.). El arte es una forma de conocimiento, como la ciencia y la filosofía. Y la más difícil lucha del hombre por mejorar y pulir su percepción de la realidad. Esta lucha en la que encuentra riqueza y libertad, no puede prosperar si trata con ideas ya formuladas y establecidas. (N. de A.)

La elaboración mental, la sofisticación en el planteamiento y desarrollo de la obra de arte (composición, figuras, dibujo, color, luz) hasta finales del siglo XIX era símbolo de adelanto, de progreso. Se buscaba la perfección técnica, la representación “fiel” de las figuras, algo que significaba, ya desde el Renacimiento y su ruptura con el arte medieval y bárbaro, un camino de supuesto progreso.

“Artists adhering to the modernist notion of truth to materials at the start of the twentieth century were united by a common mission to return to simple and organic forms... The widespread interest in primitive art was a logical consequence of this phenomenon.”<sup>111</sup>

Con las primeras vanguardias, esa “fiel” representación de la figura es desechada, como muestra de desapego a la representación de la escena visible, que se considera artificiosa y negadora de toda sensibilidad. La naturalidad, la fidelidad al hecho, se encuentra ahora en las pinturas de las cuevas, en el arte primitivo (que ni siquiera quizá puede ser considerado arte. Al menos en la mente del primitivo, que no tiene ese concepto). Dando, así mismo, importancia al valor del arte popular en el desarrollo del arte vanguardista.

“This seminal change in the relationship between folk and fine art only occurred in the late 1900s and early 1910s, when many artists began to regard the work of native craftsmen as worthy of artistic interpretation. The result was an entire artistic movement known as Neo-Primitivism.”<sup>112</sup>

---

<sup>111</sup> Petrova, Yevgenia. et. al. *Origins of the Russian Avant-Garde*. Palace Editions. 2003 St. Petersburg, p.9. “A principios del siglo veinte, los artistas adheridos al concepto modernista de “fidelidad a los materiales”, se unieron a la misión común de retornar a las formas simples y orgánicas... El extendido interés por el arte primitivo era una consecuencia lógica de este fenómeno.”. (T. de A.)

<sup>112</sup> Íbidem, p.11. “Este cambio pionero en la relación entre arte popular y las bellas artes ocurrió a principios del siglo XX, entre 1900-1910, cuando numerosos artistas comenzaron a interesarse por el trabajo de los artesanos indígenas como valioso de una interpretación artística. El resultado fue un movimiento artístico conocido como Neo-primitivismo.” (T. de A.)

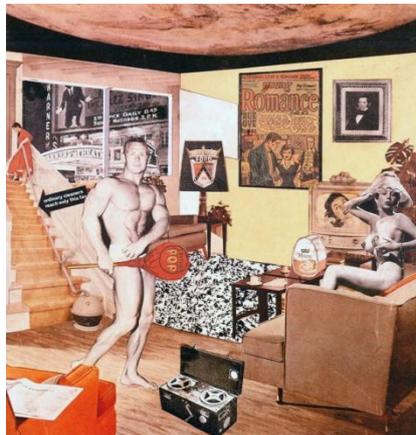
### 3.6.1. El *Pop-Art*. Pérdida del camino a la realidad

En contraste con los planteamientos básicos de las vanguardias (prácticamente en la antítesis) y quizá como comienzo del post-modernismo en el arte, en la época de la postguerra europea y como reflejo de la nueva situación del capitalismo, principalmente americano, triunfante, que basa su prosperidad en el consumismo, hay una ruptura en el arte contemporáneo. Con algunos movimientos artísticos post-vanguardistas se inicia un declive del sentido del arte y su fundamento, dando comienzo a un alejamiento de la realidad, materia, etc., a favor de una representación ficticia favorecedora de la propaganda.

El *pop-art* y otras corrientes o artistas más actuales, como Damien Hirst, hermanos Chapman, etc., transforman el arte en un circo a merced del mercado y lo despojan de su sentido, adoptando la divisa de todo vale. Imitan a los artistas de vanguardias en técnicas y en posturas de manifiesto, provocación o exhibicionismo, en un supuesto discurso y línea filosófica parecida que en realidad está descontextualizada. Desvirtúan de ese modo el arte de acción, los ready made de Duchamp, o el arte-vida de Beuys, estos últimos artistas con conceptos cercanos a la línea presentada en el trabajo.

Podría pensarse que el *pop-art* compartía la idea de acercar el arte a la sociedad, hacerlo popular, en el sentido de la Bauhaus y otros artistas. Sin embargo, consideramos que está desvinculado tanto de lo popular, como del arte artesanal del pueblo, y del arte-vida. Tampoco busca proveer al pueblo de artículos de alta calidad, a través del diseño, sino que se pone completamente al servicio del consumo, contribuyendo a anular la capacidad crítica del individuo, apelando a un espejismo de felicidad, fácil, barata, sin compromiso.

Por un lado, no llevan a cabo la experimentación tan extensa y arriesgada en cuanto a materiales, conceptos y técnicas que desarrollan los artistas de vanguardias. Por otro, sus obras no están vinculadas al arte popular ni a sus formas geométricas (ligadas a las formas de la Naturaleza) sino a las imágenes, productos y marcas creadas por la sociedad de consumo capitalista. Los artistas pop hacen con sus obras propaganda del sistema consumista. Es decir, sus obras son carteles propagandísticos del consumismo.



Richard Hamilton, *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?*  
collage, 26 x 24.8 cm, 1956<sup>113</sup>

---

<sup>113</sup> Considerada la primera obra *pop art*. (N. de A.)

Paralelamente a este proceso de moda, apoyado por los *mass-media*, otros artistas, han continuado unas corrientes de investigación más “auténticas”. Pasado el momento de los manifiestos y las obras “provocadoras”, han bebido en los fundamentos teóricos vitales de las vanguardias.

Tàpies, al igual que Beuys, considera primordial la función social del arte:

... The artist can not forget that the degree of effectiveness of his creation is a function of the psychological state of the society in which the creation sees the light of day. <sup>114</sup>

Pero el discurso del arte-vida y los objetos cotidianos transformados en arte es más profundo y complejo que el pretendido por el *pop-art*. Artistas con Tàpies y Beuys ligan la labor artística al trabajo manual, o más bien, no separan los objetos cotidianos de su modo de producción. Sin embargo, los artistas de *pop-art* no trabajan con la funcionalidad, la historia o el sentido de los objetos en sí. Trabajan con el concepto de marketing del objeto, usan la imagen visual como un objeto de consumo.

“Traditionally the fine arts depend on the popular arts for their vitality, and the popular arts depend on the fine arts for the respectability. It has been said that things hardly “exist” before the fine artist has made use of them, they are simply part of the unclassified background material against which we pass our lives”. <sup>115</sup>

---

<sup>114</sup> Antoni Tàpies, *Selected essays* (from art versus esthetique, le practice d' art, per un art modern progresista), Edita Van abbemuseum, Eindhoven, 1986, p.13. “El artista no puede olvidar que el grado de eficacia de su creación está en función del estado psicológico de la sociedad en la cual la creación surge.” (T. de A.)

<sup>115</sup> VV.AA., *Pop art. A Critical History*. Editado por Steven Henry Madoff London 1997, p. 3. “Tradicionalmente, las bellas artes han dependido del arte popular para su vivificación, así como el arte popular depende de las bellas artes para su respetabilidad. Se dice que las cosas apenas tienen existencia hasta que un artista (de las bellas artes) las utiliza, forman simplemente parte del fondo material por el que nuestras vidas pasan.” (T. de A.)

Los defensores del *pop-art*, muestran con descaro su objetivo: “Hoy coleccionamos anuncios” (como obras de arte, se entiende). Creemos que es un trabajo superficial, que se queda en la imagen, asumiendo la misma intención que los propios anuncios pero no analizándola o criticándola, no construyendo otro significado como lo hacen los “ready-mades”, por ejemplo.

... Such ads are packed with information – data of a way of life and a standard of living they are simultaneously inventing and documenting (sobre los anuncios del New Yorker y el Gentry). Ads which do not try to sell you the product except as a natural accessory of a way of life. <sup>116</sup>

Al contrario que la Bauhaus, que utiliza los colores básicos: el rojo, azul o el amarillo, junto al negro y el blanco, con un valor primigenio, el *pop art* utiliza estos colores como efecto visual de atracción hacia la obra presentada y así hacerla más *apetitosa* al consumidor (espectador). Según Richard Hamilton (considerado uno de los padres del pop art):

“El arte debe ser efímero, popular, barato, producido en serie, joven e ingenioso”.

Podemos resumir que los artistas de las vanguardias intentan deshacerse de esa imagen o pantalla que no permite ver la realidad, de esa estética falsa llegando hasta la materia, experimentando con sus elementos. En el arte el lenguaje es el de la Naturaleza, por eso no hace falta una estética que justifique la obra artística ni la labor artística. La labor artística queda justificada

---

<sup>116</sup> Ibídem, p. 3. “Esos anuncios están envueltos con información, datos de la forma de vida y un estándar de vida que están simultáneamente inventando y documentando. Anuncios que no intentan venderte el producto sino como un accesorio natural de una forma de vida.” (T. de A.). Son los creadores de anuncios, los que utilizan el arte, la vida, la necesidad de experiencia, para dar vida a los anuncios y que sean un tesoro necesario, consumado al comprar el producto, aunque el producto en sí no proporcione en realidad esa satisfacción o experiencia. Sin embargo, el arte, más concretamente el proceso del arte, permite su experiencia, permite la verdadera experiencia de la vida. (N de A).

mediante búsqueda y proceso de la realidad, de una realidad profunda y no visual que es, tan solo, como ya hemos apuntado, una pantalla inerte, sin vida. Porque la Naturaleza no tiene estética. Mientras que para el *pop-art*, la estética es una cuestión de clase.

### **3.7. Andy Goldsworthy. El transcurrir del tiempo cíclico de la Naturaleza**

En un acercamiento de otro tipo a la tesis del valor simbólico de los fenómenos naturales, a una observación atenta y admirada de los elementos físicos y vivientes y el efecto que producen en la psique humana, analizaremos la obra Andy Goldsworthy. Queremos resaltar a este artista como ejemplo de un acercamiento profundo al sentir de la Naturaleza. También como ejemplo de nuestra interpretación de la estética en el arte. Una estética con una función ligada a la misma. En Goldsworthy se concretan dos cosas de las que hemos hablado. Por un lado, la experiencia de la Naturaleza, y por el otro, la facultad de la mirada.

En la obra de Goldsworthy los símbolos tienen una gran importancia; espirales, círculos y líneas son los más frecuentes, que combinados con las secuencias y gradaciones, reflejan una estructura, un ritmo y fluir que nos remite a la materia, insinúan su lenguaje (matemático), mostrando lo que está presente (no visible) y que percibimos de forma inconsciente. Sus obras son efímeras, cambiantes, en continuo movimiento. Quieren mostrarnos la presencia y la ausencia, al igual que Cage, con la pretensión de que la Naturaleza hable por sí misma. El mensaje que nosotros recibimos es el de que la materia es lo único que tenemos.

Como venimos desarrollando en los capítulos previos, las sociedades modernas afrontan una desconexión con la Naturaleza (el campo, los animales, los fenómenos físicos y sus elementos), un alejamiento. Los artistas no son inmunes a esto y, algunos más indirectamente, otros más directamente,

comienzan a trabajar sobre esta idea y a devolver la unión entre la Naturaleza y el hombre a través del arte.

En este sentido, las formas geométricas forman un elemento básico de conexión con la misma, al pertenecer a su ritmo creador. De esta manera, el círculo representa para Goldsworthy algo parecido a lo que hemos adelantado en el bloque II en cuanto a sus significados y el sentido del espacio vacío de las esculturas de Oteiza y del crónlech megalítico. Sin embargo, estos símbolos, y especialmente el círculo, adquieren en el proceso artístico de Goldsworthy un significado completo. En este sentido, el artista afirma que la importancia del círculo para él está en el espacio que éste crea (condensa), por lo que descarta la forma como elemento esencial.

“I’m always surprised when people talk of the circle recurring in my work: I’m even surprised by the word, because I never think of them as circles. The word has connotations of being imprinted whereas for me it’s not a design, but a concentration of space. It’s what’s contained within that interests me, it’s not the ‘circle’ as such.”<sup>117</sup>

---

<sup>117</sup> Andy Goldsworthy, *Sheepfolds*. Michael Hue-Williams Fine Art, with an introduction by Steve Chettle and texts by Paul Nesbitt and Andrew Humphries, London, 1996, p.12. “Siempre me sorprende que la gente hable del círculo como elemento recurrente en mi obra. Me sorprende incluso la palabra pues nunca pienso en ellos como círculos. La palabra implica el sentido de estar impresa, cuando para mí no es un diseño sino una concentración de espacio. Es lo que contiene lo que me interesa, pero no el círculo como tal.” (T. de A.) ... “What I’ve always loved about sheepfolds is the way they concentrate the space within: the sheepfolds are not so much objects as spaces which are charged by the work and the sheepfold combined. When I gather leaves together and make what you would call a circle of leaves, for me it’s just a concentration of colour. But many of the sheepfolds are not circular, and those which is far closer to, say, Ben Nicholson’s hand-drawn circles, the circle that is slightly irregular, that has a tension as if it’s trying to shift or change. I’ve often talked about making circular squares and squares circles as if one is trying to become the other. I like that tension between the two, which many of the sheepfolds also have.” “Lo que siempre he amado de los rediles es la manera en que concentran el espacio, no son tanto objetos como espacios cargados de una combinación entre el trabajo y el redil. Cuando junto hojas para hacer lo que tú llamarías círculo de hojas, para mí es solo una concentración de color. Sin embargo, muchos de los rediles no son circulares, y los que se acercan, por ejemplo, los círculos dibujados a mano de Ben Nicholson, el que es un poco irregular tiene una tensión, como si estuviera tratando de cambiar, desplazarse. He hablado frecuentemente de hacer cuadrados circulares y círculos cuadrados como si uno tratara de convertirse en el otro. Me gusta esa tensión entre los dos, que, de hecho, muchos de los rediles tienen.” (T. de A.)

Al hablar del círculo como simple elemento que visibiliza el espacio, deja una puerta a la interpretación de lo social dentro de ese espacio, así como lo temporal. Se convierte en una oportunidad para observar la realidad, que como exponemos en este trabajo, no puede ser vista solo con la mirada, pues está sujeta, además, a la manipulación de distintas dimensiones (social, económica, etc.). El espacio que crea Goldsworthy es, por lo tanto, no necesita ser explicado sino experimentado. En este sentido su obra demuestra una honda comunión con la Naturaleza, diluyéndose en su ser, pues no se puede aprehender la misma sin experiencia, no podemos poseerla.

Siguiendo esta conexión, mediante la forma de espiral, se desarrolla parte de su trabajo, pues utiliza elementos geométricos, elaborados o no por el hombre para trabajar, dando a la obra un carácter colectivo (dentro del proceso de su trabajo participan diferentes agentes autónomos), que como él mismo dice, sin él, no tendría sentido. Constituye un eterno movimiento, como el de la espiral. El artista, recupera y devuelve así el sentido de los objetos en la obra de arte, del arte como parte de la vida:

“There is a line between what I should do as an artist and what a waller should do as a waller, and I found that relationship extremely interesting. It showed that for me to make a strong piece of work I sometimes have to not touch it. It’s like a Snowball Drawing – if you touch it, you’ve taken away its integrity and I have to resist that. A waller brings his life, the tradition in which he’s working into the work, and this was the first time I made a work that really drew on the social nature of the landscape through the walls and the farming traditions. It made me aware of how much I had previously worked with them without knowing.”

.... “because that rooted the work into the place and it made a connection with the past and drew the past into it.”<sup>118</sup>

---

<sup>118</sup> Ibídem, p.14. “Hay una separación entre lo que yo tengo que hacer como artista y lo que un creador de muro tiene que hacer. He encontrado esa relación extremadamente interesante. Me ha mostrado que para crear una pieza de arte interesante, a veces es necesario que no intervenga. Es como un dibujo con una bola de nieve, si lo tocas, estarás confiscando su integridad, y tengo que evitar eso. Un creador de muros transporta su vida, la tradición de su oficio al trabajo que hace, y esta fue la primera vez que hice una obra que recurrió a la naturaleza social del paisaje a través de los muros (rediles) y la tradición

Sus palabras apuntan a la noción del trabajo humano en conexión con la Naturaleza. Dentro de lo que descubrimos el origen del arte primitivo. Los artistas retornan constantemente a esta noción, inconscientemente tal vez, y de esta manera, al inicio del sentido del arte (a su función, su historia-como dimensión temporal), que Goldsworthy con sus obras, en particular con Sheepfolds o The Wall, trabaja y recrea. De nuevo el carácter social se impone. (De conjunto, unidad).

Goldsworthy hace unas interesantes afirmaciones sobre la transformación que sufre su obra, en la que, presente, pasado y futuro se combinan. Trabajar el medio para crearla pero al mismo tiempo dejar que estos tiempos trabajen y participen en ella por sí mismos. La Naturaleza se muestra a través del arte, que conforma una vía de comunicación de ésta, para así, descubrir su mensaje. De nuevo, el juego del tiempo y el ser humano interrelacionándose. Al igual que la relación que buscaba Oteiza entre los espacios de sus esculturas y el entorno habitado por el ser humano, Goldsworthy persigue también este propósito:

“Some people may consider the proposals for certain folds quite empty, and that is intentional because they are to be filled, in time, by the way people use them.” <sup>119</sup>

Para nosotros es como la realidad, o la realidad es como estas palabras de Goldsworthy sobre su obra y que dan valor a lo planteado más arriba:

“... it’s how I feel about ephemeral work – that you’re only seeing one small part of a much bigger work.” <sup>120</sup>

---

granjera. Me hizo consciente de cuánto había trabajado de esta manera anteriormente sin ser consciente de ello. Porque eso enraizó el trabajo al lugar y lo conectó con el pasado, involucrándolo.” (T. de A.)

<sup>119</sup> *Ibidem*, p.15. “Algunas personas considerarían la propuesta de algunos rediles demasiado vacías, esto es intencional, pues se pretende que sean llenados con el tiempo por el uso que de ellos haga la gente.” (T. de A.)

<sup>120</sup> *Ibidem*, p.16. “Es mi sentir sobre la obra efímera, solamente ves una pequeña parte de un trabajo mayor.” (T. de A.)

Beuys, al igual que Goldsworthy, desarrolla la dimensión social del arte, valiéndose de los medios del *land art*. Un ejemplo significativo es su proyecto *7000 robles*, en el que los ciudadanos participan plantando los árboles junto al artista. De esta manera, participan de la vida y su presente conscientemente. Son agentes activos, no pasivos. Tienen la oportunidad de participar de la experiencia del tiempo, de transformar el presente (algo incompatible con la pasividad del consumidor frente a la realidad). Ambos artistas encuentran en el trabajo directo con la Naturaleza un acercamiento mayor a todos estos conceptos.



“7000 Oaks – City Forestation Instead of City Administration” (1982) by Joseph Beuys<sup>121</sup>

Comprobamos que las ideas de varios artistas giran en torno a este sentido del arte. Se trata de ser conscientes del presente y de cambiar la vida, trabajar dentro de ella. Para consumir este cometido, el proceso artístico brinda una oportunidad única. Como hemos apuntado más arriba, es un proceso activo y participativo.

---

<sup>121</sup> Proyecto 7000 robles. *Forestación de la ciudad en vez de Administración de la ciudad.*

“I made an icicle work in the recent cold spell, and in it the icicles were broken off from where they had formed, and were reconstructed so that they spiraled round a tree. I worked all day on it and at the end of the day the sun suddenly struck it and it was so intense, and I understood Brancusi's *The Birds* in that moment. When you see his group huddled into a white corner of the Museum of Modern art in New York, for me that's not his work... I'm not trying to compete with Nature. I'm not trying to improve it. I just need to work with it, and it's not enhancing or improving: it's enriching in the same way as a tree changes the place in which it grows, and makes the place richer because it is growing there.”

122

Ese *fluir* de la Naturaleza es base del arte. La obra de arte está viva, tiene movimiento y cambia constantemente, si no, perdería su función como reflejo de vida. Además, en la obra del artista se aprecia claramente la necesidad de la experiencia. De hecho, esa experiencia se realiza en la contemplación, interacción y acción con la misma.

Para Francesco Careri “Andar es un arte que contiene en su seno el menhir, la escultura, la arquitectura, el paisaje. A partir de este simple acto se han desarrollado las más importantes relaciones que el hombre ha establecido con el territorio.”<sup>123</sup>

Pensamos que el artista, traspasa la idea del arte-vida, pues utiliza materiales naturales del propio hábitat. Los artistas del *land art* trabajan directamente con el aire, el agua, la tierra, para crear un lenguaje que nos desvele la esencia de la materia. Además, es un arte social pues establece un diálogo necesario con y desde el entorno.

---

<sup>122</sup> *Ibidem*, pp.22-23. “Creé unos témpanos durante la reciente ola de frío, y se fueron rompiendo y los reconstruí para que rodearan en forma de espiral un árbol. Trabajé todo el día y al atardecer, el sol lo golpeó repentina e intensamente, entonces comprendí *Los pájaros* de Brancusi. Cuando ves su obra acurrucada en una blanca esquina del Museo de Arte Moderno de Nueva York... para mí eso no es su trabajo. No intento competir con la naturaleza, no intento mejorarla. Solo intento trabajar con ella, sin mejorarla, es enriquecerla de la misma manera en que un árbol cambia el lugar donde ha crecido, y hace el lugar más fructífero porque está creciendo allí.” (T. de A.)

<sup>123</sup> *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*, Javier Maderuelo Raso. Ediciones Akal.

Sentir el presente, el tiempo mismo, apreciar la luz, el movimiento, los animales, los árboles, la vida. La sociedad nos aleja de estos valores que nos devuelven la experiencia integradora. Su trabajo, es una poesía que trasluce la realidad, mostrándonosla, haciéndonos reparar en ella. Como prueba de esta íntima unión, observamos cómo la construcción en sus obras puede llegar a asimilarse a la construcción de las moradas de los animales.

Para él queda claro que el medio está ligado a sus habitantes y viceversa. La idea de lo efímero, del arte como proceso, de cómo todo tiene que cambiar, transformarse, desaparecer de su forma anterior para alcanzar algo nuevo, esperado y a la vez, inconscientemente, conocido. Es la ley de la vida. Tal vez sin quererlo, nos muestra las consecuencias de alejarnos de este proceso, como puede ser la pérdida de sentido o desvalorización. El *land art* también nos acerca a esta desconexión entre naturaleza-hombre, supliéndola, devolviéndonos a ella no solo con sus formas dictadas bajo ritmos matemáticos creadores, sino también mediante el sentir de su tiempo (eterno). Respecto a la dimensión educativa, como se ha apuntado anteriormente, nos devuelve la capacidad de experiencia y estimula el pensamiento crítico.

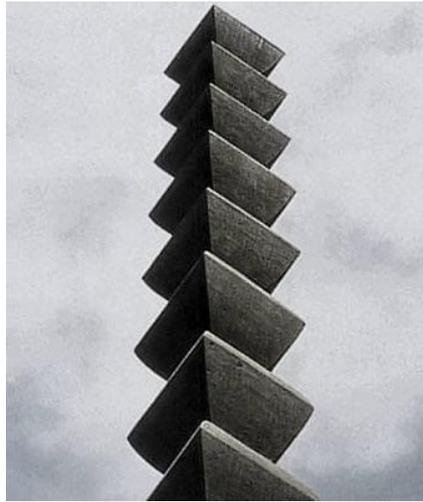


Richard Long, *Pequeños círculos de guijarros blancos*, mármol, 1987



Richard Long, *Río Avon, Barro creciente*, pintura sobre muro, 2011

La escultura moderna como la de Brancusi ha influenciado al *land art* y a Goldsworthy. Las dos confluyen en el sentir del transcurso del tiempo en el medio natural y social. En cambio, la obra del último, a pesar de trabajar con ritmos de crecimiento, se presenta como un proceso inacabado, con vida propia que se transforma a sí misma. En este sentido, parece haber alcanzado la pretensión última de la escultura de Brancusi, como en su columna infinita. Esto es, la autonomía de la obra, su *auto-regeneración*. Por este motivo, encontramos algo eterno en el arte de vanguardia y modernista, algo que no podemos dejar de mirar.



Constantin Brancusi, *Columna infinita*, 29.35 metros de altura, 1938



Andy Goldsworthy, *Rain Shadow (sombra de lluvia)*,  
St, Abbs, Scotland, junio 1984. (Presencia-tiempo-infinito)

Algunas de sus obras se asemejan también a cuadros vanguardistas, con líneas y círculos ocupando el espacio, creando movimientos. Lo que nos lleva de nuevo a reforzar la idea de la presencia de los ritmos naturales en las obras de estos artistas. En todas ellas vemos un intento de representar lo eterno, lo que no tiene límites en el tiempo, el infinito en su presencia finita.



Andy Goldsworthy,  
*Trabajo con hoja de olmo oscura y amarilla,*  
Penpont, Dumfriesshire, 8 de noviembre de 1986

## **BLOQUE IV:**

**Arte y representación social. El papel reintegrador del arte frente a la sociedad de consumo**



## 4. Sentido socializador del símbolo

### 4.1. El símbolo y la realidad social

Hemos visto como el simbolismo en el arte permite una forma de llegar a la percepción directa de la Naturaleza y su relación con la psique individual, pero esta percepción está mediada en el hombre social. Como elemento de integración social, el arte debe salvar el proceso de represión consciente del super-ego, que conforma la conciencia social, siempre culturalmente conformada. Otra de las fronteras a traspasar es la de una representación realista, tal como se entiende en la historia del arte, que intenta reflejar la realidad visible, pero sin el trasfondo simbólico, mítico, y es de hecho, una copia de la misma.

Freud y Jung descubren la importancia del inconsciente colectivo trabajado mediante el símbolo. También Michael Gibson lo corrobora: "... el sistema simbólico de culturas es indispensable para el bienestar de los individuos y la supervivencia de una sociedad..."<sup>124</sup> Hay autores que afirman que existen tribus pre-modernas para las que los símbolos transmiten una enseñanza secreta. Jung trata este tema desde el análisis de las filosofías orientales. Asimismo, trata el tema de la profundidad bajo la superficie yendo más allá de lo inmediato.

Según el antropólogo Víctor Turner: "El símbolo es la más pequeña unidad del ritual que todavía conserva las propiedades específicas de la conducta ritual: es la unidad última de la estructura específica en un contexto ritual..... Los símbolos están esencialmente implicados en el proceso social... En esta perspectiva, el símbolo ritual se convierte en un factor del orden

---

<sup>124</sup> Gibson, Michael, *El simbolismo*. Taschen, Barcelona, 2006, p.27.

social...”<sup>125</sup> Es decir, si bien los arquetipos son universales, las combinaciones simbólicas y su integración en un mundo de significado social es siempre cultural y, por tanto, particular aunque compartido.

De manera creciente, en las sociedades modernas se ha presentado una disociación entre el arte y la colectividad. A través de la representación artística se daba una apropiación individual, que reforzaba esta disociación. El arte reacciona durante el periodo de las vanguardias, en la cultura occidental, a esta situación y, a través de la experimentación del artista “individual”, deja de ser burgués para abrir un nuevo camino en la búsqueda de la realidad. De esta manera, se devuelve la experiencia a la sociedad, como hemos visto al tratar las Vanguardias.

En un proceso de ida y vuelta, al liberarse de la esclavitud del encargo, el artista redescubre los valores profundos de la Naturaleza y busca los medios para representarlos, al precio de hacer de su obra una mercancía.

---

<sup>125</sup> Turner, Víctor. *La selva de los símbolos*. Siglo XXI Editores, Madrid, 2005, pp.21-22.



J. M. W. Turner, *Castillo de Norham, Amanecer*,  
óleo sobre lienzo, 90.8 x 121.9 cm, 1845  
(La experiencia del agua y del aire)



Van Gogh, *Campo de amapolas*, óleo sobre lienzo, 82.7 x 102 cm, 1890  
(Experiencia táctil de lo real)



Antoni Tàpies, *Mirada y mano*,  
técnica mixta sobre madera, 65 x 81 cm, 2003  
(Experiencia de los objetos y de la vida, lo abstracto materializado)

De nuevo, en la sociedad actual, la pérdida de experiencia de realidad, que el arte y los símbolos con su función social cubren, se pretende sustituir a través de sucedáneos como el consumo. Para ello se utiliza la publicidad como promesa de la experiencia. Por este motivo, el arte deja de ejercer esta función social en estrecha relación con la experimentación.

El consumo pretende generalizar la individualización de la experiencia artística, devaluándola al hacerla accesible a grandes masas, que no participan en su elaboración ni en su disfrute como colectividad. Es decir, se enajena el arte de la sociedad, aplicándolo como instrumento condicionante de manipulación. De esta forma, hemos perdido la conexión con la vida, somos únicamente observadores de la misma. En nuestras sociedades la mayoría de los ciudadanos forman parte de los “observadores” y una minoría de los que “viven” y, por tanto, están en contacto directo con la experiencia. La publicidad, se superpone a esta experiencia, gana a la práctica artística, efecto que se refuerza con el pop-art, como hemos visto en capítulos anteriores, aunque los artistas nunca dejan de buscar la expresión simbólica de la realidad.

Es en esta situación donde el valor simbólico de la representación artística permite volver a reintegrar el significado social, colectivo del arte. Los símbolos recuperan la autenticidad perdida, ejercen su función reparadora.



Andy Warhol, *Latas de sopa Campbell*,  
pintura sintética sobre 32 lienzos, 40.6 x 50.8cm cada lienzo, 1962 <sup>126</sup>

Walter Benjamin (1935) <sup>127</sup> proclama ser el primero en tratar el aspecto de la autenticidad de la obra pictórica, en el que se basarán posteriores estudios en el terreno del arte como los de John Berger, *Modos de ver* o *Mirar*. Berger analiza cómo la obra de arte se convierte en objeto de consumo y

hay que volver a saber y aprender a mirar para ver la realidad que ya no queda reflejada en ella. En las pinturas primitivas, sin embargo, encontramos numerosos símbolos donde se mantiene esa *autenticidad*, es decir, creemos

<sup>126</sup> Expresión máxima de la estética imperante del consumo. Una lata de sopa, comida, bien primario. (N del A.)

<sup>127</sup> “La posibilidad técnica de reproducir la obra de arte modifica la actitud de la masa ante el arte. De retrógrada, por ejemplo ante un cuadro de Picasso, pasa a ser progresista, por ejemplo, ante una película de Chaplin....El cuadro siempre pretendió ser contemplado por unos pocos espectadores. El que, a partir del siglo XIX, lo empezara a contemplar un público extendido es un primer síntoma de la crisis de la pintura;...Aunque se pretendiera mostrarla a las masas en los museos y exposiciones, las masas no podrían por sí mismas organizarse y controlar su disfrute.” Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Casimiro libros, Madrid, 2010, pp.42-44.

que miran de una forma más directa a la realidad sin crear pantallas o estéticas culturales.

Tal vez por esta razón, sus símbolos son a menudo de formas abstractas, que acercan a esa parte *inconsciente* de la Naturaleza, esa parte más inaccesible. En la actualidad, el arte más profundo, más cargado de significación simbólica, también refleja, resume, este uso social. De hecho trata de resistirse a su manipulación, a su conversión en mercancía de consumo, como vemos en la obra de Oteiza. En sus frontones que, a la vez que simbolizan el espacio del lugar social común, se transforma y se completa en su apropiación. No está concebido para su contemplación, sino para su uso.

Por otro lado, en la masa social, en el “muro”, se confunden imágenes con pensamiento, lenguaje que quiere asomar, palabras que no se pueden pronunciar ni tienen forma, es la base natural para el grafiti. Es, de nuevo, la vida cotidiana gritando, manifestando su ser, volviendo a la integración del hombre en la sociedad y en la Naturaleza (funcionando el muro como lugar donde se amplían los significados que la materia sueña). Este hecho, la conciencia social, está muy presente también en la obra de Tàpies. Es, de otra forma más fragmentada, como un grito, como un manifiesto en la lucha constante por la recuperación de la autenticidad, contra la manipulación en que, como una caricatura del arte, un cuadro pop de Andy Warhol es el más valorado por el mercado ante el estupor alienado de las masas que contemplan el espectáculo.

Finalmente, creemos que los símbolos tienen su origen y actúan, precisamente, en ese entorno, ejerciendo su poder mágico, en la sombra, cumpliendo esa función social que permite la experiencia plena de la realidad.

## 4.2. Los situacionistas

En este apartado vamos a presentar los conceptos derivados de la sobremodernidad desarrollados por varios autores, para contraponerlos al tiempo suspendido y tiene una carga emocional más fuerte, relacionada con su valor simbólico, en el contexto de su búsqueda por los autores artísticos más relevantes. Se trataría del tiempo-espacio social, la manera en que las distintas formas de sociedad se enfrentan a la tarea de reconstrucción de la experiencia rota por una disociación producida en su relación con la Naturaleza.

### 4.2.1 El no espacio-el vacío y el tiempo cíclico

En primer lugar queremos reafirmar que nuestro concepto del espacio está íntimamente ligado al tiempo y en ese sentido lo tratamos, tanto en la experiencia de la Naturaleza como, en lo que concierne a este apartado, en la experiencia social. Partiremos de analizar el concepto de *no-lugar* definido por el antropólogo Marc Augé, en relación a su fuerte valor simbólico como representativo de la postmodernidad o sobremodernidad, comentando aspectos del libro los no-lugares de Marc Augé.<sup>128</sup>

Este *no-lugar* se caracteriza como un espacio-tiempo que “no es relacional ni histórico”, en que el individuo queda desconectado temporalmente de la sociedad, anónimo, sin unión emocional, en un estado que podemos definir como “liminal” (del latín limes: límite, frontera). Este es un concepto que ya está presente en la vida social de los humanos desde su inicio. Como señalan algunos autores respecto de los ritos de paso en las sociedades primitivas, para la plena incorporación de un individuo en la colectividad, en sus distintas fases (de la niñez a la adolescencia, de ésta al estado adulto, etc.), debe morir en su estado previo para renacer en el nuevo estado. Esto se aplica

---

<sup>128</sup> Augé, Marc. *Los no lugares: espacios del anonimato: antropología sobre modernidad*. GEDISA, 2009

también a todo proceso en que el individuo cambia su estado transitoriamente (embarazo, enfermedad, preparación para la guerra, etc.).

En todos estos casos se produce un estado en que el individuo queda al margen de la sociedad, en un estado "liminal" en el que la colectividad sabe que está presente, pero tiene temporalmente suspendido su status de miembro de la misma. La salida y entrada en ese estado está regida por estrictos ritos de paso o de reintegración. Consiste en una reparación de una situación anómala del individuo, en relación al grupo y la reintegración, mediante una representación simbólica, de su pertenencia social en un status diferente que restablece el equilibrio.

En este sentido el antropólogo Víctor Turner en su obra *El proceso ritual* (1969), aplica el concepto a los más variados campos de la actividad humana contemporánea. En un sentido psicológico, la *liminalidad* se entremezcla entre los ámbitos de lo consciente y lo inconsciente, teniendo gran importancia en la transmisión de los símbolos, permitiendo, así mismo, el condicionamiento por el individuo, producido por la publicidad en las sociedades modernas.

Entendemos que este concepto de *liminalidad* con el sentido reintegrador que tiene en las sociedades primitivas, y que el rito restaura, se puede aplicar a la experiencia de las situaciones de no-lugar que caracterizan la evolución de la vida moderna. En este caso, entendemos que los ritos de recomposición, de reintegración del individuo a la sociedad, son aún más necesarios, pues éste se ve sometido a la suplantación de toda experiencia genuina de la realidad.

La sociedad contemporánea aumenta las situaciones de liminidad, derivando la vida de las personas a los no-lugares, (medios de transporte: aeropuertos, trenes, automóviles y templos del mercado: centros comerciales, parques de recreo, cadenas hoteleras). En ellos "se redobla la ficción desde el observador y lo observado, de modo que la realidad está en peligro de quedar

del todo inaccesible”.<sup>129</sup> Incrementando, en consecuencia, la alienación del individuo y la necesidad de recomposición.

En una sociedad globalizada, la fabricación de símbolos y ritos es ejercida por los nuevos “brujos” de una tribu asimismo globalizada: medios de comunicación, publicistas, estrellas de la comunicación, etc. Ante esta situación se hace urgente la acción reparadora. Se trata de recuperar los espacios como lugares de relación. Esta necesidad de recomposición social ha sido percibida por numerosos artistas y estudiosos de todos los campos de las ciencias sociales, que han tratado de darle solución.

Proponemos la necesidad de recuperar la relación directa, a través de los símbolos y la obra de arte, con la Naturaleza, como forma de reintegración del la experiencia dividida. No solo Berger o Benjamin plantean este problema en sus trabajos, también lo hace Debord<sup>130</sup>. Se ha tendido a valorar la obra artística en sí, sin relación con nada, sin contexto, sin compromiso. Por ello planteamos en nuestra obra que todos los símbolos hagan referencia a lo común en la historia y al tiempo como proceso.

---

<sup>129</sup> Augé, Marc. *El viaje imposible*, Gedisa, 2009. Entrecuillado tomado del resumen en la web de la Casa del Libro:

<http://www.casadellibro.com/libro-el-viaje-imposible-el-turismo-y-sus-imagenes/9788474326826/605633>  
[última consulta: 20-11-2015].

<sup>130</sup> ... en su libro *La sociedad del espectáculo* denuncia la alienación que se produce en la sociedad actual “*Todo lo que una vez fue vivido directamente se ha convertido en una mera representación*”. Esto coincide con la postura de Berger respecto a la obra de arte, que concibe hoy como una mercancía, alejada, por tanto, de la realidad.

#### **4.2.2. Cage y el arte plástico. Aportación de los artistas al problema social**

Como parte de los intentos de apartar las obras de arte al mercado recuperando el contacto con la Naturaleza (la realidad) y poniéndole al servicio del hombre como producto social, analizaremos algunos aspectos de la producción plástica de varios artistas (Cage, Tàpies, etc.) y sus conceptos teóricos. Si el arte está del lado de la materia, no puede ser un producto de mercado. Si el arte recompone la separación producida en la sociedad de la Naturaleza, no puede ser un producto de mercado, tener un precio. Si el arte proporciona la experiencia, negada, de la vida, no puede ser un mero producto de mercado.

Este trabajo no va a desarrollar el aspecto del trabajo artístico y su independencia del mercado, a pesar de que muchos artistas participaran o participen de él. El arte verdadero siempre ha sido independiente del poder, ha buscado la manera de sustraerse a él, aún en momentos como las vanguardias en que, los artistas declaran el valor propio de su obra, independiente del contexto social.

Actualmente y después de que las ideas de las vanguardias ya han sido asimiladas y su producción incorporada al mercado, los artistas estuvieron y están cada vez más cerca del mercado del arte, creando un fino hilo entre el sentido del arte verdadero y el arte desvalorizado y mercantil. Cage, como parte de su trabajo de investigación, trasladó los conceptos aplicados a su música a la producción plástica. Ya hemos estudiado su trabajo en un capítulo anterior. Ahora haremos una comparación entre su obra plástica y su planteamiento teórico, con el de Tàpies en los aspectos sociales.

En este camino de sustraer la obra de arte de la doble alienación: por una parte su separación de la experiencia directa, por otra, su expropiación y devaluación a mercancía, Cage en su experimentación musical y Tàpies en la

plástica, adoptan una postura diferente a la de los situacionistas. Lejos de la acción social explícita, se vuelcan sobre la investigación en un trabajo personal en que no dejan de coincidir en diferentes enfoques sobre el problema de la producción artística.

Partiendo de la idea de Cage de que la “verdadera realidad de la música se daba en el momento de su ejecución y no en la obra como tal”, podemos considerar que el arte “verdadero” se manifieste en el momento de su ejecución, también por las propias masas, en las paredes, en los grafitis, en las manifestaciones artísticas populares, etc. Despojando a la obra de arte en sí, entendida como elemento particular, de su valor icónico, cuyo único destino es ser colgada en un museo para ser consumida pasivamente. Tal como expone Brian O’Doherty en su libro *El cubo blanco*, la obra de arte queda, en la sala de exposición, separada de su contexto social y como congelada, desvirtuando, en alguna manera, su destino como valor social vivo.

Esto no significa la ausencia del artista individual como agente de una constante reinención de las formas. En una búsqueda (investigación) avanzada en la reinterpretación poética de las vivencias existenciales y sociales. En una recomposición de la integridad constantemente amenazada por una adaptación al cambiante entorno social. Consistiría, más bien, en su posicionamiento como orientador, de una producción artística en la que los ciudadanos tienen una participación activa. Éste sería un cambio radical que evitaría la apropiación de la obra artística por parte del poder económico, según un valor que, como cualquier otro producto en la sociedad actual, se fijaría en los mercados.

Sin embargo, vemos la proliferación de las instalaciones artísticas organizadas por museos e instituciones públicas y ciudadanas, con obras hasta cierto punto efímeras, quitándoles así su valor monetario y fomentando la apropiación activa del espectador.

Esta orientación se puede entender en varios sentidos, como una continuación de los movimientos situacionistas, aunque sin gran parte de su carga subversiva y de enfrentamiento con el establecido sistema de consumo artístico alienante, o bien como su asimilación por lo oficial, lo que significaría la desactivación de su carga crítica. Esta asimilación que viene operando desde hace tiempo, se intensifica recientemente.

Cuando Cage introduce tornillos, tuercas, gomas, pernos y pinzas entre las cuerdas del instrumento musical, lo hace para incorporar elementos cotidianos y desencadenar nuevos sonidos, integrando la vida y descubriendo nuevas composiciones, tiene una actitud parecida a la de Tàpies cuando inserta trozos de objetos cotidianos, cristales, marcos, paños, sillas rotas, etc., en sus obras. Es una actitud matérica que otorga un nuevo valor simbólico a esos objetos y tiene un efecto liberador de nuevos significados, acercando la experiencia artística a la realidad y a la vida.

Para Cage, por otra parte, “la música se materializa en la ejecución, no en la composición, a la que no considera sea la obra acabada como tal”. Esto la aparta de la especulación mercantil. Algo, que por otra parte, es más difícil de conseguir con la obra plástica, pues incluso las obras de Tàpies acaban teniendo un valor monetario, a pesar de su propósito experimental. Sin embargo, Cage, intenta menos ubicar la música en su contexto social que buscar caminos de expresión que la liberen de su carga formalista, de liberar la expresión musical en su forma más auténtica, proponiendo educar el oído para la comprensión del verdadero significado de los sonidos, como queda expresado cuando dice:

“... I’ve thought of music as a means of changing the mind”...”I saw art not as something that consisted of a communication from the artists to an audience but rather as an

activity of sounds in which the artist found a way to let the sounds be themselves.”<sup>131</sup>

Aquí establece una separación incluso entre el artista, el público y la música, entendida como sonidos que se expresan directamente. Ésta es una posición conectada con la meditación zen, en la que se propone un camino personal de conexión con la Naturaleza y el artista es un mero “educador” o guía y los sonidos tienen el protagonismo, pues son el medio de recomposición simbólica de la fragmentación social.

#### **4.3. Reconponer la realidad- el arte restaurador del equilibrio**

En este sentido, el arte puede y debe cumplir su función reparadora, recomponiendo la unidad tanto individual como social que, como hemos visto cuando hablábamos de “la sociedad del espectáculo“, está cada vez más separada debido al avance de la doble alienación provocada por la función *despersonalizadora* del sistema económico actual que reduce al hombre a mero “*homo œconomicus*”, ya que, por un lado, lo somete a la explotación de su trabajo y, por otro, le facilita unos sucedáneos de cultura.

---

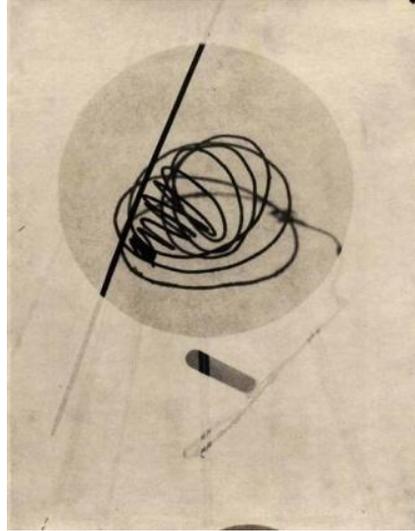
<sup>131</sup> *Zen Ox-Herding Pictures*. Selected and Edited by Stepehn Addiss & Ray Kass. University Museum, New York, 200, p.11. “Pienso en la música como un medio de transformar la mente. Vi el arte, no como un medio de comunicación del artista a la audiencia, sino, más bien, como una actividad de sonidos en la cual, el artista encontró una manera de dejar a los sonidos ser.” (T. de A.)

En el campo del arte plástico no solo Benjamin caracteriza la situación y propone soluciones, podemos estudiar diferentes enfoques, ejemplificados en la obra teórica y práctica de otros artistas e investigadores, para iniciar la recomposición de la experiencia fragmentada de la realidad y la reintegración psicológica en una sociedad alienada, recurriendo a la capacidad sanativa del simbolismo actuando el *inconsciente colectivo*, en el sentido de Carl Gustav Jung.

Algunos artistas, como Moholy Nagy, reaccionan desde un punto de vista principalmente técnico, pues entiende que la presente fragmentación de la experiencia humana proviene del avance de las nuevas tecnologías, señalando que solo el dominio de esas tecnologías por el artista y su aplicación podría contribuir a la recomposición de la conciencia humana.



Man Ray, *Negro y Blanco*, fotografía, 1926



Laslo Moholy Nagy, *Fotograma*, 1923

En resumen, podríamos detectar varios enfoques en el tratamiento del problema de la alienación moderna y la reintegración psicológica. El enfoque técnico que representa Moholy Nagy. Pone el foco en lo social, entendiendo como tal lo cultural, no lo socioeconómico o político. Sin embargo, se da cuenta de la fragmentación y alienación y propone medios de utilizar el arte plástico para ayudar a la recomposición cultural. Por otro lado, está el enfoque político-social, representado por Debord.

En esta tesis, mantenemos una posición más cercana a esta última posición, si bien, además de incorporar el foco social, se propone la necesidad de la apropiación por parte de los ciudadanos de la producción artística y la labor del artista como mero intermediario. De ahí un enfoque nuevo sobre el papel y el uso de la simbología en ese proceso, entendiendo que el lenguaje simbólico facilita la función restauradora de la psique que contiene el arte.

## Conclusiones

El arte busca las cosas que no se pueden comprender con los medios de la mera razón o expresar mediante el lenguaje lógico-verbal. Por eso se dice que es un proceso, una interacción entre los diferentes niveles de comprensión. Siempre es un acercamiento a la realidad. Busca el compromiso con su época, que es su tiempo. A la vez, lo hace manejando elementos atemporales, que forman parte del acervo psíquico originario de los humanos. La forma en que la evolución ha ido construyendo su forma de pensar, en toda su complejidad. Pero, al igual que la ciencia, nunca puede llegar a una verdad final.

Lo que realmente importa, para nosotros, es el proceso, la ampliación del conocimiento, la reafirmación en algunas de las teorías, posturas, acercamientos. En definitiva, el debate de las ideas que permitan la reafirmación, variación o refutación de algunas de las hipótesis que hemos planteado al inicio de este trabajo. Respecto a esto, el trabajo propone una aproximación al tema del lenguaje simbólico y su riqueza inconsciente como forma de conocimiento, de acercamiento a la realidad. La expresión artística, más allá de su posicionamiento entre las diversas formas de pensamiento y expresión de la mente humana, es susceptible de ser analizada por métodos racionales.

Por tanto, consideramos que el trabajo, asimismo, constituye un análisis de los parámetros delimitados de la hipótesis general, la relación entre símbolo y materia, desde diferentes líneas y perspectivas que enmarcan y dan profundidad a esta afirmación. Apuntamos la existencia de esta relación a través de diversas disciplinas como las matemáticas, la antropología, la psicología, la filosofía, entre otras, acercándonos, de esta manera, a su demostración. En concreto, la confrontación de las teorías psicoanalíticas y lingüísticas, proponen la posibilidad real de conocimiento mediante el lenguaje simbólico reflejado en la expresión artística. En este

sentido, una de las principales aportaciones de este trabajo es la de contribuir a profundizar en los debates abiertos en torno a las problemáticas planteadas, no solo a la del lenguaje, también a la de la realidad o la función del arte, principalmente en su aspecto social. Vemos cómo queda constatado el deseo de realidad y de representación íntima en los artistas, un deseo de materia.

Por ello, el mayor esfuerzo del trabajo ha estado orientado a proponer visiones genuinas sobre los temas tratados. Como puede ser la idea de la visualización de la materia o la vida en el espacio circular del crónlech, como apuntamos en el caso de las esculturas de Oteiza, que aunque como una teoría, se refuerza a través del trabajo de los demás artistas presentados. Por ejemplo, en Tàpies y la expresión de la vida reflejada en su muro y su incesante fluir. Otra de las propuestas ha sido integrar la visión social y política dentro del análisis planteado. Por otro lado, necesario, al analizar en profundidad la problemática del concepto de realidad. Consideramos que este planteamiento social ha consolidado las teorías iniciales del trabajo.

Partiendo de todo lo anterior, concluimos que hemos encontrado un método de análisis del arte. Un instrumento o línea de interpretación de las obras de arte, basado en la idea central del trabajo, la relación entre símbolo y materia, que permite a la expresión artística acercarse de forma más segura a la representación de la realidad. Hemos encontrado, por otra parte, que existe una disociación en la sociedad, identificada por numerosos teóricos y artistas, que produce una alienación en el hombre contemporáneo. Fuerzas económicas dominantes, mediante la publicidad y el consumo, distorsionan la percepción de la realidad, creando una falsa imagen que la sustituye. Algunas corrientes artísticas, siendo el pop-art una de las más significativas, se adaptan a esta situación. Otras, más genuinas, reaccionan promoviendo un acercamiento a la Naturaleza como forma de restituir la integración del hombre en su medio social.

Hemos tratado de evidenciar la función e intención genuina del arte, siguiendo la línea de Berger y Benjamin, y su aportación a esta relación entre el símbolo y la materia, junto al análisis del proceso artístico. Creemos que estas teorías quedan reforzadas con nuestra propuesta. El arte, unido a lo social, consigue traspasar las pantallas, las imágenes falsas de la realidad que la sociedad consumista crea para así recuperar una imagen verdadera.

Sin embargo, varias de las propuestas necesitan ser continuadas y profundizadas en otras futuras investigaciones. Como el concepto de atemporalidad, la función social del arte en la recuperación de la realidad y el debate abierto de si el arte vive o ha cedido su papel a la publicidad y otros medios interesados de representación-interpretación de la realidad, y qué se puede considerar como tal, es decir, el arte como instrumento social. Incluyendo el análisis pormenorizado de las teorías físicas y psicoanalíticas. Esto ayudaría a unificar las ideas planteadas dentro de las distintas disciplinas, aportando un carácter global o de interacción entre todas ellas, en un proceso cada vez más necesario que evite una observación parcial y manipulable. Uniendo la labor de análisis del Arte y la Ciencia.

Para finalizar, y para contrastar estos hallazgos o confirmaciones que han podido surgir en el presente trabajo, nos fijaremos en los objetivos trazados de inicio y los utilizaremos como guía:

- A través de la exploración hecha sobre la cuestión, desde varios enfoques y contrastando diferentes puntos de vista, nos parece clara la existencia de varios niveles o estratos de pensamiento en la mente humana, directamente conectados entre sí, pero con diferente cualidad en su lenguaje. Parece claro, también, que de acuerdo con las propuestas clásicas psicoanalíticas, los niveles inconscientes tienen una incidencia más directa, emocionalmente activa, sobre la experiencia humana. Sin embargo, la parte racional

reprime estos pensamientos, al menos los que no se ajustan a la adaptación personal y social del individuo. Esto favorece la aparición en el arte de las pantallas que impiden la experiencia directa, más verdadera, de la realidad. Ésta sería la razón de que el arte tenga una poderosa palanca para revelar esta realidad en la simbología y el lenguaje onírico. No obstante, la clarificación de los mecanismos de producción simbólica y los procesos de racionalización y comprensión de estos lenguajes, seguirá siendo objeto de futuras investigaciones.

En cuanto a la relación del símbolo con materia, a pesar de nuestro intento por profundizar en los temas propuestos, al ser amplios y complejos, en muchos de ellos el trabajo tan solo ha ofrecido un esbozo de todas las relaciones descritas. La importancia de la materia y de cómo el ser humano busca su estructura de interna, mediante una elaboración de carácter inconsciente ligada a la imaginación o intuición; intuición de la cual nacen los símbolos. Este trabajo deberá ser continuado, a través de la reflexión, el estudio y de la práctica artística, para tener un sentido. Entendemos que, para avanzar en esta comprensión, no se puede separar el estudio teórico de la práctica artística. Solo ésta nos dará una guía segura para encontrar los caminos de expresión que integran imaginación con realidad.

- Al igual que en la ciencia, en el arte podremos guiarnos contrastando, en el difícil camino de expresar (re-experimentar) la realidad. Sabemos que no hay certezas, pero avanzamos desechando lo que es falso. De ahí que podamos, después de este estudio, lanzar varias preguntas que pueden ser afrontadas: ¿Es una guía clara el traspasar la apariencia, buscando la poesía en el arte? Creemos que sí ha quedado contrastado, al analizar una muestra importante de obras de arte a lo largo de los tiempos. ¿Podemos apoyarnos para ello en el poder revelador de los

símbolos y su lenguaje onírico, intuitivo y certero? Hemos comprobado en la obra de los artistas más significados, la búsqueda del vacío y la intemporalidad. ¿Es ésta una forma de acercamiento a la esencia de la Naturaleza, como una indagación filosófica en las raíces trascendentes del ser humano en el mundo? Para ello, tendremos que alejarnos lo más posible de la apariencia y profundizar en la composición y la búsqueda de los ritmos. ¿Son la cadencia y el ritmo de la Naturaleza (materia del arte), provenientes de la estructura interna de la materia? Entendemos que queda probada la existencia de este ritmo y que en el arte se refleja en la abstracción.

- Hemos visto reafirmarse, comprobarse, algunas de las afirmaciones hechas sobre el vínculo del arte con la vida. Muchos artistas las han practicado, muchos autores las han planteado y corroborado. En todo caso, se ha avanzado en la utilidad de este camino, es decir, en el trazado de un método o de un programa de investigación, al modo de Mondrian o de Moholy-Nagy. Esto nos deberá permitir marcar una senda de avance en nuestro camino de producción artística, que oriente, siguiendo las aportaciones teóricas de autores como Debord, etc., una vía segura que permita reflejar la realidad, sin separar vida y arte.
- Acercarse a una demostración de la relación entre símbolo y materia es complejo. Sin embargo, no es la negación de ese vínculo lo que se desprende de las aportaciones y tesis de los autores tratados, sino la dificultad de establecer las formas concretas de esos vínculos. El arte, muchas veces de una manera inconsciente, busca una comunicación con las cosas del mundo y un entendimiento acerca de ellas. Buscarlas y mostrarlas pero siempre de manera abierta, no cerrada. Hemos visto cómo muchos artistas, más que centrarse en una estética formal de la obra, buscan las estructuras que rigen la materia, para reflejarlas en la obra misma. De esta manera, alcanzan el sentido más profundo de

la realidad. Experimentan la Naturaleza creadora y la plasman con carácter de revelación en sus obras. En esto coinciden otras artes como la poesía o la música, como queda demostrado por los logros en este campo de John Cage, Oteiza, Tàpies y otros.

- Otra consecuencia que extraemos de lo examinado en este estudio es que: el arte es un compromiso, con la sociedad y con uno mismo. Para combatir con éxito la desidia, las presiones y tentaciones del poder, hay que estar preparado con algunos valores. Estos valores, que vienen de un profundo conocimiento de los procesos, creemos han quedado más claros a través de estas páginas, a través de las reflexiones y el estudio de las obras y las ideas de tantos como hemos leído (analizado) para preparar este trabajo. Las obras tienen el valor que su autor les ha transmitido, de la fuerza y la verdad con que haya plasmado la Naturaleza, con la fuerza evocadora de sus símbolos, aunque la sociedad no pague nada por ellas. Siempre habrá alguien que las entienda, que vea su mundo reflejado en ellas, el transcurrir del mundo. También el análisis de las patologías de la sociedad contemporánea muestra que el arte y los artistas juegan un importante papel, reflejando, con ayuda del lenguaje onírico, la vida. Anclando la experiencia a la realidad. De esta manera, nos hemos asomado al papel curativo que el arte verdadero representa.
- Hemos constatado la existencia de una unión que existía primeramente entre hombre y materia. La necesidad humana de experimentar la relación entre materia y realidad, como forma de integración con el medio natural y dar al hombre su propio papel, mostrándole el lugar que ocupa en la Naturaleza. Para ello, hemos transitando desde las etapas más primitivas hasta nuestros días a través de diferentes culturas. Por tanto, estas cuestiones, la problemática de la experiencia de la realidad en las sociedades actuales, quedan abiertas a infinitud de nuevas investigaciones que profundicen y desarrollen mucho más estos temas. También se ha

constatado la existencia de una tendencia en la sociedad actual a una desconexión entre la realidad y su experiencia, que provocan fuerzas económicas, culturales, filosóficas e ideológicas a través de mecanismos de alienación, como son la publicidad (que paradójicamente, también utiliza los mensajes subliminares y el lenguaje onírico para bajar las defensas del individuo), y el mercado y su eliminación de todo valor que no sea el del mero interés. Asistimos, igualmente, a la constante lucha por superar esta alienación, que el arte refleja.

- A pesar de lo escueto en el análisis de la obra de algunos artistas, se ha podido constatar la presencia de una fuerte carga simbólica en su obra, incluso en las posiciones teóricas explícitas de algunos de ellos. La búsqueda de la representación directa de la Naturaleza ha sido incluso una obsesión para muchos de ellos. En todos los casos, la fuerza poética, el lenguaje emocional ha sido utilizado por todos ellos en una consciente renuncia de la forma. Curiosamente, al ser desechada, se ha producido la atenuación, incluso la desaparición de la carga social alienante que comportaba, sin ser explícitamente éste el efecto pretendido por el artista. Esto nos lleva a ligar el arte con la vida, convirtiéndose en un proceso integral.

### **Proyección de desarrollo futuro:**

Para mi futura investigación, me interesa especialmente la comunicación entre hombre y materia a través de la Naturaleza. En concreto, la parte social de este lenguaje como forma de superar la alienación de la experiencia artística a que esta sociedad nos condena. Para ello, es necesario permitir que los símbolos tengan su *lugar* donde *surgir y expresarse*; con la función inseparable de descubrirnos nuevas cosas y destruir las capas inertes de la imagen que una sociedad disociada genera.

En este sentido, al igual que el *lugar* donde llegó Oteiza, el camino me ha llevado hasta la unión del Arte y la Educación. En nuestra opinión, es la forma mejor de impulsar la integración del arte con la realidad, de desencadenar en la mente de las personas la exigencia de verdad, su capacidad de discernir y participar en la creación artística. El hilo del *Arte y Educación* queda pendiente a desarrollar como continuación del presente trabajo.

Se precisa pensar cómo unir el arte a la representación social de los individuos. Que el arte fomente el diálogo entre ambos campos de la vida humana. Que se produzca un intercambio de ideas y experiencias, en la búsqueda de una práctica hacia lo real. Esta es una de las características más importante del arte “verdadero”, es dinámico y participa de la posibilidad.

## **Bibliografía específica**

### **Libros**

Arnheim, R. *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*. Alianza Forma, Madrid, 2002.

Augé, Marc. *Los no lugares. Espacios del anonimato Una antropología de la sobremodernidad*. Editorial Gedisa, Barcelona, 2008.

Auge, Marc. *El viaje imposible: el turismo y sus imágenes*. GEDISA, 2009

Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. Plaza edición, México, 1965.

Bachelard, Gaston. *Psicoanálisis del fuego*. Alianza editorial, Madrid, 1966.

Bachelard, Gaston. *El aire y los sueños: Ensayo sobre la imaginación del movimiento*. Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1958.

Bachelard, Gaston. *El agua y los sueños: Ensayo sobre la imaginación de la materia*. Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 2005.

Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Casimiro libros, Madrid, 2010.

Berger, John. *Mirar*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2001.

Berger, John. *Modos de ver*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2000.

Berger, John. *El sentido de la vista*. Alianza editorial, Madrid, 2006.

Bornay, Erika. *La cabellera femenina*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1994.

Bosch, Rafael. *El trabajo material y el arte*. México, Juan Grijalbo-colección 70, México, 1972.

Bozal, Valeriano. *Los primeros 10 años 1900-1910, los orígenes del arte contemporáneo*. Visor, Madrid, 1992.

Cage, John. *Silence: Lectures and Writings*. Schirmer Mosel/Verlag, Middletown/Connecticut, 1967

Cage, John. *A year from Monday: New Lectures and writings by John Cage*. 1967. Reprint, Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1969.

Cage, John. *M: Writings '67-'72 by John Cage*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1973.

Cage, John. *Silencio*. Ardora ediciones, 2002.

Cantó, Antonio. *La pizarra de Yuri*. Ediciones Silente, Madrid, 2011

Cheng, François. *Vacío y plenitud. El lenguaje de la pintura china*. Biblioteca de ensayo, Editorial Siruela, Madrid, 2004.

Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Editorial Siruela, Madrid, 2006.

Cirlot, Juan Eduardo. *El espíritu abstracto, desde la prehistoria hasta la edad media*. Ed. Nueva colección labor, Barcelona, 1965.

Cassirer, Ernst. *Filosofía de las formas simbólicas, I: El lenguaje*. Fondo de Cultura Económica de España, 1998.

Cassirer, Ernst. *Filosofía de las formas simbólicas, II: El pensamiento mítico*. Fondo de Cultura Económica de España, 2013.

Cassirer, Ernst. *Filosofía de las formas simbólicas, III: (Sección de Obras de Filosofía)*. Fondo de Cultura Económica de España, 1998.

Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Edit. Pre-textos, Valencia, 2002.

Diccionarios Rioduero. *Símbolos*. Ediciones Rioduero, Madrid, 1983.

Eliade, Mircea. *Imágenes y símbolos*. Ed. Taurus, Madrid, 1999.

Eliade, Mircea. *El mito del eterno retorno: arquetipos y repetición*. Alianza Editorial, Madrid, 2000.

- Freud, Sigmund. *Totem y tabú*. Alianza editorial, Madrid, 1999.
- Freud, Sigmund, *Nuevas aportaciones a la interpretación de los sueños*. Alianza editorial, Madrid, 1986.
- Ghyka, Matila. *El número de oro. I Los Ritmos. II Los Ritos*. Editorial Poseidón, Barcelona, 1978.
- Ghyka, Matila. *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*. Poseidon, Barcelona, 1983.
- Giedion, Sigfried. *El presente eterno: los comienzos del arte*. Alianza Editorial, Madrid, 2003.
- Goldsworthy, Andy. *Sheepfolds*. Michael Hue-Williams Fine Art, With an introduction by Steve Chettle and texts by Paul Nesbitt and Andrew Humphries, London, 1996.
- Green, Brian. *El universo elegante. Supercuerdas, dimensiones ocultas y la búsqueda de una teoría final*. Editorial Crítica S.L., Barcelona, 2006,
- Hauser, Arnold. *Historia Social de la literatura y el arte. Tomo I: prehistoria*. Ediciones Guadarrama, Madrid, 1969.
- Hauser, Arnold. *Historia Social de la literatura y el arte. Tomo III: naturalismo e impresionismo*. Ediciones Guadarrama, Madrid, 1969.
- De Yrizar, Iñigo (Jorge Oteiza). *La Estatua, el muro y el frontón*. Madrid, Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, Delegación en Corte, 2005.
- Jung, Carl Gustav; Richard Wilhelm. *El secreto de la flor de oro*. Paidós Ibérica, Barcelona, 2009.

Jung, Carl Gustav. *El hombre y sus símbolos*. Ed. Luis de Caralt, Barcelona, 1997.

Jung, Carl Gustav. *Arquetipos e Inconsciente Colectivo*. Paidós, Buenos Aires, 1970.

Kandinsky, Vasili. *De lo espiritual en el arte*. Paidós Ibérica, Barcelona, 1998.

Lao Tse. *Tao Te Ching: Los libros del Tao*. Traducción directa del chino a cargo de Iñaki Preciado Idoeta, Editorial Trotta, Madrid, 2006.

Leroi-Gourhan, André. *Arte y grafismo en la Europa prehistórica*. Ediciones Istmo, Madrid, 1984.

Leroi-Gourhan, André. *Símbolos, artes y creencias de la prehistoria*. Ediciones Istmo, Madrid, 1984.

Levi-Strauss, Claude. *Mito y significado*. Alianza Editorial Antropología, Madrid, 2002.

Moholy Nagy, Laslo. *La nueva visión*. Ediciones Infinito, Buenos Aires, 2008.

Oliver Cuevas, Isabel. *La expresión del tiempo en la pintura*. Universidad Politécnica de Valencia, 1987.

Oteiza, Jorge. *Quosque Tandem...! Ensayo de interpretación del alma vasca*. Jorge Oteiza Fundazio Museoa, 2007.

Pacioli, Luca. *La divina proporción*. Akal, Madrid, 1991.

Panofsky, Erwin. *Estudios sobre iconología*. Alianza Universidad, Madrid, 2008.

Petrova, Yevgenia. *Origins of the Russian Avant-Garde: Celebrating the 300th Anniversary of St. Petersburg*. Palace Editions / Walters Art Museum, St. Petersburg, 2003.

- Pop art. A Critical History.* Edited by Steven Henry Madoff, London, 1997.
- Read, Herbert . *El significado del arte.* Editorial Losada, S.A.,Madrid, 2007.
- Rowell, Margit-Txomin Badiola. *Oteiza: Propòsit experimental-An experimental proposition.* Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, 1988.
- Tanizaki, Junichiro. *El elogio de la sombra.* Ed. Siruela, Madrid, 1995.
- Tàpies, Antoni. *La práctica del arte.* Ediciones Ariel, Barcelona, 1971.
- Tàpies, Antoni. *Selected essays (from art versus esthetique, le practice d' art, per un art modern progresista).* Van Abbemuseum, 1986.
- Valente, José Ángel. *Comunicación sobre el muro. Cinco fragmentos para Antoni Tàpies.* Ediciones de la Rosa Cúbica, Barcelona, 2004.
- Valéry, Paul. *Le cimetière marin,* Trad. Jorge Guillén. Alianza Editorial, Madrid, 1970.
- Van Gennep, Arnold. *Los ritos de paso.* Alianza editorial, 2008.
- Van Gogh, Vincent. *Cartas a Théo.* Editorial Arte y Literatura, La Habana, 2002.
- VV.AA. *El libro de los símbolos.* Taschen Benedikt, Barcelona, 2011.
- Wagensberg, Jorge. *La rebelión de las formas o como perseverar cuando la incertidumbre aprieta.* Tusquets editores, Barcelona, 2004.
- Wilhem, Richard. *I Ching. El libro de las mutaciones.* Editorial Edhasa, Barcelona, 2007.
- Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus.* Alianza editorial, Madrid, 2003.
- Yi King. *Libro de las mutaciones.* José J. de Olañeta, Editor, Barcelona, 2005.
- Yrizar, Iñigo de. *La estatua, el muro y el frontón. Oteiza en sus textos,* Real

Sociedad Bascongada de los Amigos del País, lección de ingreso, Edición Delegación en Corte, Madrid, 2005.

### **Catálogos**

Catálogo de la exposición: *Eduardo Chillida: la poética del papel*. Centro Cultural de España-Uruguay, Abril - Mayo, 2009.

Catálogo de la exposición: *Leonardo da Vinci, l'intuizione della natura*, Giunti Barbèra, Firenze, 1983.

O'Doherty, Brian. *Dentro del cubo blanco, la ideología del espacio expositivo*. CENDEAC 2011.

### **Bibliografía general**

#### **Libros**

Albers, Josef. *La interacción del color*. Alianza forma (AF), Madrid, 1998.

Alcina Franch, J. *Arte y antropología*. Alianza, Madrid, 2004.

Alvarez, S. *Oteiza y la crisis de la modernidad*. Congreso Internacional Jorge Oteiza (Alzuza y Pamplona), 2008.

Álvarez, Lluís X. *Signos estéticos y teoría. Crítica de las ciencias del arte*. Anthropos, 2005.

Apollinaire, Guillaume. *Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas*. La balsa de la medusa, Madrid, 2001.

Arnheim, R. *Hacia una psicología del arte y entropía. Ensayo sobre el desorden y el orden*. Alianza Forma, Madrid, 1995.

Augé, Marc. *Dios como objeto. Símbolos, cuerpos, materias, palabras*. Editorial Gedisa, Barcelona, 1997.

Baudelaire, Charles. *Salones y otros escritos sobre arte*. La balsa de la medusa, Madrid, 2005.

Becks-Malorny, Ulrike, *Vasili Kandinsky 1866-1944: en camino hacia la abstracción*. Taschen Benedikt, Köln, 2003.

Berger, John & Katya. *Tiziano: ninfa y pastor*. Árdora Ediciones, Madrid, 2003.

Berger, John –Mohr, Jean. *Otra manera de contar*. Editorial G. Gili, Barcelona, 2008.

Berger, René. *El conocimiento de la pintura: I El arte de verla, II El arte de comprenderla, III El arte de apreciarla*. Ed. Noguer, Barcelona, 1976.

*Bhagavad-gita, o el canto del bienaventurado*, Anónimo, Versión de José Barrio Gutiérrez. Editorial Edaf, Madrid, 2007.

Bozal, Valeriano. *Necesidad de la ironía*. Antonio Machado, Madrid, 1999.

Brusatin, Manlio. *Historia de los colores*. Paidós, Barcelona, 1997.

Cage, John. *Empty words: Writings '73-'78 by John Cage*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1973.

Cage, John. *Escritos al oído*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, 1999.

Cattiaux, Louis. *Física y metafísica de la pintura, obra poética*. Arola, Tarragona, 1998.

Cernuda, Luis. *Antología poética. Selección e introducción de Philip W. Silver*. Alianza editorial, Madrid, 2001.

Coomaraswamy, Ananda K. *La transformación de la naturaleza en arte*. Kairós, Barcelona, 1976.

Dallapiccola, A.L. *Hindu visions of the sacred*. The British Museum, London, 2004.

De Micheli, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo xx*. Alianza editorial, 2006.

Delgado, Manuel. *La magia, la realidad encantada*. Editorial Motesinos, Barcelona, 1992.

Domínguez Perela. E. *Conducta estética y sistema cultural. Introducción a la psicología del arte*. Editorial Complutense, Madrid, 1993.

Toulmin, Edelston Stephen. *La comprensión humana: El uso colectivo y la evolución de los conceptos. Volumen I*. Alianza editorial, 1977.

Eliade, Mircea. *Herreros y alquimistas*. Alianza Editorial Antropología, Madrid, 2001.

Flor de la, F. R. *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*. Alianza Forma, Madrid, 1995.

Freud, Sigmund. *Psicoanálisis del arte*. Alianza editorial, Madrid, 2008.

Gallego, J. *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de oro*. Cátedra, Madrid, 1984.

Ganz, N. *Graffiti. Arte urbano de los cinco continentes*. Gili, Barcelona, 2007.

Gibson, Michael. *El simbolismo*. Taschen, Barcelona, 2006.

Ghyka, M. *Filosofía y mística del número*. Poseidón, Barcelona, 1998.

Gombrich, Ernst H. *Historia del arte*. Alianza forma, Madrid, 1987.

Guichard-Meili. J. *Cómo mirar la pintura*. Editorial Labor, Barcelona, 1965.

- Hawking, Stephen. *Brevísima historia del tiempo*. Crítica, Madrid, 2005.
- Holland, John H. *El orden oculto, de cómo la adaptación crea la complejidad*. Fondo Ecultura Económica, México, 2004.
- Julien, Philippe. *Jacques Lacan's Return to Freud: The Real, the Symbolic, and the Imaginary*. Translated by Devra Beck Simiu. New York University Press, New York and London, 1994.
- Jung, Carl Gustav. *Simbología del espíritu*. Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1998.
- Jung, Carl Gustav. *Sobre el fenómeno del espíritu en el arte y en la ciencia*. Editorial Trotta, Madrid, 2002.
- Jung, Carl Gustav. *Símbolos de transformación*. Paidós Ibérica, Barcelona, 2007.
- Jung, Carl Gustav. *Psicología y Alquimia*, Traducción Alberto Luis Bixio. Editorial Trotta, Madrid, 2005.
- Kandinsky, Vasili. *Punto y línea sobre el plano: contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Barral editores, Barcelona, 1970.
- Kandinsky, V. *Cursos de la Bauhaus*. Alianza, Madrid, 1998.
- Manterola Armisén, Pedro. *La escultura de Jorge Oteiza: una interpretación*. Editorial: Fundación Jorge Oteiza, 2006.
- Mayer, Marcos. *John Berger y los modos de mirar*. Ed. Campo de ideas, Madrid, 2004.
- Mondrian, Piet. *Realidad natural y realidad abstracta*. Ed. Barral, Barcelona, 1973.

Panofsky, Erwin. *La perspectiva como forma simbólica*. Tusquets Editores, Barcelona, 1999.

Panofsky, E. *El significado en las artes visuales*. Alianza Forma, Madrid, 2004.

Platón. *Timeo (Diálogos)*. Ed. Gredos, Madrid, 1992.

Plinio. *Textos de historia del arte*. Ed. Antonio Machado, Madrid, 1987.

Puelles Romero, Luis. *La estética de Gastón Bachelard. Una filosofía de la imaginación creadora*. Ed. Verbum, Madrid, 2002.

Sartre, Jean Paul. *La imaginación*. Editorial Edasa, Barcelona, 1978.

Schlombs, Adele. *Hiroshige*. Editorail Taschen, Germany, Köln, 2007.

Solares, Blanca. Aguirre, María Esther Lora y otros. *Los lenguajes del símbolo: investigaciones de hermenéutica simbólica*. Anthropos, 2001.

Tosto, Pablo. *La composición áurea en las artes plásticas*. Hachette, Buenos Aires, 1958.

Turner, Victor. *La selva de los símbolos*. Siglo XXI Editores, Madrid, 2005.

Tzara, Tristán. *Siete manifiestos dada*. Tusquets editores, Barcelona, 1999.

Valéry, Paul. *Eupalinos o el arquitecto*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Librería Yerba, Cajamurcia, Murcia, 1997.

Valéry, Paul. *La idea fija*. La balsa de la medusa, Madrid, 1988.

Valéry, Paul. *Piezas sobre arte*. La balsa de la medusa, Madrid, 2005.

Zizek, Slavoj. *Lacan: los interlocutores mudos*. Akal, 2010.

## Catálogos

Catálogo de la *Bienal de la Habana*. Centro de Arte contemporáneo Wifredo Lam. Consejo Nacional de las Artes Plásticas, La Habana, 2000.

Leonardo da Vinci. *l'intuizione della natura*. Catálogo de la exposición, Giunti Barbèra Editore, Firenze, 1983.

## **Recursos electrónicos**

Ribas, Albert. La Web del Vacío. Artículos, 2008, "*Bachelard: del cientifismo a la imaginación de la materia*" (en Jaime D. Parra (Coord.), *La simbología. Grandes figuras de la Ciencia de los Símbolos*, Barcelona: Montesinos, 2001, <http://www.editorialsunya.com/bache.html>

Tomasini, María Cecilia. *El número y lo sagrado en el arte*, Universidad de Palermo, revista de ciencia y tecnología, Buenos Aires, 2002.

[http://www.palermo.edu/ingenieria/Ciencia\\_y\\_tecnologia/ciencia\\_y\\_tecno4.htm](http://www.palermo.edu/ingenieria/Ciencia_y_tecnologia/ciencia_y_tecno4.htm) I.

León del Río, M<sup>a</sup> Belén. *Arquetipos e inconsciente colectivo en las artes plásticas a partir de la psicología de C. J. Jung*. Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla.

Tesis-august-current work-25 agosto\inconsciente colectivo\arquetipos e inconsciente colectivo en las artes.pdf