

PENSAMIENTO MITICO Y ESCULTURA CONTEMPORÁNEA

OSCAR GERARDO SALAZAR GENOY

UNIVERSIDAD DE NARIÑO

FACULTAD DE ARTES VISUALES

MAESTRIA EN ARTES VISUALES

PASTO

2010

PENSAMIENTO MITICO Y ESCULTURA CONTEMPORÁNEA

OSCAR GERARDO SALAZAR GENOY

**Trabajo de grado presentado como requisito
para optar al título de
Maestro en Artes Visuales**

Asesor

Edgar Coral Oviedo

Maestro en Artes Visuales

Docente de la Facultad de Artes

UNIVERSIDAD DE NARIÑO

FACULTAD DE ARTES VISUALES

MAESTRIA EN ARTES VISUALES

PASTO

2010

Nota de Responsabilidad

**“Las ideas y conclusiones aportadas en el Trabajo de grado, son
responsabilidad exclusiva de los autores”.**

**Artículo 1 del Acuerdo N° 324 de octubre 11 de 1966, emanado del honorable
Consejo Directivo de la Universidad de Nariño.**

Nota de aceptación

jurado

Maestro, Javier Lasso

Jurado

Maestro, Ovidio Figueroa

Jurado

Maestro, Mauricio Verdugo

Ciudad y Fecha: **San Juan de Pasto, 25 de Junio del 2010**

Al viento que cruza las montañas y la cascada;

El mismo que cruzó mi espíritu.

Agradecimientos

A mi madre por toda su fuerza,

A Juan Ángel por su sonrisa

A Ipiak nua, por su honestidad con la vida.



Pensamiento mítico. Oscar Salazar.



Pensamiento mítico. Oscar Salazar.

TABLA DE CONTENIDO

	Pagina
Tabla de Imágenes	III
Abstract.....	IV
Lectura Preparatoria.....	VI
Introducción.....	9

CAPITULO I

ANTECEDENTES HISTÓRICOS

1. Revisión histórica.....	13
1.1. Interpretación clásica del mito, el paso del mito al logos.....	13
1.1.1. Consecuencias del juego de división.....	15
1.2. Interpretación moderna del mito, ilustración y romanticismo.....	17
1.3. Interpretación vitalista del mito Friedrich Nietzsche.....	20
1.4. Interpretación psicológica del mito.....	24
1.4.1. Sigmund Freud y C.G. Jung y el arquetipo.....	24
1.5. Interpretación estructuralista del mito, Claude Lévi-Strauss.....	28
1.6. Interpretación del mito de Ernst Cassirer.....	31
1.7. Interpretación de Mircea Eliade.....	35
1.7.1. Interpretación ontológica del mito.....	37
1.7.2. La experiencia de lo sagrado en Mircea Eliade.....	39
1.8. La América profunda de Rodolfo Kusch.....	43

CAPITULO II

CAPACIDAD SIMBOLICA

2. Introducción.....	46
2.1. Capacidad simbólica del ser humano.....	46

2.2. Peculiar peregrinación de los símbolos.....	48
2.3. Espacio y tiempo.....	53
2.4. la necesidad de clasificar.....	59
2.5. Aporte de Alejandro Jorodowsky con el teatro mágico.....	63
2.6. Conclusiones.....	65

CAPITULO III

POSIBILIDADES DE LA ESCULTURA

3. Introducción.....	70
3.1. Las posibilidades de la escultura.....	71
3.2. Menos es más, arte minimal y pasado abstracto.....	75
3.3. Land art.....	79
3.4. Cuerpo y objeto, el legado de Marcel Duchamp.....	81
3.5. Conclusiones.....	84

CAPITULO IV

CONFLUENCIA MATERIALES Y MEDIOS COMPLEMENTARIOS

4. La importancia de los materiales.....	87
4.1. Polaridades entre materiales.....	89
4.2. Los nuevos medios.....	93
4.3. Conclusiones.....	94

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	97
--	-----------

TABLA DE IMÁGENES

	Pag.
Imagen 1. Stonehenge, Inglaterra.....	11
Imagen 2. Francisco de Goya, <i>Saturno Devorando a su Hijo</i> 1819/23.....	19
Imagen 3. Limpia, estrategia simbólica para un acto cotidiano, video-instalación, Oscar Salazar Genoy. 2009.....	48
Imagen 4. Cueva de los caballos Cova Roure, Castelló de la Valltorta, España..	49
Imagen 5. Guerra entre tribus, Albocácer Castellón, España.....	49
Imagen 6... <i>Mano pintada en la cueva de El Castillo de Puente Viesgo, en Cantabria. / EFE</i>	51
Imagen 7. Robert Smithson, Circle, 1973, Fossilized Shale, 45,7 x 27,9 cm.....	53
Imagen 8. Totem Pole (Memorial For Mungo Martin Carved By Tony And Henry Hunt), Kwakiutl, Cemetery, Alert Bay, British Columbia, Painted Wood.....	57
Imagen 9. Hannsjörg Voth, «Himmelsleiter», 1980-1983.....	57
Imagen 10. Barnett Newman, Here III, 1965-66, Stainless And Cor-Ten Steel, 125 x 23 ½ x 18 5/8 ".....	57
Imagen 11. Una cosa es una cosa, María Teresa Hincapié, Performance, Galería Alcuadrado, Bogotá, Colombia 1990.....	62
Imagen 12. Moái gigante de las islas de pascua, Chile.....	70
Imagen 13. Carl Andre. Lament for the Children.....	76
Imagen 14. Serra's <i>Intersection II</i> (1992–93), at MoMA. Richard Serra.....	78
Imagen 15. Campo de relámpagos de Walter de María, en quemado Nuevo México, 1974-1977.....	80
Imagen 16. Oscar Salazar, boceto previo, 2010.....	88
Imagen 17. Oscar Salazar, boceto previo, 2010.....	90
Imagen 18. Oscar Salazar, boceto previo, 2010.....	92

ABSTRACT

El siguiente trabajo indagara de fondo en el estudio del pensamiento mítico, por su gran capacidad de simbolización, y su relación tiempo-espacio a lo largo de la historia. En este mismo orden se encuentra el arte, su capacidad creadora que habita los mismos mecanismos de simbolización que presenta el pensamiento mitológico.

La posibilidad de acercarnos al pensamiento mítico abre nuevas perspectivas de relación con los medios artísticos, puesto que «re-presenta» una realidad que está más allá de lo cotidiano en una forma inmediatamente tangible. Después de establecer algunos de los principios que conforman la mentalidad creadora de mitos, ciertas particularidades en torno al arte en general y a la creación escultórica (tridimensionalidad) en particular, podemos concluir que ambas están unidas por una estrecha relación.

El mito, como forma de vida, pensamiento y de conciencia, coincide con las características que determinan la creación escultórica. Por su naturaleza el mito es fuente de energía y recurso de renovación para el arte. El objeto del arte se instala, marca y ordena el espacio vivo, proporcionándonos una intención de orden y por su lado la escultura «materializa» los criterios de una mentalidad creadora de mitos.

Palabras claves: Mito. Símbolo. Escultura. Espacio.

ABSTRACT

The following work will investigate in depth the study of mythical thinking for its great capability of symbolizing, and its relationship between space and time throughout history. In this same order we find Art, the creative capability of art inhabits the same mechanisms of symbolization that mythological thinking presents.

The possibility of coming close to mythological thinking opens new perspectives related to the artistic media as it «re-presents» a reality which is beyond everyday in an immediately tangible way.

After establishing some of the principles which are part of the creative mentality of myths, some peculiarities about art in general and particularly the sculptural creation -three dimensionality-, we can conclude that both are united by very tight bonds. The Myth as a way of life, thought and consciousness, coincides with the characteristics that determine the sculptural creation. Because of its nature, the myth is a source of energy and a renewable resource for art. The object of art is installed and it marks and orders the living space, providing an intention of order; on the other hand sculpture «materializes» the criteria of the myth's creative mentality.

Key words: myth, symbol, sculpture, space.

Lectura Preparatoria

Si hemos de introducir este trabajo de investigación habrá que comenzar por establecer un primer objetivo, aunque no el único. Encontrar un nexo de unión o las posibles diferencias, según sea el caso, entre la mentalidad creadora de mitos y la escultura contemporánea. Para esto, conduciremos y al mismo tiempo nos dejaremos guiar por el propio proceso de investigación. Pues es el proceso mismo el que debe ir orientando y fortaleciendo cimientos a partir de la información hasta lograr discernir si efectivamente existe aquella relación, bajo qué condicionantes se establece y las particularidades que la determinan.

«¿No es necesario para hablar bien, conocer la verdad sobre aquello de que se intenta tratar?»¹.

El hecho de plantearnos una investigación en torno al universo mítico y escultórico de creación es motivo y estímulo que impulsa y justifica realizar un esfuerzo. Un esfuerzo no sólo por considerar las dificultades que ofrece la extensión del material existente, sino un esfuerzo profundo por dejar de lado aquellos prejuicios a los que el criterio suele habituarse. Esto también implica un esfuerzo de concentración y de abstracción con el propósito de recuperar ciertas «capacidades» y prestar atención «real» incluso hacia aquellos asuntos que, en principio, pueden parecer absurdamente obvios.

A partir de este primer objetivo general, se desarrollan otros propósitos los cuales habrá que reconocerse, ya que en más de una ocasión se peca por idealismo. Nuestro deseo principal es situarnos ante la creación mítica y escultórica desde una perspectiva libre de limitaciones. Una perspectiva que nos permita acceder, en la medida de lo posible, no sólo a una realidad, que suele ser «la propia», sino abrir el campo visual hacia otras posibilidades; más alternativas. Debemos

¹ Chantal López y Omar Cortés, Biblioteca Virtual Antorcha, Fredo o la belleza, cuarta parte. [sitio en Internet] disponible en http://www.antorcha.net/biblioteca_virtual/filosofia/fredo/4.html. acceso el 14 de Abril del 2009.

reconocer a priori, (sin embargo), que toda tentativa por comprender una situación distinta (de la propia) constituye una dificultad inicial importante. Dadas estas circunstancias, nos adelantamos hacia algunos de los motivos que llevan a enfrentar esta situación. Creemos que existe algún tipo de «necesidad» que se impone por sobre otras condicionantes. Dicha necesidad solicita investigar en campos que podríamos llamar «extraños» sobre todo porque no coinciden directamente con la propia formación académica. Por esto, nos hacemos partícipes del pensamiento de Friedrich Nietzsche cuando afirma:

«...el problema de la ciencia no puede ser conocido en el terreno de la ciencia».²

El trasfondo de esta investigación se encuentra en las bondades que trae comprender el arte latinoamericano. Es por esto que partiremos nuestra investigación del conocimiento histórico-global para finalmente confluir en un contexto determinado más cercano. Esto quiere decir que no se deben esperar conclusiones precisamente sobre el arte latinoamericano. Es el proceso para este fin que se enmarca en esta primera parte de una posible profundización más específica.

Para los latinoamericanos y sobre todo para aquellos que habitamos la región sur Colombiana, y que sentimos la necesidad de compartir el conocimiento milenario, de nuestros pueblos. Llevamos inmersa una información múltiple basada en la mitología de varios orígenes, que muchas veces por ser de nuestro cotidiano perdemos su rastro y acabamos por pecar en lo obvio, desde este punto le apuesto a que este trabajo sea la primera parte de una definición de convicción propia de la vida y del arte que nos corresponde asumir.

Trasladado este principio al tema que nos ocupa, podemos justificar que nuestra intervención en campos ajenos a nuestra especialidad obedece a una firme

² Nietzsche, F., *El nacimiento de la tragedia*, p.27, Nietzsche, al señalar que el arte es el último reducto de Dioniso está dejando al descubierto los límites de la ciencia; porque ella comienza allí donde termina el arte. Las regiones apolíneas lindan con las dionisiacas. Esta sería una explicación posible (una interpretación, por supuesto) de la afirmación nietzscheana acerca de *El nacimiento de la tragedia* como acceso a una comprensión profunda de la problemática de la ciencia.

convicción. Muchas de aquellas preguntas importantes para el ser humano no se encuentran necesariamente dentro de los límites de la propia especialidad. Se recurre por esto, a la alternativa de creación, de dar nuevos significados a través de la llamada «descontextualización» —o «extrañamiento», si se prefiere—. Es decir, tomamos las ideas de los especialistas y las consideramos desde la perspectiva y el criterio que nos otorga nuestra formación académica, separado de la idea de contexto con el fin de evitar aquellos posibles prejuicios que conllevan todos los procesos de especialización que conocemos bien. Este procedimiento, sin embargo, sólo dará resultados si se es capaz de comprender las ideas de los estudiosos con la mayor profundidad posible. La pérdida del contexto podría también ser considerada una situación «peligrosa», puesto que conduce fácilmente a equívocos y a interpretaciones erróneas. Entendemos que todo tema que trate sobre el ser humano nos concierne y, en cierta medida, nos responsabiliza, nos convierte en cómplices —aunque la responsabilidad se limitara simplemente a la obligación de mantenernos informados y actualizar dicha información—. A pesar que a lo largo de la historia del conocimiento, los temas importantes permanecen más o menos intactos, sin embargo todo aquel capaz de ofrecer una visión desde un punto de vista diferente aumenta las preguntas y al mismo tiempo cuestiona los límites de cada ámbito de estudio.

INTRODUCCION

El desarrollo de las construcciones intelectuales humanas a lo largo de su existencia han significado quizá la brújula que sirve de guía en el camino; camino que aun hoy seguimos explorando. Esta forma arquitectónica de construir mapas conceptuales o dicho de una forma mejor; mecanismos de pensamiento³, lo único que pretenden es ordenar el mundo donde habitamos. No es de extrañarse que el pensamiento el cual tenemos de referente tenga origen en los mitos, de hecho los mitos, son los primeros relatos originarios que narran la historia de nosotros mismos y nuestro devenir como seres humanos. Los mecanismos de pensamiento nos ubican en el mundo, sirven como guías espaciales para nuestra existencia en el universo, al igual que la fenomenología, la ciencia, el humanismo, la astrología, la ontología etc. por solo mencionar algunas. Todas ellas posibilitan respuestas y preguntas que van en el orden de “dónde venimos, quienes somos y a dónde vamos”.

Estos mecanismos de pensamientos, cuentan con una estrecha relación de acontecimientos externos e internos, no son pensamientos a la deriva sino importantes tejidos, que se hilan y cada pieza da forma a la figura siguiente, instaurados en un engranaje histórico que da origen a una “realidad determinada”. La utilización de los símbolos permite la comunicación con los demás seres terrenales y divinos, y es realmente esa interpretación simbólica la plataforma de su perdurabilidad en el tiempo. Es desde ahí donde se formulan las coordenadas

³ DETIENNE, Marcel, *Comparar lo incomparable, alegato a favor de una ciencia histórica comparada*, península hcs, Barcelona, 2001, pág. 51. Detienne hace todo un estudio de los mitos alrededor del mundo donde se encuentra con muchas similitudes entre estos de ahí propone su teoría comparatista y discrimina minuciosamente el papel del historiador y del antropólogo, propone que un comparatista tiende a descubrir un conjunto de posibilidades, que bajo un aprovechamiento conceptual permite poner de relieve elementos singulares y constitutivos que forman parte de una disposición, configurados de forma diferente con sus particularidades propias. Dice; “Descomponiendo la categoría <fundar> en como <territorio> a través de una docena de culturas movilizadas por esta existencia, el comparatista realiza un desmontaje lógico que le permite descubrir las articulaciones existentes entre dos o tres elementos, aislar micro configuraciones que permiten ver diferencias cada vez mas afinadas y contiguas – no son temas, sino mecanismos de pensamiento observables en las articulaciones entre los elementos dispuestos”.

para trazar el camino del nómada ser humano, de la misma forma como un marinero marca su rumbo orientado por las estrellas en la lejanía del solitario océano.

En especial me dedicaré al estudio del pensamiento mítico, por su gran capacidad de simbolización, y su relación en el tiempo y en el espacio. En este mismo orden se encuentra el arte, la capacidad creadora del arte, habita en los mismos mecanismos de simbolización. Existen suficientes contenidos teóricos que confirmar la relación que sostienen el mito y el arte. La posibilidad de comprender el pensamiento mítico abre nuevas perspectivas de relación con los medios artísticos, puesto que «objetiviza» una realidad que está más allá y en lo cotidiano en una forma inmediatamente tangible. (Después de establecer algunos de los principios que conforman la mentalidad creadora de mitos, ciertas particularidades en torno al arte en general y a la creación escultórica (tridimensionalidad) en particular, podemos concluir que ambas están unidas por una estrecha relación. El mito, como forma de vida, de pensamiento y de conciencia, coincide con las características que determinan la creación escultórica. El objeto del arte se instala, marca y ordena el espacio vivo, proporcionándonos una intención de orden. El mito es fuente de energía y recursos de renovación para el arte. La escultura «materializa» los criterios de una mentalidad creadora de mitos.

Enclavados en lo profundo de las creencias y todo lo que compone la identidad del ser, el mito y la escultura abren caminos espirituales para el hombre de todas las épocas, muestran las acciones paradigmáticas y modelos arquetípicos que demuestran la manera como las cosas y los acontecimientos fueron y como deben ser hechas. La escultura compromete un modelo de estructura que vuelca en sus formas la idea de lo «eterno y universal». En ellos el tiempo está detenido en un presente eterno. Las divisiones y limitaciones materiales se diluyen para abrir paso en el juego universal de las fuerzas invisibles. Mediante estas formas de conocimiento y de expresión el hombre accede a los misterios, a la belleza que

trasciende lo cotidiano, aparente y «*sinsentido*». Penetra en el mundo donde todo pertenece a «lo uno».



Imagen 1.
Stonehenge

El arte tridimensional, sea llamado como escultura o instalación, o nuevos medios tridimensionales ocupan un lugar en el espacio, el mismo espacio que ocupa el cuerpo del hombre que es llenado a su vez por las acciones de este. El mismo espacio que se comparte con la escultura. Esto significa, como lo dijimos anteriormente que se marca con la pieza escultórica el espacio, genera una ubicación específica. En la modernidad se deben revisar los enunciados del concepto de escultura, ya la teórica Rosalind Krauss en su famoso ensayo “la escultura en el campo expandido”⁴ hace una reseña entre escultura y monumento. El hecho que la escultura sea poseedora de una historia particular demuestra que ha sido considerada de diversas formas por cada sociedad, pueblo o cultura, opera variables ya mencionadas, sea geográfica, cultural o temporal, son siempre, según el criterio de Krauss, una manifestación que recuerda y representa.

Así, la escultura ha sido considerada mito y materialización de los dioses, ha dado cuerpo a la divinidad o se ha transformado en tótem, así también designó lugares

⁴ KRAUSS, Rosalind. “La escultura en el campo expandido”. *La posmodernidad*, Hal Foster. Pág. 63 “Como ocurre con cualquier otra convención, la escultura tiene su propia lógica interna, su propia serie de reglas (...) Parece que la lógica de la escultura es inseparable de la lógica del monumento. En virtud de esa lógica, una escultura es una representación conmemorativa”

y acontecimientos, fue pequeño amuleto o grandiosa manifestación del poder, representación del imaginario colectivo o demostración del carácter individual del creador, considerada como una profesión naciente e incipientemente diferenciada en el Medioevo hasta llegar a ser un género dentro de la categoría autónoma del Arte en la Academia.

Podemos identificar períodos, momentos y lugares donde lo que hoy llamamos escultura se ha entendido de forma diferente, como también sus formas son heterogéneas, al igual que sus intenciones y significados. Así que esta categoría de arte no puede en ningún momento estar aislado de su alrededor o de su contexto, siendo capaz de abordar el espacio que le circunda. De esta forma juega un papel importante a la hora de instalar un objeto en el espacio y su conexión con el todo, al igual que la mitología, por esto hablaremos en la siguiente propuesta de esta relación, efectuando un recorrido histórico a través de los enunciados teóricos sobre la relevancia que tiene el mito. De igual manera entraremos a observar y a ejecutar un estudio del arte alrededor de la escultura y la instalación; como los nuevos medios, que son el referente principal de este trabajo.

Capítulo I

ANTECEDENTES HISTORICOS

1. Revisión Histórica

El pensamiento se ha creado o se ha constituido en la actualidad como una construcción conjunta o como lo había denominado anteriormente, como un mecanismo de peldaños de pensamiento. Lo cual me ha llevado a construir el siguiente capítulo que contiene una revisión histórica acerca de la interpretación del mito bajo el lente de las diferentes manifestaciones intelectuales. Hecho a manera de una revisión de la historia del hombre, reafirma así la estrecha brecha de los acontecimientos y el continuo cambio del pensamiento de la humanidad, regido según las nuevas necesidades de cada época en específico.

1.1. Interpretación clásica del Mito: el paso del Mito al Logos

En un principio el logos se limitaba a ser un instrumento para acercarse al enigma⁵, que luego poco a poco se apodero del concepto de conocimiento como única posibilidad válida. “Todavía en la Grecia clásica *mitos* y *logos* respondían a lo mismo: nombraban lo *irrepresentable* mediante enigmas. Se complementaban como el saber de los hombres virtuosos, capaces de dar buenos concejos al combinar “*palabras (mitoi) de buen augurio y palabras (logoi) puras*”⁶ .

⁵ AYALA Blanco, *El silencio de los dioses*, sexto piso, México 2004, p. 23

⁶ DETIENNE Marcel, *la invención de la mitología*, Barcelona, Peninsular, 1985, p. 64. La oposición mito/logos es un fenómeno tardío que se dio a causa de una supuesta necesidad por separar lo real de lo irreal, cosa que aún hoy no deja de ser un ingenuo pensamiento. Por eso Karl Kerényi nos recuerda que “Herodoto emplea todavía con toda tranquilidad logos allí donde Protágoras y Sócrates hubieran dicho mitos. El mismo Platón considera a ambos (logos y mythos) como una misma parte del arte de las musas”, *la religión antigua*, Barcelona, Herder, 1999, p. 14.

El paso del Mito al Logos se inicia en Grecia con el acontecimiento, de lo que en Occidente se consideraba, el nacimiento de la Filosofía, exactamente en Mileto, ciudad de Asia menor. *Mito*: relato, narración. Logos: además de tener varios sentidos, es razón, palabra, habla. La invención de la filosofía es el momento en el que la razón se establece por encima del mito. Esta nueva filosofía se enmarca como una revolución intelectual, debido a la secularización del mito, marcha en pro del avance de una ciencia de la naturaleza física, que se basa en lo comprobado y exacto.

Los estudios helenísticos afirman que este pensamiento racional sienta sus bases sobre la “crisis de soberanía” que la invasión Doria (siglo XI a. C.) había provocado en los imperios Micénico y Minoico y que hundió a Grecia, durante cuatro siglos, en una larga edad oscura. A partir de ese momento se produjo la paulatina transformación del logos, que pasó de mera representación a concepto y a cuya mutación contribuyeron, años después, el descubrimiento de la escritura fonética, la invención de la moneda acuñada y las técnicas de la geometría y astronomía. Así que, este proceso acaba por romper el concepto originario unitario de *mythos-legein* (relato) – *hierós-logoi* (discurso), que, en el mundo griego arcaico, se aplica al mito como las dos caras de una moneda.

Esta postura de ruptura con el mundo del mito y de exaltación de la razón fue continuada, en el siglo V a.c, por el movimiento de la sofística griega. Es un hecho destacado que del espíritu de la nueva ciencia Jónica tomaron los sofistas la consideración del hombre como individuo y ser social. El movimiento de la Sofística contribuyó, notablemente, al paso del Mito al Logos a través del desplazamiento de valores de lo mítico a lo meramente físico y de lo religioso a lo exclusivamente racional: “la Sofística inició, así, una nueva forma de vivir y de pensar expresada en una filosofía de la cultura.”⁷ En efecto, se trataba de una atribución política o social de la religiosidad, basada, más que en una fe religiosa a modo de la mitología arcaica griega, en una necesidad de virtud que contribuía a

⁷ Wilhelm Nestlé, *Historia del espíritu griego*. Ed. Ariel, Barcelona 1987; pág. 113.

la estabilidad de la *polis* o sociedad.⁸ A partir de la Sofística comenzó, en el mundo griego, una lucha intelectual entre los partidarios de lo antiguo (Sófocles, la Comedia, Sócrates y Platón) que defendían el valor de la religión y del mito, y los partidarios de lo nuevo (la sofística, la Tragedia, la Historiografía, los Cacodemistas y la ciencia aristotélica) que, tras una invalidación del Mito, reforzaron su creencia en la razón y en la ciencia. Los máximos representantes de esta controversia fueron, sin lugar a dudas, Platón y Aristóteles: Aristóteles inició la ciencia positiva desligada de toda consideración mítica y Platón creó la corriente Idealista, en la que el mito es un elemento fundamental.

Lo anterior es un relato acerca de la invención de la filosofía y dicha separación, en este contexto me parece sumamente interesante traer a relucir los estudios de Jean-Pierre Vernant, el cual siguiendo algunas intuiciones de F.M. Conford, ha puesto de manifiesto que la irrupción del pensamiento lógico no fue en las ciudades del Asia menor del siglo VI a.C. El nos cuenta que los filósofos Jonios no inventaron nada, sino que a partir de las bases propuestas por la concepción mítica de la realidad, construyeron su filosofía.⁹ Desde esta aclaración Duch, comenta que entonces la aparición de la filosofía no significó, un progreso o un salto cualitativo del espíritu humano como se había dicho por los partidarios del milagro griego, sino que la filosofía fue o es un intento de formular, desmitificándola, la misma verdad que el mito presentaba a su manera expresándola en forma de un relato alegórico¹⁰.

1.1.1. Consecuencia del juego de división

Por otra parte la filosofía de Descartes no únicamente tuvo su importancia en el desarrollo de la física clásica, sino que ejerció una influencia tremenda en el modo

⁸ Antonio Alegre Gorri, *La Sofística y Sócrates*. Ed. Montesinos, Barcelona 1986; pág. 18-23.

⁹ JEAN-PIERRE VERNANT, *mito y pensamiento en la Grecia antigua*, Madrid, 1982, pág. 338-339.

¹⁰ JEAN-PIERRE Vernant, *mito y sociedad*, Madrid, siglo XXI, 1982, pág. 186. Citado por LLUIS DUCH, *Mito, interpretación y cultura*, Ed. Herder, 1995, pág. 77.

de pensar del hombre occidental hasta nuestros días. La famosa frase de Descartes “*Cogito ergo sum*”, llevó al hombre occidental a considerarse identificado con su mente, en lugar de hacerlo con todo su organismo. Debido a esta división cartesiana la mayoría de individuos inconscientemente se ven como egos aislados. La mente fue separada del cuerpo y es la única encargada ahora de controlarlo. Cada individuo fue dividido en un gran número de compartimentos separados, de acuerdo a sus actividades, sus talentos, sus creencias. Esta fragmentación interna es un reflejo del mundo exterior, percibido como una multitud de objetos y acontecimientos separados. Esta división es acentuada aun más por la división social, dividida por naciones, razas, género, grupos religiosos y políticos.

Si nos ponemos a analizar esa separación, que aunque para mí es en gran parte un concepto intangible, ésta es la causante de las grandes crisis sociales, ecológicas y culturales actuales. Nos han separado de la naturaleza y de nuestros congéneres humanos. Zenón demostró que cualquier argumento llevado hasta su límite, con absoluto rigor lógico, desemboca en la destrucción de la razón misma. Dicha destrucción alude al trasfondo enigmático e inenarrable de cualquier intento de conocimiento, de ahí que se piense que la construcción que el hombre ha hecho del mundo sea a partir de la mitología.

Es fascinante ver como la ciencia del siglo XX se desarrolla a partir de ese principio de división cartesiana y el concepto de mecanismo¹¹. Es desde este punto donde se empieza a fragmentar el pensamiento posmoderno, como una

¹¹ FRITJOF Capra, *El tao de la física, Ed., sirio, s.a. Málaga, 2000, pág., 32.* -Fritjof Capra, un físico cuántico, nos propone volver nuevamente a la unidad como solución que siempre ha estado presente desde los antiguos griegos y las filosofías orientales. Contrastando con el concepto mecanicista de occidente, *la visión oriental del mundo es orgánica, para el místico oriental todas las cosas y sucesos percibidos por los sentidos están conectadas e interrelacionadas, y no son sino diferentes aspectos de una misma realidad.*

deconstrucción¹² y los meta-relatos a los que se refiera la condición posmoderna, son aquellos que han marcado la modernidad¹³.

El filósofo Lluís Duch, natural de Barcelona, nos presenta una reflexión a partir de este tema de mito y logos, él parte del estudio de su homólogo Italiano Giovanni Reale, especialista en el pensamiento platónico. A Duch le parece sugestiva la opinión que Reale hace según la cual la concepción que del mito sostiene Platón busca una clasificación en el logos, y el logos, por su parte, un complemento en el mito. Porque la función que el filósofo griego otorga al mito consiste en el hecho de elevar, mediante la alusión y la intuición, el espíritu humano a aquellas esferas que no pueden ser alcanzadas por la razón.¹⁴ Desde este punto el mito se convierte en una especie de estímulo del logos, que lo fecunda y lo enriquece. Ahí nos podemos dar cuenta que la unión o la no desconexión es más productiva y aprovechable para el espíritu humano que la separación de estos dos, del logos y del mito.

1.2. Interpretación moderna del Mito: Ilustración y Romanticismo

Una vez ya en el siglo XVIII aflora la correspondencia a todo el legado del pensamiento Aristotélico con la llamada Ilustración, donde la concepción del mito como la decadencia de la verdad, decretada por Aristóteles había encontrado en esta en la Ilustración su punto más relevante, en esta época donde lo nuevo es muy bien visto por los nuevos avances tecnológicos, no es extraño que la Ilustración se acompaña del método científico. Teniendo en cuenta que estos son los comienzos de la modernidad, la Ilustración ya había decretado su postura y por

¹² LYOTARD, JEAN FRANÇOIS, *La posmodernidad (explicada para niños)*, Gedisa, S.A, Paris, 1986.

¹³ Emancipación progresiva de la razón, emancipación progresiva o catastrófica del trabajo (capitalismo), enriquecimiento de toda la humanidad a través del proceso de la tecnología capitalista e incluso si contamos al cristianismo dentro de la modernidad, y la moral de salvación del hombre.

¹⁴ LLUIS DUCH, mito, interpretación y cultura, Ed. Herder, Barcelona, 1995, pág. 75-76.

otra parte se encontraba el Romanticismo guiado bajo los principios Platónicos, que nos plantea al mito como una posibilidad alegórica de la realidad.¹⁵ El Romanticismo puede entenderse como la "*primera vanguardia en la Historia del Arte*", se inaugura la entrada en una nueva época, la nuestra: El arte deja de regirse por la doctrina del Clasicismo, hay que tener en claro que el romanticismo no se puede oponer al clasicismo como frecuentemente se hace, Mario Praz, propone, no esta oposición Clasicismo- Romanticismo, sino que se debe recuperar el uso primitivo de la palabra y "aceptarla como la definición de una sensibilidad propia de un determinado periodo histórico".¹⁶ Aunque como es apenas obvio que ciertas verdades debían de cambiar, como el objetivo principal del arte ya no es la belleza, sino la expresión y sentimientos que pueden abrir horizontes mucho más amplios. Por lo que emerge un deseo de que aparezca lo insólito, oculto, reprimido, en una palabra, lo sublime, lo que está más allá del límite. Esta ansiedad provoca mucho más placer estético que la belleza. Tenemos a artistas como Francisco de Goya, que fue el mejor logra describir la crisis de su época, y en sus lienzos y gravados se ve reflejado el conflicto interno del artista, Sin duda la pintura más terrible y estremecedora de Goya, *Saturno Devorando a su Hijo* (1819/23) pintada en sus últimos y sombríos años de vida. La violencia expresionista de la pintura es fiel reflejo de la situación atormentada del pintor, siempre reflejando en sus obras su estado de ánimo. Este tema mitológico, representado en multitud de ocasiones por los mejores artistas de la historia, alcanza su máximo nivel en esta inigualable obra maestra. Al igual el Ingles William Blake crea un arte restringido. En su producción la mitología y la religión son una constante, le obsesiona el Antiguo Testamento. Observando sus obras

¹⁵ Esta dualidad me parece constante en la historia de los hombres, en el capítulo anterior la lucha se orienta a nivel del mito y del logos y en los comienzos de la época moderna se libra rivalidad entre la Ilustración y el Romanticismo.

¹⁶ MARIO PRAZ, *la carne, el mundo y el diablo en la literatura romántica*, Caracas, Monte Ávila, 1969, 27-28. En otro apartado escribe: "el polo opuesto a romántico no existe, por la sencilla razón que romántico señala una determinada condición de la sensibilidad, distinta de otras, que no admite comparaciones, ya sea a través de la coordinación, ya sea a través de la oposición".

nos sumergimos en un universo de lo desconocido, en un mar religioso-místico del que no conocemos Dios ni Verdad. El enigma y la fantasía nos poseen. Artistas estos comprometidos con el espíritu del ser humano, defendiéndolo e interiorizando su sentir frente a la realidad que vive, referenciándola con un pasado que aún sigue vigente.

El romanticismo surge después de la segunda guerra mundial, como una clara manifestación de que el camino de la razón, de la ciencia no dan los resultados que se pretenden para la humanidad, por esto los románticos dentro de su cuestionamiento se plantean el retorno al ser, al origen y encuentran en los mitos esta posibilidad de retornar, para los pensadores románticos, el retorno a las fuentes míticas libera el sentimiento y la imaginación, que habían sido fuertemente



Imagen 2.

Saturno Devorando a su Hijo

Francisco de Goya, 1819

reprimidos por una reflexión filosófica basada primordialmente en la cuantificación y en la verificación. De forma muy lucida Gadamer propone que la oposición abstracta entre mito y razón se mantendrá activa en la historia moderna de

occidente a causa de la inversión que hizo el Romanticismo de los presupuestos de la Ilustración. Los Románticos estaban convencidos de que era preciso volver a la perfección paradisiaca de la conciencia mítica, es decir, a aquel estadio anterior a la caída en el << pecado de pensar >>, el cual había causado la alienación del ser humano respecto a si mismo, a los demás y al cosmos.¹⁷ Por regla general, los románticos asociaban de forma muy directa mito y sabiduría. Era preciso estudiar los mitos porque eran la voz majestuosa de un tiempo original, que era más sabio y mas creador; *“Los mitos podían ser considerados como emanaciones de la sabiduría original; eran los depositarios privilegiados de la sabiduría y de la santidad primordiales, las cuales permitían comprender la profunda realidad del ser humano todavía sin malograr por las degradaciones producidas por los procesos históricos”*¹⁸.

De todas formas el Romanticismo crece como una posibilidad de libertad de expresión, su espíritu rebelde lucha contra la corriente racionalista, corta la tradición de lo clásico y todo aquello que no permite otra interpretación que venga desde el agudo ojo de la razón.

1.3. Interpretación vitalista del Mito: Friedrich Nietzsche

Las interpretaciones de Mito provenientes del Romanticismo y algunos aspectos de su Filosofía, así como el pensamiento de Schopenhauer, influyeron en las interpretaciones de Nietzsche (1.844-1.900): de los románticos tomó su interés intelectual por el Mito griego y su sentimiento de nostalgia por el pasado, y de Schopenhauer su Filosofía de la “voluntad de vivir”; por lo que puede afirmarse que *“a Nietzsche debemos la teoría del Mito (en el campo de la Filosofía) más exitosa de finales del siglo XIX.”*¹⁹ Esta teoría del Mito se encuentra expuesta, casi

¹⁷ G. GADAMER, verdad y método, Salamanca, 1977, 341

¹⁸ LLUIS DUCH, mito, interpretación y cultura, ya citado, 128-129

¹⁹ CHRISTOPH, Jamme; *Introducción a la Filosofía del Mito*. Ed. Piados, Barcelona. 1.999; pág. 138.

exclusivamente, en su obra de juventud *El nacimiento de la tragedia* y, en menor medida y en otro aspecto, en *Así habló Zaratustra*.

No se haga extraño la semejanza entre el carácter poético en la literatura de Nietzsche, acerca de la existencia y de la vida misma, con ese carácter anecdótico poético de los relatos míticos.

Friedrich Nietzsche se dedica a estudiar apasionadamente los mitos griegos, en especial lo relacionado con Apolo y Dionisio, toma lo dionisiaco como fundamento objetivo del ser, como *Uno primordial* de la vida que se encuentra en la base de todas las manifestaciones, este aspecto constituye para Nietzsche el pilar fundamental de todo su estudio con los griegos. Es desde este mito de Dionisio desde donde construye una interpretación vitalista, donde se defiende o se reafirma el amor a la vida. El otro aspecto, lo Apolíneo, lo interpreta como un sueño que permite la aparición de la imagen de los dioses griegos. Según esta interpretación propuesta por Nietzsche, Duch nos dice que “lo apolíneo es la mediación, como un espejo, con cuya ayuda el griego se crea la ilusión de un orden, de un cosmos, a fin de salvarse del peligro del laberinto”.²⁰ De esta forma tenemos la interpretación del mito en el pensamiento Nietzscheano, este punto de confluencia al mismo tiempo de tensión lo genera entre lo dionisiaco-apolíneo, que viene a corresponder a la embriagues (Dionisio) y al sueño (Apolo). Es precisamente de esta diferenciación el punto de partida para manifestar su pensamiento que va ligado a una reivindicación del ser humano. Cargado de manifestaciones que reivindica al hombre sensible, al creador de esperanzas, al nuevo hombre como el mismo le llama, tal vez este nuevo hombre sea el ser mítico, el hombre primordial conectado con la sincronía universal, el superhombre busca lo lejano en el anhelo de lo profundo, “...y una vez que te hayas despertado deberás permanecer eternamente despierto...; yo Zaratustra el abogado de la vida, el abogado del sufrimiento, el abogado del círculo, te llamo a ti el mas

²⁰ LLUIS DUCH, mito, interpretación y cultura, ya citado, 299-300

abismal de mis pensamientos..."²¹. De aquí, que la última parte de esta obra presente a Zaratustra como lo fue Dionisos²², aquel hombre superior que aprendió a amarse y a conocerse primero a El mismo, para amar a los demás. Esto implica una revisión de su pasado introspectivo, el superhombre es la figura humana que por una parte, añora el mito y el tiempo del mito, el que anhela lo ausente, lo lejano, lo perdido; y por otra parte es el que se libera de las cadenas de la razón y accede y retorna al conocimiento de la conciencia del mito; "*alma mía, yo te persuadí a estar desnuda ante los ojos del sol.*" aquí Nietzsche es muy claro, el hombre no puede retornar al ser primordial sin antes haberse liberado de las cadenas de la razón, obviamente sin desconocerlas totalmente.

En la otra obra de Nietzsche, el nacimiento de la tragedia, nos da una lectura del mito Dionisiaco en relación con la cultura, la religión, el conocimiento y la historia, hace entender que hay evidentes fallas de métodos y de intenciones que vienen desde bien atrás advirtiéndote que cuando un pueblo empieza a concebirse así mismo históricamente y a derribar murallas míticas se rompe definitivamente con el inconsciente metafísico de la existencia anterior y como resultado será un pueblo condenado a agotar todas sus posibilidades, a nutrirse de todas las culturas, eternamente hambriento.²³ Nietzsche considera que en el mito dionisiaco de la tragedia griega se daba el nexo de unión entre el hombre y la religiosidad de los "misterios", entre la vida y el conocimiento intuitivo; unión, también, del hombre consigo mismo, con los demás y con el Uno; y contrapone el mito a la "caída" del hombre moderno: al proceso racionalista abstracto que definió a Occidente a partir

²¹ F. NIETZSCHE, Así hablo Zaratustra- El convaleciente-Ob. Cit. Pág. 297.

²² OCHOA JUAN CARLOS, Mito y chamanismo: el mito de la tierra sin mal en los Tupi-Cocama de la Amazonia Peruana. Barcelona 2002. Pág. 28.

²³ Friedrich Nietzsche; *El nacimiento de la tragedia*. Ob. cit. Pág. 179-180. "*Quien se examine a sí mismo... que se pregunte cuál es el sentimiento con el que acoge el milagro... así medirá su capacidad para comprender el Mito, imagen compendiada del mundo... pero casi todos nos sentimos disgregados por el espíritu histórico-crítico de nuestra cultura... Mas toda cultura, si le falta el mito, pierde su fuerza natural sana y creadora: sólo un horizonte rodeado de mitos otorga cerramiento y unidad a un movimiento cultural entero...El hombre no-mítico (abstracto) está hambriento y busca raíces entre los pasados de la Antigüedad...El apetito histórico de la insatisfecha cultura moderna... apunta a la pérdida del mito, de la patria mítica, del seno materno mítico.*"

de la tragedia griega, al hombre-abstracto frente al hombre-mítico, al progreso, al centrismo y al Estado de la sociedad liberal, y a la conciencia histórica frente a la conciencia mítica. No hay que olvidar que para Nietzsche la ciencia es un producto malogrado del resentimiento, por que fundamenta en la verdad y en la probabilidad que han sido inventadas o utilizados por la razón precisamente para cubrir los miedos de la razón, de no comprender en su totalidad la naturaleza humana.²⁴

Es realmente importante este autor para la aclaración de la importancia del mito en este trabajo de las artes visuales, puesto que nos presenta al arte como parte de su visión acerca de Dionisos, para Él, el arte es la posibilidad para el ser humano de volver a sus instintos más puros, lo irracional, la noche, lo instintivo, y en la tragedia se correspondería con los momentos musicales, de danza, plásticos, poéticos, teatrales que sean capaces de dignificar el espíritu humano, que camine a una unión con la naturaleza y el cosmos, busca la armonía con el todo.

Me gustaría acabar este capítulo realmente apasionante por la literatura de este autor con un fragmento de su obra *Así hablo Zaratustra*, nos dice: *“Esa larga calle hacia atrás: dura una eternidad y esa larga calle hacia delante, es otra eternidad...; estos caminos convergen en un portón: el Instante. Todas las cosas derechas mienten, murmuró con desprecio el enano. Toda verdad es curva, el tiempo mismo es un círculo...Cada una de las cosas que pueden ocurrir, ¿no tendrán que haber ocurrido ya alguna vez, no tenemos todos nosotros que haber existido ya?... ¿no tenemos que retornar eternamente?”*²⁵.

²⁴ LLUIS DUCH, mito, interpretación y cultura, ya citado, pág. 302.

²⁵ F. Nietzsche; *Así habló Zaratustra – de la visión y del enigma*– Alianza Editorial, Ma 1.980; pág. 223

1.4. Interpretación psicológica del Mito:

De entre los numerosos autores que ha tenido la psicología, Freud y Carl G. Jung, son las personas que han influenciado en este campo, aunque estos dos autores, se construyen del mismo punto de partida, sus teorías son diferentes, por esta razón los e conjugado en un solo capítulo, trato de hacer una aproximación para entender nuestro punto de interés que es el mito, sin la necesidad de fragmentar su concepto. Pongo de manifiesto que el mito, como la totalidad de la realidad humana, es una magnitud polifacética que permite aproximaciones muy diversas y complementarias a partir de la unidad. En este capítulo hago mayor hincapié en los postulados de Jung, debido a que aportan más significado a esta investigación.

1.4.1. Sigmund Freud y C. G. Jung y el arquetipo

La Filosofía del “desenmascaramiento”²⁶ de Nietzsche, influyó en la corriente psicológica posterior del siglo XIX. El nuevo movimiento del Psicoanálisis, creado por Freud y Jung, se vio motivado por este antecedente a indagar en las profundidades de ese mundo recóndito del hombre y desenmascarar la estructura oculta de su psique. Freud y Jung se aventuraron, desde este principio, y con un mismo objetivo inicial común, en la búsqueda del más allá escondido de la psique individual y colectiva del ser humano; y que, desde los métodos del psicoanálisis hallaron en el inconsciente y en el subconsciente. Pero estas investigaciones dividieron a ambos: Freud lo hizo desde la perspectiva de las relaciones interpersonales satisfactorias y Jung desde una dimensión a histórica y asocial.²⁷

²⁶ -así llamada por su Genealogía de búsqueda en la interioridad del hombre-

²⁷ Para la oposición entre estos dos autores, puede verse: A. Vázquez; *Freud y Jung*. Ed. Sígueme,

Sigmund Freud (1.856-1.939) creó una técnica psicoanalítica que, dicho de manera general, va dirigida a la liberación de las represiones religiosas, culturales y sociales que el hombre ha guardado en su subconsciente en forma de complejos. Con este método se ocupó, también, de la interpretación del Mito, en el que vio: *“la expresión artística de complejos sexuales de motivos libidinosos y cuya clave de interpretación era la teoría de los sueños; la más destacada fue la del mito de Edipo y en la cual influyeron las investigaciones de Karl Abrahán, quien consideró a los mitos como sueños de los individuos, y de Otto Rank, que en su interpretación del mito del Nacimiento del Héroe vio el sueño de la colectividad de un pueblo...; y los estudios antropológicos de James Frazer sobre la Muerte ritual del rey.”*²⁸ Efectivamente, el estudio del mito de Edipo, que Freud realiza, es la base de su interpretación psicoanalítica del Mito. Como es bien sabido, para Freud, el mito de Edipo representa el deseo inconsciente de los hijos de matar al padre por celos de la madre; y que, según él, tiene su paralelo en el Tótem y en el Tabú del asesinato del Jefe del clan de los pueblos primitivos: en ambos casos se trata de la aparición del inconsciente del instinto de amor –Eros– y de muerte –Thanatos–. De aquí y desde su punto de vista reduccionista, que los mitos sean para Freud medios terapéuticos de la psique individual y colectiva para liberar los instintos y sentimientos inconscientes reprimidos, casi siempre acumulados en la libido sexual.

La interpretación sobre el Mito de Jung es más sugerente, pues, contrariamente a Freud, no lo considera como la sublimación de la energía sexual, sino como manifestación de aspectos del alma humana, como expresiones de “arquetipos” (Jung siguiendo de alguna forma la tradición Platónica, fue quien por primera vez utilizó el término de arquetipo en 1919). “según Jung < Los mitos son revelaciones originales de la psiquis preconsciente. Son afirmaciones involuntarias sobre acontecimientos psíquicos inconscientes>, en Jung mito no es una palabra tranquila se coloca allí donde toma el punto de partida la conciencia humana en

Salamanca, 1.981.

²⁸ Christóph Jamme; 1.999, *ob. cit.* Pág. 174.

su emancipación de aquella condición animal y divina, que siempre ha sido considerada por la humanidad como su trasfondo.”²⁹

Carl Gustav Jung (1.875-1.961) recibió influencia, en su *interpretación simbólica* del Mito, de su integración al Círculo de Éranos (1.933), de Platón y de Nietzsche; y a su vez, él influyó en la hermenéutica simbólica de Mircea Eliade. Jung comenzó su aventura y elabora, por una parte, una hipótesis de lo inconsciente en respuesta a las manifestaciones no exploradas del alma y como Freud creía que en la Psique se da una forma de existencia oscura no accesible inmediatamente a la conciencia; y por otra parte, en sus estudios de Psicoanálisis, explica la Psique humana y la vida anímica como causal (ya que se remite al origen) y como final (pues se orienta a un fin) superando así las teorías de Freud. Dicho de forma más concreta. Jung profundizó en el estudio de la conciencia como percepción del mundo exterior en sus dos funciones racionales – pensar y sentir– e irracionales – percibir e intuir– y en relación directa con el inconsciente en sus dos planos – personal y colectivo–. A partir de este momento, Jung indagó, en lo que llegó a ser su mayor aportación al campo de la psicología, sobre el contenido del inconsciente colectivo: los “arquetipos”. Para Jung los arquetipos sobrepasan las concreciones individuales, culturales y sociales y se hallan ocultos en el inconsciente personal y colectivo: *“son los arquetipos que se dan universalmente como patrimonio heredado de la humanidad, la herencia espiritual de la humanidad que renace en cada individuo, cuya expresión viene dada por los símbolos y los mitos quienes denotan un sentido oculto, no manifiesto.”*³⁰ Y estos arquetipos, dice Jung, *“se manifiestan en sueños, complejos, neurosis y en la fantasía creadora, y que, sorprendentemente, coinciden con expresiones espirituales místicas del hombre, con escenas de la mitología de pueblos primitivos y con expresiones simbólicas de otras culturas.”*³¹ Así que, la fantasía y los sueños son cauce de la revivificación de

²⁹ LLUÍS DUCH, Mito, interpretación y Cultura, Ed. Herder, Barcelona 1998; 312,313.

³⁰ María Jesús Uriz Pemán; *La Psicología Simbólica de Carl G. Jung*. Ed. Eunate, Pamplona 1993; pág. 17.

³¹ C. G. Jung; *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Ed. Piados, Ba. 1991; pág. 149-151.

antiguos residuos del primitivo estado del espíritu humano de carácter mítico: Jung define el sueño como *“una auto presentación espontánea de la situación actual del inconsciente expresada en forma simbólica”*, que posee una función “compensadora” de elementos reprimidos, como afirmaba Freud, y otra “prospectiva” o anticipadora del futuro consciente, y del pasado oculto: nuestro espíritu lleva las huellas de la evolución recorrida y recibe en los sueños y las fantasías las épocas más remotas. Y los símbolos y los mitos, que aparecen en los sueños y en las fantasías, son expresiones –el lenguaje de los arquetipos³² (imágenes primigenias expresadas en forma mitológica) – que contienen elementos míticos arcaicos arquetípicos, que además son comunes en la historia de la humanidad y conforman el inconsciente colectivo. Los mitos son, dice Jung, *“revelaciones originales de la psique preconsciente, que muestran el nivel más profundo del inconsciente...; son el nexo entre el espíritu del hombre y el hombre natural...; y forman parte de los más elevados valores del alma humana y la participación mística de los primitivos con la Tierra en la que viven.”*³³ Como puede verse, para Jung, los mitos mantienen una estrecha relación con los arquetipos, los cuales se hacen conscientes, se aclaran, toman sentido, manifiestan su “carácter de huella primigenia”, de “encarrila miento del sentido” de lo oculto, a través del mito.³⁴ Y Jung explica el sentido de los símbolos y los mitos desde de su función transcendente, por la cual acometen la tarea de desviar los instintos hacia moldes e instancias espirituales superiores y armoniza la oposición entre el yo y el inconsciente. Es decir, que el hombre llega a ser sí mismo cuando conoce, desenmascara y des-oculta los símbolos y mitos como contenido del arquetipo colectivo; cuando traspasa la barrera de los instintos, este contenido se percibe como parte de un mundo místico originario: como si el mito descubriera en

³² LLUÍS DUCH, Mito, interpretación y Cultura, Ed. Herder, Barcelona 1998, 313. “Los arquetipos son más bien una <pre-forma> de las imágenes arcaicas, una *facultas praeformandi* o, como dice Martín Velasco, una especie de << a priori de la imagen >>”.

³³ M^o J. Uriz Pemán, *La psicología simbólica...* ob. cit. Pág. 99-101.

³⁴ A. Ortiz Osés; C. G. Jung, *Arquetipos y Sentido*. Ed. Univ. Deusto, Bilbao 1988; cfr. M. J. Uriz, pág. 93.

la persona su dimensión divina, como si sacara a la luz y a través de una especie de éxtasis místico el origen, el sentido y el destino oculto en la naturaleza del hombre.³⁵ Así que, creo que la psicología profunda de Jung ha detectado en su interpretación del Mito, un acercamiento muy importante a la práctica chamanica, esta afirmación la aclarare en los capítulos siguientes en relación al buen y mal uso de los símbolos donde ya entrare a proponer a partir de este marco histórico.

1.5. Interpretación estructuralista del Mito: Claude Lévi-Strauss

Indudablemente el psicoanálisis influyo en el estructuralismo, ya que el psicoanálisis habla de unos orígenes en común, ciertas particularidades y el estructuralismo es un método de estudio que busca elementos invariables entre las diferencias superficiales, separa y aísla al objeto de estudio.

Al estructuralismo no lo podemos catalogar como una corriente, es más un método de investigación científico, algo complicado como menciona Lluís Duch, y por lo que ha sido criticado regularmente debido a que se basa su estudio en una verdad científica de los mitos, descubrir sus propiedades antes de investigar cual puede ser su función social.

De entre los numerosos autores relacionados con el estructuralismo, Claude Lévi-Strauss es quien ha tenido mayor influencia en este campo. Por esto, nos referiremos exclusivamente a su interpretación del mito.

Claude Lévi-Strauss procede del campo de la filosofía. Ha recibido influencia del marxismo y del psicoanálisis, pero el mismo reconoce que la filosofía de Kant es uno de los puntos de referencia decisivos de su pensamiento³⁶. Afirma: "Yo me

³⁵ C. G. Jung; *Arquetipos e inconsciente colectivo*; ob. cit. Pág. 154-160.

³⁶ LÉVI-STRAUSS, Mito y significado, prólogo, notas y biografía de H. Arruabarrena, Madrid, Alianza, 1987. Pág. 27. Esta es una de las afirmaciones que hace el autor: <<lo que denominamos estructuralismo en el campo de la lingüística o de la antropología, o en el de otras disciplinas, no es

siento cada vez más Kantiano filosóficamente, y no a causa del contenido particular de la doctrina de Kant, sino por el camino específico de examinar el problema del conocimiento. En primer lugar, porque la antropología se me manifiesta como una filosofía del conocimiento, una filosofía del concepto. Creo que la antropología solo puede progresar si se sitúa en el nivel del concepto”³⁷. Claus Leví-Strauss cree que el estudio de los mitos realizado hasta el presente no responde adecuadamente a lo que es el mito, ya que ofrece unos resultados contradictorios. Strauss propone una nueva metodología que parte del presupuesto de que todos los mitos de la tierra tienen características comunes, a pesar de las muchas arbitrariedades y deferencias formales que se pueden encontrar entre ellos. En su intento por establecer una verdadera ciencia de los mitos (*mito-logia*), nuestro antropólogo Lévi-Strauss los estudia por sí mismos como si se tratara de un *a priori* del espíritu humano, que actúa como una especie de lógica oculta y que rige las categorías del espíritu humano.³⁸ De hecho estas son palabras que pertenecen al lenguaje científico, en un aparte de su obra el pensamiento salvaje afirma que este es un método en el cual no deben intervenir el misticismo y sentimiento, sino que se trata de descubrir una verdad oculta dentro de un lenguaje cubierto por poesía, a la cual hay que develar. Un lenguaje que cumplió su función dentro del pensamiento primitivo, que era unir al hombre con la naturaleza: *“el pensamiento primitivo es fundamentalmente opuesto al nuestro, el primero está determinado por representaciones emocionales y afectivas, a través de las cuales entiende el mundo de forma desinteresada, mientras que el pensamiento científico es utilitarista...El saber teórico no es incompatible con el sentimiento; el conocimiento puede ser a la vez objetivo y subjetivo; las relaciones concretas entre los hombres y los seres vivos colorean con sus matices afectivos en aquellas civilizaciones en las que la*

más que una pálida imitación de lo que las ciencias naturales han hecho desde siempre>> en esta frase es clara la admiración del autor por el cientificismo de la época.

³⁷ LÉVI-STRAUSS, Mito y significado, ya citado, 27

³⁸ LLUIS DUCH, Mito, interpretación y Cultura, Ed. Herder, Barcelona 1998, pág. 335

*conciencia(mítica) es totalmente natural.*³⁹ De este modo podemos entender la intención que a Claude realmente le interesaba dentro de lo que podríamos llamar a los métodos o lógicas que rigen las categorías del pensamiento humano. Esta Ciencia Lógica de los mitos la fundamentó el autor en la estructura interna del mito: como modo de comunicación y como función del lenguaje semejante a la de la sintaxis. Está claro que si los mitos pertenecen al pensamiento, constituyen un modo de comunicación y por tanto corresponden al entramado de la lingüística. Ante este análisis, Claude se inclinó por el método estructuralista de la lingüística y su diferenciación entre “lengua y habla”. En este sentido vinculó al mito más con la lengua que con el habla: el mito pertenece a la lengua y a su sistema sincrónico en el tiempo y su significado se debe encontrar en el análisis lógico-lingüístico de su estructura perenne más allá de las variaciones temporales.⁴⁰ Lévi-Strauss consideró que cada variante de los distintos mitos contiene una estructura fija y permanente que es parte de un entramado mítico mayor; a estas variantes de los mitos les llamó “mitemas”⁴¹: unidades que comunican las variables para descubrir las constantes de los mitos. Por esto su metodología estructuralista se basa en un método reglamentado de análisis en el que los mitos y los grupos de mitos se interpretan, siempre, en relación a otros mitos o grupos de mitos: porque, considera, que entre ellos existen significados que son comunes y constantes.

³⁹ C. LÉVI-STRAUSS, *El pensamiento salvaje*. FCE, México 1.982; pág. 65.

⁴⁰ Claude Lévi-Strauss, *Antropología estructural*. Cfr. Lluís Duch, ob. cit. Pág. 336-337.

⁴¹ En el estudio de la mitología, un **mitema** es una porción irreducible de un mito, un elemento constante (a diferencia de un meme cultural) que siempre aparece intercambiado y reensamblado —«atado» era la imagen de Lévi-Strauss— con otros mitemas relacionados de diversas formas, o unido en relaciones más complicadas, como una molécula en un compuesto. Por ejemplo, los mitos de Adonis y Osiris comparten varios elementos, lo que lleva a algunos investigadores a concluir que comparten una misma fuente.

1.6. Interpretación del mito de Ernst Cassirer

Ernst Cassirer (1874-1945), hace un trabajo investigativo alrededor de las formas simbólicas muy interesante para el tema que nos corresponde, este filósofo no abandona la corriente kantiana para el estudio de las formas simbólicas. Desde un primer momento, Cassirer observa el proceso de desmitificación del pensamiento. Originado en la antigüedad aunque sostenido incluso hasta nuestros días. Toda la historia de la filosofía lucha por separarse y liberarse de las consideraciones míticas en un enfrentamiento que se agudiza al extremo de convertirlos en opuestos. Sobre todo cuando se trata del problema del *ser*, el «idealismo filosófico» simplemente relega todo el universo mítico al campo del *no-ser*.

Según el método «crítico» la primera tarea es conocer la forma según la cual el ser humano percibe, aprehende y hace propio el mundo y las circunstancias de las cuales forma parte y que él mismo ayuda a conformar. En nuestras palabras, la manera según la cual el ser humano *ordena y clasifica*, da significación y valores; en pocas palabras, cómo cumple con la necesidad inherente de *situarse-en-el-mundo*; necesidad esta que ampliaremos significativamente en el capítulo siguiente con relación a la posición espacio temporal de las artes tridimensionales que nos competen.

Además de la confirmación del origen «mítico-religioso» que conforma toda forma de pensamiento posterior, la afinidad entre las formas míticas y artísticas, nos dice que esto implica directamente la negación de dichas formas. Si se niega el mito en cuanto tal, se niega también toda posibilidad de «objetividad» para la creación artística. Esto induce a cuestionar tanto su «utilidad» como sus posibilidades de «realidad».

“El problema de los orígenes del arte, la escritura, el derecho y la ciencia nos hace remontarnos en la misma medida a una etapa en que todos ellos descansaban todavía en la unidad inmediata e indiferenciada de la conciencia mítica. Desde este englobamiento y abigarramiento fueron desprendiéndose paulatinamente los conceptos teóricos fundamentales del conocimiento (los conceptos de espacio, tiempo y número), los conceptos jurídicos y sociales (como el concepto de propiedad), así como también las nociones económicas, artísticas y técnicas. Y esta relación genética no se alcanza a comprender en toda su dignificación y profundidad mientras se la siga considerando como relación meramente genética. Al igual que en toda vida del espíritu, aquí también el devenir se remite a un ser sin el cual no se le puede concebir ni conocer en su peculiar <verdad>. La propia psicología, en su forma científica moderna, da a conocer esta relación, pues cada vez va cobrando más validez la idea de que los problemas genéticos nunca pueden resolverse en sí mismos sino sólo en íntimo contacto y en permanente correlación con los <problemas estructurales>. El surgimiento de los productos individuales específicos del espíritu a partir de la generalidad e indiferenciación de la conciencia mítica no puede entenderse verdaderamente mientras esta fuente originaria siga siendo un enigma, mientras en lugar de concebirla como una modalidad de conformación espiritual, se le siga tomando solamente como un caos amorfo.»⁴²

La ciencia debe dar validez a la sencillez del conocimiento directo tanto como la conciencia mitológica debe elaborar un sistema que le permita volver a *la vida*; volver a encontrar los recursos que se han perdido en el camino hacia un progreso

⁴² Cassirer, E., esencia y efecto del concepto del símbolo, México, Fondo de cultura económica, 1º reinar. 1989. Pág., 163. Citado por, Duch, Lluís, mito, interpretación y cultura, Ed. Herder, Barcelona, 1998, pág. 398.

que nunca llega a su cúspide. Un sistema que permita ser aprehendido incluso por aquellos que no demuestran sensibilidad alguna hacia el mundo de la mentalidad creadora. Todo esto para reconocer que ninguna disciplina tiene su objetivo y su fin en sí misma y que pierde toda proporción si no se considera en referencia con la globalidad de los sucesos. Esta es la ley básica que determina que para poder separar las cosas en su justa medida es necesario primero juntarlas para que se puedan definir y conformar de acuerdo con sus propios fundamentos. Para Cassirer, el punto de partida para el verdadero «devenir» de la ciencia, su comienzo en «lo inmediato» se encuentra en la esfera de la «intuición mítica». Y dice:

«Antes de que la autoconciencia se eleve hasta esta abstracción [de la conciencia sensible], vive en el mundo de la conciencia mítica; en un mundo no tanto de <cosas> y sus <atributos>, sino más bien de potencias y fuerzas mitológicas, de demonios y dioses. (...) Nuestra introspección del <devenir> de la ciencia –en sentido ideal y no cronológico– sólo queda completa y muestra cómo surgió y se desarrolló a partir de la esfera de la inmediatez mitológica, y da a conocer la dirección y la ley de este movimiento...el conocimiento no llega a dominar el mito con sólo expulsarlo simplemente fuera de sus dominios. Por el contrario, el conocimiento sólo puede dominar verdaderamente aquello que previamente ha captado en su forma peculiar y de acuerdo con su peculiar esencia. Mientras esta tarea espiritual no sea llevada a cabo, resulta que la lucha que el conocimiento teórico creyó haber liberado victoriosamente volverá siempre a desencadenarse. El conocimiento vuelve a encontrar en su propio seno al enemigo que creía haber derrotado definitivamente... Su verdadera superación tiene que basarse en el conocimiento y reconocimiento del mismo: sólo a través del

análisis de su estructura espiritual pueden fijarse, por un lado, su ser peculiar y, por el otro, sus límites.»⁴³

Esto es algo que en términos de Eliade se puede expresar como la conciencia consciente que sólo tras un verdadero fin puede existir un nuevo comienzo.

Este autor describe, en primer lugar, el procedimiento de la «filosofía crítica»:

«Una de las primeras y más esenciales tesis de la filosofía crítica es que los objetos no le son <dados> a la conciencia ya conclusos y rígidos, en su nudo <en sí> sino que la referencia de la representación al objeto supone un acto autónomo y espontáneo de la conciencia. El objeto no existe antes y fuera de la unidad sintética, sino que, por el contrario, es constituido en ella; no es una forma acuñada que simplemente se imponga y se imprima a la conciencia, sino que es el resultado de una conformación que se efectúa por medio de los instrumentos básicos de la conciencia: las condiciones de la intuición y del pensamiento puro.»⁴⁴

En base a esta afirmación, donde se establece que el conocimiento nace de un acto espontáneo de la conciencia gracias a la intuición y al «pensamiento puro», Cassirer señala la necesidad de tener en consideración la *unidad* de las materias del conocimiento. Comprende que si descarta una parte del conocimiento por *subjetiva*, es inevitable que esto anule las posibilidades «objetivas» para considerar cualquier forma o medio de conocimiento.

Es claro el objetivo de Cassirer, acerca de la visión del mundo, nuestro autor no visualiza el mundo bajo divisiones de especializaciones, la unidad prima sobre

⁴³ Cassirer, E., *esencia y efecto del concepto del símbolo*, México, Fondo de cultura económica, 1º reimpr. 1989. Pág., 168. Citado por, Duch, Lluís, *mito, interpretación y cultura*, Ed. Herder, Barcelona, 1998, pág. 399.

⁴⁴ Cassirer, E., *esencia y efecto del concepto del símbolo*, México, Fondo de cultura económica, 1º reimpr. 1989. Citado por, Duch, Lluís, *Mito, interpretación y cultura*, Ed. Herder, Barcelona, 1998, pág. 405.

todo como un principio básico todo se comunica y todo hace parte de todo, de ahí las grandes coincidencias de los relatos míticos, la comunión dentro de las diferentes necesidades de las ramas, lo que a la investigación fenomenológica le hace falta lo tiene la ciencia, y los errores de la ceguera en la ciencia tiene la posibilidad de la lucidez en el pensamiento mitológico.

1.7. Interpretación del Mito Mircea Eliade

El filósofo del siglo XX que más ha contribuido a la rehabilitación del Mito.

Ha sido, sin lugar a dudas, el rumano Mircea Eliade (1.907-1.986). Mucho se ha dicho (a favor y en contra, para bien y para mal) sobre la extensa obra científica de investigación antropológico-filosófica y sobre la producción literaria de Eliade, en especial de sus tendencias políticas y culturales, de sus orígenes ideológicos y de su pensamiento y mensaje esotérico. Sea como fuere, es un hecho que lo que se manifiesta en su obra responde a una profunda crítica del mundo moderno y su nostalgia de valores humanos de origen primitivo, arcaico, cósmico y telúrico y su interpretación ontológico-realista del Mito. Por esto a este autor se le dedicara mas estudio dentro de esta investigación pues pienso que es uno de los que más nos acerca a los objetivos de este trabajo. Por su indudable forma de ver el mundo mágico de los símbolos.

De forma generalizada, puede decirse que la obra filosófica Eliadeana contiene (implícita y explícitamente) una *condena de la tendencia historicista, racional y secular de la sociedad occidental* y que mantiene la esperanza en el advenimiento de nuevas antropologías filosóficas, que amplíen el horizonte de visión y comprensión ante el lugar del hombre en el mundo.

Eliade, es uno de los autores a los que se debe mucho el tema de este trabajo por eso quiero advertir que formulare una exposición de forma esquemática y objetual sobre todo en esta primera parte (revisión histórica), ya que sus estudios son

bastante conocidos por un público heterogéneo. Y sus textos han despertado una serie de sentimientos encontrados de admiración y de reproche, que se manifiesta en un constante cuestionamiento de sus afirmaciones.

Como científico la obra de Eliade ha sido sometida a un extenso y minucioso estudio desde los que piensan que es el gurú que necesita la cultura occidental para salir de su estado de progreso y crisis radical como los que piensan que es la expresión más acabada de lo que no ha de ser un intelectual honesto. Para poder entender su posición es necesario conocer los orígenes de Eliade. Este rumano viajó a sus veintiún años a la India, sintiendo que su país no le brindaría la educación que Él buscaba, se dedica durante tres años a estudiar el sanscrito en Bengala con Desgupta. Seguidamente se retiró durante un año en los Himalaya, en Hardware, para practicar yoga como discípulo de Swami Shivanananda. La estancia en la India representó el gran período de formación intelectual de Eliade, en el que elaboró su visión de la religión, desde su etapa en las sociedades cazadoras y las agrícolas, las primeras culturas que dominaron los metales, las grandes religiones... En la India aborígen pudo enlazar también las creencias cosmológicas de los pueblos ágrafos indoeuropeos, que en *illo tempore* abrazaban la totalidad del espacio eurasiático.

Pero principalmente fue la práctica del yoga lo que aportó a Eliade un pilar que faltaba en su cultura religiosa occidental: más allá de los sistemas filosóficos y de los rituales, que había hallado tanto en Europa como en la India, la férrea práctica de lo que él denominaría *las técnicas psicofisiológicas del yoga*, le llevaría a experimentar estados místicos de la consciencia, o sea: la experiencia directa de lo sagrado.

A su retorno a Europa, Eliade emprendió una carrera literaria que se dividiría en dos ramas, en cierta manera complementarias: por una parte el estudio riguroso del fenómeno religioso, que culminó con su voluminosa *Historia de las creencias y de las ideas religiosas*, y por otra parte las novelas de base autobiográfica, en las

que recreaba de forma *fantástica* las experiencias espirituales que vivió durante su estancia en la India, sobre todo durante el período de Hardware.

Eliade fue uno de los primeros filósofos que borro la brecha entre lo espiritual y lo materico, luego de unos años escribe el chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis, que podemos reflejar con su experiencia extrasensorial con la práctica del yoga, en donde se potencializa al espíritu a través del trabajo con el cuerpo bien sea con ejercicios físicos o fármacos.

1.7.1. Interpretación Ontológica del mito

Elíade bajo el objetivo y el método autónomo de la “búsqueda del sentido” de los fenómenos religiosos y simbólicos, de lo sagrado y de lo mítico; y cuyos elementos metodológicos son: la oposición sagrado-profano, el sentido oculto de lo simbólico, el retorno *ad in illo tempore*, la condición religiosa del hombre y el chamanismo.

Y de forma más concreta, cabe afirmar que toda la temática antropológica y filosófica tratada por Elíade discurre por el camino de lo *sagrado*, como sendero y sentido del hombre en el mundo: en sus estudios de Antropología arcaica y primitiva y de Historia de las religiones, Elíade desvela el comienzo de la reflexión filosófica de los orígenes, en donde los mitos revelan el mensaje sagrado y constituye el germen de toda metafísica, de toda ontología arcaica y primitiva, en la que el hombre aparece mediado en su condición por lo simbólico y lo religioso: aprehender al primitivo sólo es posible si se reconoce que nos hallamos ante un *homo religiosus*, que hay que entender además como *homo simbolicus*.⁴⁵ Aquí Eliade nos da una muy buena pauta para el desarrollo de nuestro trabajo, pues afirma esta condición de *homo simbolicus*, que se refiere a la capacidad de simbolización del hombre, en un estado totalmente casual y cotidiano.

⁴⁵ M. Agís Villaverde; *Mircea Elíade: una Filosofía de lo sagrado*. Ed. Univ. S. Compostela 1991; pág.12

“El mundo vital, es el mundo expresivo (Ausdruckswelt) de los hombres que actúan en y sobre el mundo cotidiano, haciendo uso de las formas simbólicas”⁴⁶

¿Esto para qué? , solo para encontrar significado de nuestra condición de seres sobre el universo, puede que suene muy elevado y místico tal vez, pero de ahí su importancia, lo sagrado nos da claridad y conciencia de nuestros actos, así ya no se encuentran separados unos de otro si no en una unidad con varias posibilidades, tal como nos dice Cassirer en el capítulo anterior.

En las sociedades arcaicas, como en cualquier otro lugar, la cultura se constituye y se renueva gracias a las experiencias creadoras de algunos individuos. Dicha cultura gravita en torno a los mitos...En este sentido el mito ayuda al hombre a superar sus propios límites y condicionamientos, le incita a elevarse junto a los más grandes.”⁴⁷

El rito nos da la posibilidad de la experiencia, pues como lo hemos estudiado los mitos solo se los entiende bajo la experiencia propia, el mito bajo la piel, es una conclusión difícil de enfrentar, pues de que serviría escribir y leer todo esto sino hemos sentido el campaneó del espíritu que se desliza bajo las normas del tiempo, bajo nuestro propio espacio. En relación con lo anterior se verá reflejado más adelante con los principios de Land art, y artistas como Walter de María, donde la presencia del espectador es en sí de carácter procesual⁴⁸.

⁴⁶ LLUIS DUCH, Mito, interpretación y Cultura, Ed. Herder, Barcelona 1998, pág. 400

⁴⁷ M. Eliade; *Mito y realidad*. Ob cit. Pág. 17-18, 149 y 155.

⁴⁸ Término utilizado para designar todo lo que tiene que ver, en general, con el proceso (latín: *processus*), por oposición a lo que se nos presenta de modo estático, y acaso segregado de la línea del movimiento al que pertenece.

1.7.2. La experiencia de lo sagrado en Mircea Eliade.

Desde un estudio detallado de las religiones a lo largo de la historia, Mircea Eliade avanza en la comprensión del aspecto universal de lo religioso, por cuanto halla en él una manifestación de la unidad de la conciencia humana. Hay un homo religiosus que en la multiplicidad de formas religiosas busca una misma y primordial relación con lo sagrado. Y es más, esta relación manifiesta en parte lo más humano del hombre. La historia de las religiones se convierte así en una fenomenología de la experiencia religiosa y una hermenéutica de las formas en las que se vive dicha experiencia. Las distintas religiones en las distintas épocas de la historia son distintas posibilidades de una misma experiencia de pensamiento.

Lo religioso existe porque hay una estructura de la conciencia humana basada en la relación con lo sagrado. No se trata de un estadio más de la humanidad, sino de un constituyente de la conciencia humana. Explicar desde fuera tal experiencia se presenta como tarea imposible, pues no podría dar cuenta de su verdadera razón de ser. La comprensión de lo religioso implica la aceptación de su propia significación: lo sagrado es la dimensión humana -en cuanto experiencia subjetiva y en cuanto realidad objetiva que motiva esa experiencia- de inserción en una totalidad que permite al hombre tomar conciencia de que es tal hombre.

El hombre se halla enfrentado a una situación límite que le configura: la historia, el devenir, la fugacidad temporal. Ante esa experiencia límite el hombre se capta como algo efímero y se ve empuja a salir de esa finitud, superar esa condición histórica. El pensamiento socorre al hombre en su huida hacia delante. Pero el pensamiento religioso da un paso más y afirma al hombre en la existencia por su relación con la realidad de lo sagrado. A través de los procesos de iniciación: mito y rito, el hombre se comprende a sí mismo y su situación en el mundo, sobre la seguridad de que es lo sagrado lo que sostiene toda la realidad.

La sacralidad es fuente de lo real, sustrae al hombre y al mundo de un devenir incierto y afirma la existencia sobre un cimiento de realidad que llena de significado toda la experiencia humana. Por eso lo sagrado es ante todo poder (**Van der Leew**), Eliade nos hace entender la importancia que tienen la experiencia dentro del campo de lo sagrado, de cierta forma la experiencia no puede ser explicada en tercera persona, bien sea la inducción mediante enteógenos o trabajo del cuerpo es necesario la vinculación directa de este mundo en el cual existen otras posibilidades, otra lectura del mundo, que no se limita a la superficialidad de la realidad o de lo cotidiano, si no que va más allá de la vida misma, la ubicación en el mundo como lo había dicho antes, con los actos procesuales del arte, lo vuelvo a nombrar, debido a su importancia que comprendamos esto, antes de pasar y pasar capítulos de esta investigación, pues esto significa tener conciencia de nuestros actos, conciencia de la vida, conciencia del planeta tierra, conciencia de nuestra postura dentro del cosmos, me adelanto a los capítulos que vienen, esto será mejor explicado en la conceptualización de esta propuesta. Por ahora situémonos en el estudio histórico de lo sagrado.

La historia de las religiones estudia las manifestaciones de lo sagrado, las hierofanías⁴⁹, para el hombre religioso el espacio no es homogéneo; presenta roturas, escisiones: hay porciones de espacio cualitativamente diferentes de las otras... Digamos que la experiencia religiosa de la no-homogeneidad del espacio constituye una experiencia primordial, equiparable a una "fundación de mundo". Esta ruptura de la que habla Eliade, es en otras palabras la marcación de un punto fijo, el hombre religioso nos dice, es un hombre que se fija en el centro del mundo,

⁴⁹ Hierofanía: El acto de manifestación de lo sagrado. Solo implica que algo sagrado se nos muestra.

...Para aquellos que tienen una experiencia religiosa, la Naturaleza en su totalidad es susceptible de revelarse como sacralidad cósmica. El Cosmos en su totalidad puede convertirse en una hierofanía.

El hombre de las sociedades arcaicas tiene tendencia a vivir lo más posible en lo sagrado o en la intimidad de los objetos consagrados. La Sociedad Moderna habita un Mundo desacralizado.

y es este acto un acto fundador, pues que no puede existir en medio del caos, de ahí el acto fundador del mundo.⁵⁰

“No te acerques aquí – dice el Señor a Moisés- quítate el calzado de tus pies; pues el lugar donde te encuentras es tierra santa.” (Éxodo, III, 5)⁵¹

Por consiguiente existe un espacio sagrado y fuerte, significativo y otro no consagrado sin estructura podríamos decir.

La hierofanía y la pareidolia⁵² no son fenómenos atribuibles solo a los pueblos antiguos, a quienes se podría atribuir injustificadamente el poseer una mentalidad primitiva. A lo largo de la historia y en la actualidad fenómenos similares han producido y producen conmoción pública y peregrinación religiosa, como en el caso de presuntas manifestaciones de la virgen por ejemplo. Objetos sin valor y francamente desechables son vendidos en elevadas sumas por manifestar este tipo de características. En astronomía, que es una ciencia dura y los astrónomos, científicos en contra de los cuales no se puede alegar exceso de emocionalidad, ignorancia o primitivismo, se reproducen fenómenos similares.

Frecuentemente aparecen en la prensa noticias sobre apariciones milagrosas de la Virgen, Cristo, o algún santo, en una mancha de una pared, en un macizo rocoso, en el reflejo de una ventana, etc.

⁵⁰ MIRCEA ELIADE, lo sagrado y lo profano, Ed. Labor. Barcelona, 1983, pág.: 26-27

⁵¹ MIRCEA ELIADE, lo sagrado y lo profano, Ed. Labor. Barcelona, 1983, pág.: 25

⁵² La **pareidolia** (derivada etimológicamente del griego *eidolon*: ‘figura’ o ‘imagen’ y el prefijo *par*: ‘junto a’ o ‘adjunta’) es un fenómeno psicológico consistente en que un estímulo vago y aleatorio (habitualmente una imagen) es percibido erróneamente como una forma reconocible. Una explicación de este fenómeno conforme al funcionamiento del cerebro, es descrito por Jeff Hawkins en su teoría de memoria-predicción.

El carácter aparentemente sagrado de determinados sitios arqueológicos, podría ser explicado en parte, con:

- El fenómeno psicológico conocido como **hierofanía**, generalmente asociado a las experiencias religiosas.
- El fenómeno psicológico conocido como **pareidolia** —perceptivo, no necesariamente patológico— utilizado en la exploración psicológica (**test de Rorschach**).

En el trabajo de campo el investigador permanece largos períodos de soledad en los cuales puede verse sujeto a estas visiones espontáneas, las cuales son rápidamente descartadas, producto en gran parte de una formación académica que no acepta este tipo de percepciones como una fuente de información.

Es así como se descartan una gran cantidad de pistas, que con un adecuado marco teórico podrían servir para explicar en parte, algunas de las expresiones que los pueblos precolombinos plasmaron en sus obras rupestres, en sus construcciones, en sus leyendas y posiblemente en su expresión religiosa. ⁵³

Cuya comprensión es vía de comprensión de todo el fenómeno religioso. Hay una dialéctica por la que lo sagrado se manifiesta siempre a través de lo profano, arranca una parcela de la realidad profana y transformándola sin por ello reducirse a ella. Lo sagrado se muestra en la hierofanía, en la realidad que hace de sino suyo, como presencia significada. Espacios y tiempos sagrados apuntan al centro de todo y al tiempo fundante, ambos esenciales frente a todo lo que no es esencial. Mitos y ritos permiten pasar de nuestra realidad al punto focal de toda realidad.

Aunque también existe la posibilidad de demarcar estos espacios de una manera, personal y subjetiva, la posibilidad de la no-homogenización de los espacios profanos, existen espacios como el paisaje del lugar de nacimiento, el paraje del primer amor, una calle o un rincón de su casa especial para cada individuo, que siempre recuerde algo original un acontecimiento tal vez. Estos lugares se convierten en lugares santos de un universo privado como dice Eliade. Tal vez

⁵³ *Bustamante, Patricio* .Hierofanía y pareidolia como propuestas de explicación parcial, a la sacralización de ciertos sitios, por algunas culturas precolombinas de Chile... En Rupestre web, <http://rupestreweb2.tripod.com/hierofania.html>. visitada el día 7 de noviembre del 2008.

este micro tema sea el objetivo principal del trabajo, aunque se corra con el riesgo de vulgarizas y minimizar el pensamiento mítico.⁵⁴

De igual forma en esta primera parte del trabajo solo intento hacer un acercamiento de lo grandioso que puede ser el pensamiento mitológico desde una mirada histórica de diferentes autores, dado que lo he visto de gran importancia, para el fin de interpretar este concepto, y es precisamente los escritos de Eliade los que me aproximan a esta sensación de vacío que me produce el intentar traducir mi sentir como individuo que pertenece al gran tejido cósmico capas de sentir, la fuerza de lo oculto, de lo mágico, aquello que nos pone los vellos de punta cuando nos aproximamos, en la experiencia directa, y es precisamente este autor al que más lo encuentro familiar con las narraciones y experiencia de su vida con mi sentir en este tema.

1.8. La América profunda de Rodolfo Kusch

Rodolfo Kusch es un argentino con descendencia Alemana, toda su vida se vio influenciado por la cultura de la América que lo vio nacer, kusch es un teórico importante cuando se trata de estudiar el pensamiento Americano, plantea una visión desde adentro, diferente a visiones importadas que se implantan en un territorio al que no pertenecen.

Kusch pone en la mesa de juego una encrucijada decisiva para nuestros países latinoamericanos, consiste en “asumir, preservar y revitalizar la identidad cultural y

⁵⁴ MIRCEA ELIADE, lo sagrado y lo profano, Ed. Labor. Barcelona, 1983, pág.; 28, *“No perdamos de vista este ejemplo de comportamiento << cripto- religioso>> del hombre profano. Habremos de tener ocasión de volvernos a encontrar con otras ilustraciones de esta especie de degradación y de desacralización de valores y comportamientos religiosos.”*

el destino histórico del subcontinente o exponernos al vaciamiento progresivo, la disgregación y el deterioro”.⁵⁵

Una de las formas más importantes que se encuentra en Kusch para tal fin es el arte que se lo entiende como un juego, un riesgo y en el fondo como símbolo, dice, “el arte es transición desde lo tenebroso hacia la luz”, se la puede concebir esta afirmación como la transición del caos al orden o de lo desconocido a lo aceptado y comprendido, que es lo que se entiende en una pequeña extensión el funcionamiento del mito (mito-logos). Lo tenebroso se entiende desde el punto de estudio de la forma y la estética del arte indígena de América, como aquello que se ha ocultado y negado por las mismas personas de la comunidad. Hace una relación a partir de las formas que el arte indígena utilizó hasta la conquista, formas grotescas y monstruosas, que dan significado al significante, plantea la idea que es el símbolo el que se lee realmente en estas formas extrañas, y una vez que se entiende el símbolo la forma toma otras connotaciones diferentes a las enunciadas por occidente.

Kusch sin renunciar a sus instrumentos propios de hermenéutica y análisis, propone al intelectual y al investigador una gran tarea de humildad que regresa el protagonismo en América al sujeto popular, de esta forma, revaloriza esa infinita inocencia que hace de los humildes los depositarios de un nivel intransferible de sabiduría.

El estudio del pensamiento popular de la América profunda, como así le llama Kusch lo ha llevado a ahondar en las formas religiosas, que sobre todo se encuentran en zonas del mundo arcaico, estas formas religiosas son las que presionan y son las que muchas veces dan como resultado la estética de lo cotidiano.

Si se tratara de encontrar un eje de estudio de este autor y con nuestro propósito sería definitivamente el símbolo. La América profunda es el lugar donde se

⁵⁵GONZALES, G-MATURO, G-HABER, A.-MAREQUE, E.-SCANNONE, J.C.-GARRETA, M.J.-BORADAS DE ROJAS PAZ-STEFFEN, G. Kusch y el pensar desde América, Compilación y prólogo de Azcué Eduardo, Centro de estudios latinoamericanos, Buenos Aires, 1989, pág. 5.

encuentra la ritualidad de lo sagrado dentro de lo cotidiano. Es un continente que afortunadamente aun piensa, crea y actúa en relación con el símbolo y el mito. “Los mitos finalmente permiten organizar el mundo”⁵⁶, nos dice Kusch, establecer analogías, diferencias e identidades, en otras palabras encontrar y valorar la experiencia de lo simbólico (sagrado) da constitución o piso firme a la subjetividad de un pueblo.

Desde el punto que nos afirma que el símbolo nos da la posibilidad de ordenar el mundo, también pone en posición del organismo o institución que regule y mantenga la capacidad simbólica de los actos humanos, instituciones como la iglesia y la educación son los responsables de esto, solo que el problema se acentúa cuando se adoptan modelos que no pertenecen, estos modelos deben ser sentidos como propios, generados por la propia cultura. En este sentido un modelo cultural no es más que la visualización de un modo de ser.

Está claro las visiones de Europa con relación a América son notoriamente diferentes, pero en ningún momento se deben desconocer. Kusch es una pieza importante, está presente a lo largo de todo este trabajo, la forma de ubicarnos en el mundo es el eje con el cual se debe trabajar para entender el pasado y presente de una tradición, se parte de los mismos acontecimientos pero los medios son diferentes. De aquí la importancia de defender un pensamiento propio.

⁵⁶ GONZALES, G-MATURO, G-HABER, A.-MAREQUE, E.-SCANNONE, J.C.-GARRETA, M.J.-BORADAS DE ROJAS PAZ-STEFFEN, G. Kusch y el pensar desde América, cultura y el sujeto cultural, el pensar de Kusch, centro de estudios latinoamericanos, Buenos Aires, 1989, pág. 25.

II Capitulo

CAPACIDAD SIMBOLICA DEL SER HUMANO

2. Introducción

Una vez concluida una corta revisión histórica de las diferentes percepciones acerca del pensamiento mitológico, podemos visualizar un punto el cual nos posibilite la unión entre arte y mito, siendo más preciso entre las posibilidades de la escultura y la relación existente con el pensamiento mítico. Haremos una aproximación a la estética desde lo simbólico sirviéndonos de puente con la parte meramente plástica a la cual pretendemos llegar.

Es importante aclarar desde este momento el carácter análogo que conserva los mitos, ritos y símbolos, forman una misma experiencia, los mitos son símbolos caracterizados, y el rito son símbolos en representación o en movimiento, por lo tanto se hablara de símbolos entendido en cuenta que se refiere tanto de mito y rito. El símbolo es el encargado de transportar el conocimiento, es el encargado de comunicar lo sagrado al mundo de lo cotidiano, por esto pienso que es el símbolo el principio del pensamiento mitológico y al cual le dedico este capítulo.

2.1. Capacidad simbólica del ser humano

Es el pensamiento simbólico el que permite interpretar el significado de las formas religiosas, de los mitos y los ritos. Pero para ello es necesario pasar de la explicación -traducción de un fenómeno aun lenguaje común- a la comprensión del fenómeno en sí mismo. El símbolo no es un concepto ni una forma de especulación, sino que permite captar directamente el misterio consistente en que las cosas, tienen un comienzo que nos sugiere lo que las precede, algo que concierne de forma fundamental a la existencia humana. El símbolo se dirige pues

a la existencia para hacerle reconocer un sentido que sólo ella puede vivir en solidaridad con el cosmos, por eso tiene el símbolo una dimensión religiosa y por eso la experiencia religiosa se expresa y comprende simbólicamente.

Como expresión privilegiada del pensamiento simbólico tenemos el mito, cuyas palabras se enraízan en el misterio y facilitan la irrupción de lo divino en el mundo. Las historias que cuentan los mitos relacionan al hombre con lo absoluto y lo sitúan y fundamentan en la existencia, precisamente por su relación con lo absoluto. Los momentos y gestos que transmiten los mitos (especialmente el momento del origen) son paradigmas, modelos que traspasan la historia. Hay que aclarar que a diferencia de la historia al mito no le interesa ser un relato comprobado, tan solo existe; así como existen los deseos, el miedo y la duda en nuestras mentes. Producto o no de los dioses, no es justamente lo que me interesa, lo que si tengo claro es que el hombre fue partícipe de esta forma de creación.

Así las cosas, la historia de las religiones no se pueden quedar en contar las diferentes formas religiosas, sino que ha de ser exploración de la experiencia religiosa del hombre, contribuye el conocimiento de las profundidades de la humanidad, donde lo religioso está presente como primera estructura del existir humano en el mundo. Por esa línea, el estudio de las religiones ayuda a comprender qué somos.

En historia de las religiones, *“toda”* manifestación de lo sagrado es importante. Todo rito, todo mito, toda creencia o figura divina refleja la experiencia de lo sagrado, y por ello mismo implica nociones de “ser”, de “significación” y de “verdad”. Esto afirma Eliade, cuando dice, *“Resulta difícil imaginar cómo podría funcionar el espíritu humano sin la convicción de que existe algo irreductiblemente “real” en el mundo, y es imposible imaginar cómo podría haberse manifestado la conciencia sin conferir una “significación” a los impulsos y a las experiencias del*

*hombre*⁵⁷. Y por definición propia dentro de este estudio de la mitología las polaridades son una constante muy intrigante, que un mundo real y significativo este íntimamente ligado al descubrimiento de lo sagrado. A través de la experiencia de lo sagrado ha podido captar el espíritu humano la diferencia entre lo que se manifiesta como real, fuerte y rico en significado, y todo lo demás que aparece desprovisto de esas cualidades, es decir, el fluir caótico y peligroso de las cosas, sus apariciones y desapariciones fortuitas y vacías de sentido. Se podría decir que lo “sagrado” es un elemento de la estructura de la conciencia⁵⁸. Un mecanismo de pensamiento en los niveles más arcaicos de la cultura, “el vivir del ser humano” es ya de por sí un “acto sagrado”, pues alimentarse, ejercer la sexualidad y trabajar son actos que poseen un valor sacramental. Desde otro modo, “*ser -o más bien hacerse- hombre significa ser religioso*”⁵⁹.



⁵⁷ MIRCEA Eliade, Historia de las creencias e ideas religiosas, tomo 1, p. 17 Ed. Paidós, España, 1999.

⁵⁸ ELIADE, Mircea, La prueba del laberinto, conversaciones con Claude Henri Rocquet, Ediciones cristiandad, Madrid 1980, pág. 64.

⁵⁹ *La nostalgia de los Orígenes*, 1969, págs. 7 y sigs, Sita tomada de: MIRCEA Eliade, Historia de las creencias e ideas religiosas, tomo 1, p. 17 Ed. Paidós, España, 1999.



Imagen 3.
Limpia, estrategia simbólica para un acto cotidiano, video-instalación,
Oscar Salazar Genoy.2009.

Esto nos llevaría a ser un estudio más profundo del comportamiento de los seres humanos con referencia a la capacidad de simbolización del mito, en una esfera cotidiana, este es un elemento interesante del cual podemos sacar muchas aproximaciones a nuestro tema central. Donde intervendría el cuerpo como escultura viva. La acción o el performance es también una forma inmersa en el espacio, señalándolo de una forma efímera, (video instalación) de asociación con lo cotidiano y lo sagrado y de lo sagrado a lo cotidiano, y además que es precisamente en ese espacio cotidiano donde se demuestra la capacidad de simbolización que poseemos, además es el espacio más importante de nuestra vida, al igual como lo he mencionado anteriormente no se trata de ser seres aislados del resto del mundo sino ser conscientes del gran tejido que nos conecta al todo. Encuentro un ejemplo preciso con la obra de María Teresa Hincapié⁶⁰, “*una cosa es una cosa*” los objetos adquieren significado y relaciones mutuas a la hora de hacer un análisis de ellos como objetos que potencializan símbolos.

2.2. Peculiar peregrinación de los símbolos

Mediante los símbolos, El hombre, es capaz de reaccionar a los estímulos externos. Por su capacidad pensante y creadora añade elementos intermedios

⁶⁰ En el siguiente capítulo entraremos a ser referencia de la obra de María Teresa Hincapié, esto nos sirve como referente para hacer un acercamiento al espacio cotidiano, que bien podría ser un tema central, por lo cual no lo estudiaremos a fondo para evitar confusiones, pero está presente en nuestro tema central- mito, espacio y escultura.

como posibilidades de lectura de estos estímulos. Esos elementos son las *formas simbólicas*⁶¹, también llamadas *ideogramas*. Las referidas a la esquematización de seres o de escenas de la pintura rupestre prehistórica son llamadas pictografías. En los comienzos de la historia, el espíritu abstracto estuvo afectado por el impulso de personificación. De este modo las fuerzas naturales se estructuran en mitos y símbolos personalizantes. Tal impulso se traduce en un arte mucho más figurativo⁶². Sin embargo, la abstracción determinará nuevos fenómenos culturales: en arquitectura creará la regularidad geométrica de los volúmenes; en el resto de las artes facilitará las nociones de orden y distribución espacial⁶³. Cirlotl afirma que tanto los constructores del Crómlech de Stonehenge, los pintores de los cantos de Mas d " Azil o los inscultores de las rocas gallegas ya poseían un "código de símbolos". Los elementos geométricos de finales del Neolítico, ya sean figuras esquemáticas o abstracciones, son considerados y analizados como símbolos y están íntimamente relacionados con la aparición de los alfabetos.

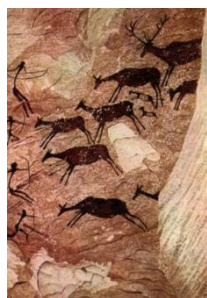


Imagen 4.

Cueva de los caballos

Cova Roure, Castelló de la Valltorta.

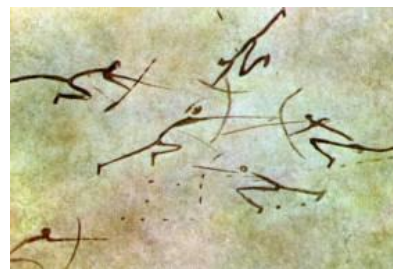


Imagen 5

Guerra entre tribus.

Albocácer (Castellón)

⁶¹ Teoría de Ernest Cassierer, inventor del término "formas simbólicas" en 1923-1929 desarrollada en sus tres volúmenes de *Philosophie der Symbolischen formen*. Omar Calabrese en *El lenguaje del arte*, capítulo Desarrollo de los conceptos fundamentales de la Estética y de la Historia del Arte de matriz lingüística-simbólica. P. 24 y ss.

⁶² CIRLOTL Juan Eduardo, el diccionario de los símbolos, Ed. ciruela. p. 37. Madrid, 1997.

⁶³ CIRLOTL Juan Eduardo, el diccionario de los símbolos, Ed. ciruela. p. 39. Madrid, 1997.

Para Platón el símbolo sería un *uno compuesto de dos*. También es considerado como señal de relación con significación especial, sería la imagen de algo que no se puede expresar directamente. Los griegos generan la forma conceptual del símbolo. Éste podría ser una acción mediante la cual se acoplan varias partes para formar una totalidad; es decir el símbolo une, enlaza, reúne partes separadas. Muy similar a la construcción del relato mítico, y su causa en la validez de los hechos y las cosas de los hombres.



Imagen 6

Mano pintada en la cueva de El Castillo de Puente Viesgo, en Cantabria.

Los filósofos griegos Pitágoras, Platón y Aristóteles también usan el símbolo para buscar relaciones entre la esfera, el círculo, la recta y el movimiento, con el espacio, el tiempo y la vida. Aristóteles dirá que el círculo es la expresión de "una transformación perpetua, siempre idéntica a sí misma"⁶⁴ Dionisio Areopagita interpreta los arcanos celestes y su correspondencia terrestre. Esta relación se basa en símbolos: tanto de algunas figuras como el fuego o la rueda; como de elementos geométricos. Posteriormente, en la Edad Media, los códigos paulatinamente se complican y se desarrolla la iconografía que encontramos en los edificios religiosos. Estos códigos son normativos, es decir, los abades y obispos se los imponen a los artistas. Lo que pueden significar cada uno de estos

⁶⁴ DUCH, Lluís, Mito, interpretación y cultura, Ed. Herder, Barcelona, 1998. P.392 y ss.

símbolos en estas culturas antiguas. Son, sin embargo su alto poder de abstracción y su determinación en símbolos ideográficos mínimos lo que nos interesa destacar. Poder que otorga al símbolo la capacidad de visualizar lo invisible y de concentrar los grupos de sentimientos (físicos o psíquicos) que recibe el hombre de la naturaleza. Partiendo de este enunciado puedo plantear la posibilidad del símbolo como material en su simple forma, aparente simpleza.

Otros estudios basan el simbolismo en un medio de expresarlo todo. Desde el punto de vista romántico se produce una percepción inmediata, una sola mirada lo abarca todo. Así la nueva imagen debe expresar lo que se quiera decir sin rodeo, sin confusiones, puede llegar a expresar lo divino. *"Es un rayo que sale directamente de las profundidades del ser y del pensamiento, atraviesa los ojos y permea nuestra naturaleza entera: la percepción inmediata."*⁶⁵

Es muy interesante la comprensión del símbolo en este punto de la propuesta, la simplificación la abstracción de las formas y de su imagen (material) resulta ser un lenguaje mucho más antiguo y constante del que nos pudiéramos imaginar, y es precisamente el símbolo el elemento que nos permite atar los elementos de esta propuesta entre mito, arte y tiempo. Como lo habíamos mencionado en el anterior capítulo dedicado a la interpretación del mito, los humanos no hemos hecho otra cosa que repetir lo que ya se hizo y se dijo, por eso existe un mito referente a algo que está por suceder. Por ejemplo en este caso, la anterior explicación de lo simbólico en el arte rupestre, en conceptos de *Giedion*, es fácilmente adaptable al arte moderno y postmoderno, se acopla fácilmente a movimientos como el cubismo, Land art, abstracción. Siempre ha resultado imprescindible la parte que potencialice la espiritualidad en el arte, que va mas allá de lo se ve.

⁶⁵ Friedrich Greuzer (1771-1858). Citado por: GIEDION, Sigfried, El presente eterno: Los comienzos del arte, una aportación al tema de la constancia y el cambio, versión española de María Luisa Balseiro, Ed. Alianza, Madrid, 1981, P. 118.

“El arte, en efecto, comenzó con la abstracción, cortas líneas ondulantes, impresas en la arcilla blanda,... líneas incisas rectas y profundas que se cruzan entre sí, cruzadas por otras, ... formas circulares, tectiformes, claviformes, escaliformes, ...”⁶⁶



Imagen 7

Circle

Robert Smithson, 1973

La ruptura temporal de la concepción de arte, si así se lo puede llamar, a las diferentes etapas de afrontar la creación artística, nos permite argumentar similitudes entre el símbolo en el arte actual como en el primer arte, con relación al manejo de lo simbólico, esta peculiar peregrinación de la forma de representar lo etérea en los humanos, esa parte que habla del estar atrás de la materia, la parte que no se puede describir sino sentir. Precisamente esta ruptura nos permite y nos justifica la posibilidad de hacer este viaje conceptual entre diferentes momentos históricos y poderlo concluir en forma plástica. Este viaje y esta adaptación del símbolo como una constante que no pierde validez.

En este mismo sentido, la propuesta plástica no resulta ser como se podría pensar una propuesta ambiciosa que no cumpla con la grandeza de este enunciado, la

⁶⁶ S. Giedion.- El presente eterno: los comienzos del arte. Ed. Alianza, Madrid 1981 (1ª). págs. 33.

posibilidad de acercarme a los símbolos es su gran extensión conceptual y material, por lo que los símbolos a los cuales recurro son materiales dentro de la propuesta plástica, materiales como la piedra, el hieró, mármol, textiles y madera. Existe una definición que siempre me ha parecido apropiada a la hora de definir el símbolo, “*un artefacto que hace medianamente presente lo que es inmediatamente ausente.*”⁶⁷ así que siempre que hablemos del pensamiento simbólico hablaremos de aquella ausencia inmersa en el acto de vivir, el espíritu está invitado a dejarse atraer por la fuerza ilimitada del significado.

2.3. Espacio y Tiempo

«En cuanto condiciones de posibilidad de la experiencia son simultáneamente condiciones de posibilidad de los objetos de la experiencia. El espacio de la geometría pura, el número de la aritmética pura y el tiempo de la mecánica pura son, por así decirlo, formas originarias de la conciencia <teorética>⁶⁸; constituyen los <esquemas> intelectivos que median entre lo individual sensible y la legalidad universal del pensamiento, del entendimiento puro.»⁶⁹

El mismo proceso de «esquematización» se da en el pensamiento mítico; el esfuerzo por incorporar todo lo existente en un orden espacial común, tal como lo estudiaremos mas adelante con la obra de María Teresa Hincapié, este orden espacial es similar en ambas formas de pensamiento. Cassirer lo expresa como un proceso que se esfuerza en «insertar todo acaecer en un orden de tiempo y

⁶⁷ LLUÍS DUCH, Antropología de la vida cotidiana-simbolismo y salud, Ed. Trotta. Madrid. 2002. Pág. 224

⁶⁸ 1. adj. **teórico**. 2. adj. *Fil.* Que se dirige al conocimiento, no a la acción ni a la práctica. 3. f. Estudio del conocimiento. Tomado de sitio: <http://www.deperu.com/diccionario/>, el día 6 de Marzo del 2010.

⁶⁹ Cassirer, Ernst, Philosophie der symb. Formen, II, ya citado, 94, citado del libro: DUCH, Lluís Mito, interpretación y Cultura, Ed. Herder, Barcelona 1998, p. 403.

destino.»⁷⁰ Y establece que es en la propia raíz del lenguaje donde se crean los primeros conceptos que dan origen al pensamiento conceptual acerca del espacio.

«También dentro de la esfera de las representaciones mitológicas el espacio, lo mismo que el tiempo, resulta ser un medio similar de espiritualización.»⁷¹

La diferencia reside en que la conciencia mítica no intenta alcanzar las constantes determinadas que caracterizan al procedimiento lógico sino que en lugar de articular el espacio y el tiempo a través de la fijación de lo indeterminado e inestable, directamente introduce en la realidad espacial la antítesis que le es propia: la de lo *sagrado* y lo *profano* lo cual concede a su entorno espacial y temporal la diferenciación y enlace particular que necesita para construir su propio universo.⁷²

Entonces, es a través de la construcción y articulación del propio universo mítico en términos espacial y temporal el origen de toda causalidad e intelectualización posterior; es a través de la valoración mítica entre lo significativo y lo que no lo es, entre lo que posee aquella fuerza que le identifica y diferencia al mismo tiempo la manera según la cual se articula la totalidad del devenir. El constante movimiento no da respuestas concretas de tiempo, aunque si nos habla de un orden, antes después que deviene constantemente en nuestro presente en términos de *fuerza* –la *materialización*, por decirlo así, de lo sagrado o lo profano–; el acontecer pierde su aparente homogeneidad para componerse en base a construcciones claras de significado. Esta construcción rige todas las divisiones y enlaces

⁷⁰ Cassirer dedica el primer tomo de la *Filosofía de las formas simbólicas* a este tema en particular. Ver Cassirer, (1923a)

⁷¹ Cassirer, Ernst, *Philosophie der symb. Formen*, II, ya citado, 94, citado del libro: DUCH, Lluís Mito, *interpretación y Cultura*, Ed. Herder, Barcelona 1998, p. 402.

⁷² *«En las etapas primitivas de la conciencia mitológica el <poder> y la <santidad> aparecen todavía como una especie de cosas: como un algo senso-físico del cual fuese portadora una determinada persona o cosa. Pero al irse desarrollando la conciencia mitológica, esta característica de santidad va transfiriéndose gradualmente de las personas o casos individuales a otras determinaciones puramente ideales para nosotros. Ahora son lugares y recintos sagrados, los periodos y épocas sagradas y, finalmente, los números sagrados los que aparecen dotados de esta característica. Y sólo así la antítesis de lo sagrado y lo profano deja de ser concebida como particular para concebírsela como una antítesis verdaderamente universal.»* (Cassirer, 1923:115)

particulares dentro de la totalidad del espacio y la totalidad del tiempo. Como dice Cassirer, las representaciones mitológicas del espacio y del tiempo son medios de espiritualización del universo material.⁷³

La condición espacial y temporal rige todo objeto y todo evento en una relación basada en el contenido que distingue tantos hechos particulares y objetos concretos de entre la totalidad del espacio y la mezcla e indeterminación del acontecer como confiere significación según su propia posición y situación espacio – temporal. A este entramado que se crea a partir de esta mutua determinación es a lo que llama relaciones mitológicas. Esto nos lleva a confirmar la situación de lo armónico del pensamiento mítico, donde sería totalmente erróneo el pensar que no se compone de diferentes estados de percepción.

Esta es una de las razones más importantes por las que no se deben llegar a conclusiones determinadas de una única definición que encierre el pensamiento mítico, cada vez que se lo estudia más, más son las posibilidades de abrir su definición, el pensarlo dentro de la totalidad, como funcionalidad nos abre el panorama a su gran posibilidad dúctil y de flexibilidad para adaptarse al tiempo. El error se comete cuando se lo encierra dentro de límites conceptuales, sin la posibilidad de movilidad que conlleva su naturaleza.

⁷³Cassirer, Ernst, *Philosophie der symb. Formen*, II, ya citado, 94, citado del libro: DUCH, Lluís Mito, interpretación y Cultura, Ed. Herder, Barcelona 1998, p. 409.



Imagen 8

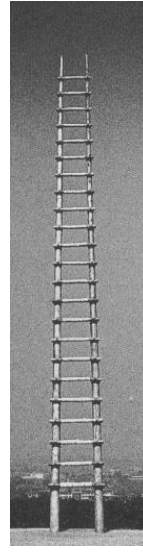


Imagen 9



Imagen 10

8) Totem Pole (Memorial For Mungo Martin Carved By Tony And Henry Hunt), Kwakiutl, Cemetery, Alert Bay, British Columbia, Painted Wood.

9) Himmelsleiter, Hannsjörg Voth, 1980-1983,

10), Here III. Barnett Newman, , *Stainless And Cor-Ten Steel* 1965.

...el entrelazamiento de todo ser individual y social, espiritual y físico-cósmico en las más variadas relaciones de parentesco totémico se aclara con relativa facilidad en cuanto el pensamiento mítico logra expresarlas espacialmente. Entonces parece como si toda esta complicada división en clases se desmenuzara de acuerdo con los grandes lineamientos y directrices espaciales, ganando así claridad intuitiva.»⁷⁴

Los estudios comparativos realizados sobre diversas culturas y organizaciones sociales demuestran que tanto la organización espacial primaria como la articulación del universo objetivo y sensible, no surgen de manera casual y de manera aislada o individual sino que, muy por el contrario, coinciden y son expresión de una concepción perfectamente determinada; la universalidad de la

⁷⁴E. Cassirer, *Antropología filosófica*. Cita tomada de: S. Giedion.- *El presente eterno: los comienzos del arte*. Ed. Alianza, Madrid 1981 (1ª). págs. 314.

intuición espacial se convierte en vehículo del universalismo de la cosmovisión. Nuevamente, la distancia (o las diferencias) entre la concepción teórica y la conciencia mítica corresponde a la *forma de la totalidad*. Precisamente con esta clase de ejemplos Cassirer hace la correspondiente relación entre lo que se puede considerar como símbolo y signo, el tótem como forma física es un signo o imagen mientras que un símbolo es una parte del mundo humano del sentido.⁷⁵

*...de la misma manera que pasa con la lectura, jamás existe un espacio neutro y asépticamente localizado, sino que siempre se trata de un espacio cualificado con los atributos humanos.*⁷⁶

El espacio cumple un factor indispensable en la memoria del hombre, como dice el enunciado anterior no existe un pensamiento o un recuerdo totalmente puro, siempre tendrá un referente cercano de espacio o tiempo. Recordar un nombre siempre implica una construcción de nuestra memoria personal a base de la historia que se teje cotidianamente en nuestras vidas, en función de la memoria y el símbolo.

Una vez revisadas algunas delimitaciones que consideramos oportunas para nuestros propósitos, intentamos desentrañar los principios de *la mentalidad creadora de mitos* y la relación que guarda con las necesidades estéticas, en especial con la que podríamos llamar una mentalidad creadora de escultura. De manera general, ambas se confirman como formas de pensamiento y medios de conocimiento específicos. De acuerdo con esta primera afirmación, ambas presentan alternativas para satisfacer el conglomerado de necesidades que se

⁷⁵ E. Cassirer, *Antropología filosófica*, cit., p. 57. Cita tomada de: DUCH, Lluís, *Antropología de la vida cotidiana, simbolismo y salud*, Ed. Trotta, Madrid 2002, p. 302. "signo y símbolos pertenecen a dos universos diferentes del discurso. Un signo es una parte del mundo físico del ser; un símbolo es una parte del mundo del sentido. Los signos son operadores; los símbolos son designadores. Los signos, aun siendo entendidos y utilizados como tales, poseen, no obstante, una especie de ser físico o sustancial; los símbolos poseen únicamente un valor funcional. "

⁷⁶ DUCH, Lluís, *Antropología de la vida cotidiana, simbolismo y salud*, Ed. Trotta, Madrid 2002, p. 129.

han descrito en un comienzo. Une a la comunidad en un saber común que da pertenencia y seguridad. Son medios que satisfacen la necesidad de superar el caos de las percepciones sensibles y concebir un nuevo orden del mundo, la escultura presenta una posibilidad estable que modela (y modula) el espacio en sí, estructura la superficie, el interior de la obra y se extiende hacia el espacio abierto. Arte y mito actúan conjuntamente para aportar significación al nuevo orden.

2.4. La necesidad de clasificar.

Todo actuar humano y, por consiguiente, toda la historia del conocimiento, está gobernada por una incesante búsqueda de orden. Las ciencias de la cultura — como denomina Ernst Cassirer, a todo cuanto se refiere a religión, arte, mito, lenguaje, ciencia e historia— se caracterizan por dicha tendencia a ordenar. Agrupar lo que se encuentra disperso, dar sentido a aquello que no lo tiene, encontrar formas que articulen lo indiferenciado (particular) y arbitrario de acuerdo con una estructura comprensible... Pero aunque *el orden* consiste en definitiva, en un asunto delimitado y bien establecido (en la medida en que aquello que se encuentra ordenado se distingue con relativa facilidad de lo que no lo está), existe, sin embargo, más de una manera de concebirlo, más de una alternativa para plantearse la realidad de los acontecimientos y otorgar algo de paz a aquel bullicio si el orden nos da la posibilidad de una lectura de un acontecimiento, sin querer decir que el caos no posea un lenguaje propio para ser leído o asimilado.

Lévi-Strauss se refiere al *espíritu clasificador* como una particularidad (o necesidad) inherente a toda forma de pensamiento, de ahí el título de este capítulo. De manera similar, Cassirer ordena la historia del conocimiento desde

sus orígenes para encontrar los principios del orden mismo. El *asombro*⁷⁷ aparece así como un estímulo primario esencial y raíz de todo filosofar. Según se afirma, toda actividad que tienda a ordenar aquello que parece carente de estructura, se origina en la capacidad de atracción que suscitan los objetos y sucesos del entorno. Pero, ¿cómo se origina aquel orden? ¿Por dónde se empieza?

Se puede pensar que esta conducta a ordenar puede darse del resultado de construir una mimesis de algo más, como lo dice Walter Benjamín⁷⁸, acerca de muchas de las danzas de los pueblos, se dan por la mimesis de los astros, los cambios lunares son un precedente claro de un orden del mundo.

De esta misma forma Hans-George Gadamer apoya esta idea:

*“Del orden regular de los cielos, poseemos una de las mayores manifestaciones visibles de orden. Los períodos del año, de los meses, la alternancia del día y la noche constituyen las constantes fiables de la experiencia del orden en nuestra vida, justamente en contraste con la equivocidad y versatilidad de nuestros propios afanes y acciones humanas”.*⁷⁹

No será necesario discutir aquí acerca de las posibilidades que ofrecen estas teorías. Bien puede ser en la sucesión de acontecimientos y ciclos naturales donde el hombre encuentra un primer ejemplo de acontecer uniforme o sobrevivir, libre de incidencias y por encima del obrar y voluntad humana. Eliade, en *Imágenes y símbolos* comenta la importancia de los ciclos lunares como ejemplo

⁷⁷ Arthur Koestler investiga las particularidades en torno al acto creativo, en el capítulo «Ciencia y emoción» (*En busca de lo absoluto*), alude a «ese «profundo estremecimiento de fascinación» del que habla Einstein, que está estrechamente relacionado con la experiencia de belleza del artista y con la «sensación oceánica» del místico.» Y señala que aquella «comprensión» (admiración, contemplación) y dominio de la naturaleza tiene la capacidad para engendrar tanto la «humildad» como el «poder» en el científico. Ver Koestler, (1980:61)

⁷⁸ BENJAMIN, Walter, Ensayos escogidos, Filosofía y cultura contemporánea, Ed. Coyoacan, s. a. de c. v. México D.F. 2001. Pág. 106.

⁷⁹ Gadamer, Hans-Georg, La actualidad de lo bello, El arte como juego, símbolo y fiesta, Ed. Paidós. C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona Barcelona - Buenos Aires – México, 1991. Pág. 23 y 24.

de un orden más sensible, que puede haber servido a las primeras intuiciones acerca del orden o ritmo de la Vida y de la Muerte⁸⁰. Y no sólo esto, los orígenes de ciertos nombres, por ejemplo, también obedecen a la observación de la naturaleza.

Por otra parte este análisis de lo significativo que puede llegar a ser la acción de orden y ordenar me remite directamente a Rodolfo Kusch, al insistir en un pensamiento latinoamericano profundo, donde incita a asumir, preservar y revitalizar la identidad cultural y el destino del subcontinente, criticando los desmanes del orden impuesto por occidente, propone este orden de los acontecimientos que según él solo se los encuentra en los niveles más humildes del pueblo latinoamericano. A través de la investigación cultural y del arte dado que el arte para este es “transición desde lo tenebroso hacia la luz”⁸¹. Kusch, en este momento pone lo que anteriormente hemos tratado de vislumbrar con el paso del caos al cosmos, a través de las artes de igual forma como lo sigue Benjamín.

De acuerdo con estas afirmaciones en las cuales tendremos oportunidad de profundizar más adelante, el arte forma parte del mismo sistema de valoración y, por lo tanto, también confiere un medio según el cual el hombre crea un nuevo tipo de orden.



⁸⁰ Ver Eliade, (1955:79ss)

⁸¹ Kusch y el pensar desde América, compilación y prologo: Eduardo A. Azcuay, Fernando García Cambeiro, centro de estudios latinoamericanos, Buenos Aires, Argentina, 1989. Pág. 8.



Imagen 11.

Una cosa es una cosa, María Teresa Hincapié, Performance, Galería Al cuadrado, **Bogotá.**

No puedo evitar hacer referencia en este capítulo a la obra de María Teresa Hincapié, donde en un acto silencioso ordena sus cosas creando una particular significación a cada una de ellas, como objetos separados, llevando todas sus pertenencias al espacio de exposición, y procede a ordenarlas siguiendo patrones diversos e impredecibles. Cada objeto, por humilde que sea, es tratado con la misma concentrada e individual energía, con lo cual es dotado de un aura, de un carácter casi sagrado. Las relaciones entre los objetos comienzan a aflorar de manera espontánea, en una cadena de asociaciones que se basa más en la

experiencia real de las cosas que en sus caracteres formales o funcionales, que son la forma como habitualmente tendemos a categorizarlos. De alguna forma la acción y el espacio en si se vuelven sagrados, se lleva una creación íntima humilde en el espacio. La espiral de cosas que lentamente se va construyendo durante el tiempo inabarcable de la acción trae a la memoria el carácter cíclico e involutivo del tiempo; la repetición de las acciones y los gestos, siempre diferentes pero extrañamente familiares, evidencia el repertorio compartido de que nos define como género, más allá de nuestras diferencias y particularidades.

2.5. Aporte del teatro mágico de A. Jodorowsky.

Al transcurso de la carrera de Alejandro tanto como de poeta, como dentro del teatro y lo que él llama efímero pánico, fue fundamental para concebir la forma de representación teatral, se olvida de las dos escuelas teatrales que nos hablan, que el actor debe asumir el personaje olvidándose de él mismo, Jodorowsky dice que aquí ocurre que el actor borra su identidad negándose y mintiendo algo que él no es, y la otra que propone que el actor debe mirar su papel como personaje desde un ángulo que le permita criticarlo, aquí nos dice se vuelve demasiado frío y exterior al actor, por esto nos propone el efímero pánico, que en síntesis sería: el hombre pánico no se esconde detrás de sus personajes, sino que intenta encontrar su modo de expresión real. En vez de ser un exhibicionista mentiroso, es un poeta en estado de trance. (Entendemos por poeta no al escritor de sobremesa, sino al atleta creador). Basado en lo subconsciente, un subconsciente que trabaja de tal modo que sea capaz de regresarte al inicio, aquella etapa de animalidad del ser, el teatro como una fuerza mágica, una experiencia personal e intrasmisible que pertenece a todo el mundo. Con esto nos invita a actuar de una forma diferente a como actuamos cotidianamente, para que esa fuerza transforme su propia vida, el efímero pánico derrumba la arquitectura del teatro, debido a

que en un teatro la barrera que separa al espectador de la obra se evidencia demasiado, por esto el teatro pánico se realizaría en lugares tales como plazas, oficinas, casas abandonadas, hospitales todo aquello que es parte de lo cotidiano, o también en un teatro, claro utilizando todo el espacio. El actor se convierte en espectador y director de su propia obra, juega de tal forma que es un trabajo de autoreferenciación y no de representación externa, de esta forma se acerca a lo que posteriormente sería el acto psicomagico, un acto poético y teatral capas de sanar al actor-espectador. Estos actos consistirían en permitirle o ceder territorio al verdadero Yo, Alejandro dice:

*“La literatura le concede un gran lugar al tema del “doble”, alguien idéntico a ti que poco a poco te expulsa de tu propia vida, se apropia de tu territorio, de tus amistades, de tu familia, de tu trabajo hasta transformarte en un paria e incluso tratar de acecinarte... te debo decir que en realidad eres el doble y no el original. La identidad que crees la tuya, tu ego, no es más que una copia pálida, una aproximación de tu ser esencial.”*⁸²

Ese doble que para Duch, no es más que el resultado de una era donde la incidencia del *star system*⁸³ se concibe como una forma de presencia del ser humano en el mundo, negando el origen sagrado de las relaciones con el cuerpo. Otro ejemplo que cabe mencionar sería la teatrocracia de la actual vida pública política, en la que la teatrocrasia se ha convertido en un factor determinante y omnipresente en el ejercicio de la política y de las restantes actividades comunicacionales de los humanos.

⁸² ALEJANDRO JODOROWSKY, La Danza de la Realidad, E. Siruela, Madrid, España, Pág.: 215, 2001.

⁸³ LLUIS DUCH, Ensayos de Antropología, E. Herder, Barcelona, 2004, algunos aspectos antropológicos de la comunicación, pág.: 96, “valga como ejemplo- uno entre muchos posibles-la amplia resonancia que encuentra en nuestra sociedad el llamado <<cuerpo anoréxico>> a causa de la <<cruidad>> con que se imponen los modelos- en este caso, el modelo corporal-impuesto por el star system. Sobre el <<cuerpo anoréxico>> véase los lúcidos análisis de D.B MORRIS, *Irls and Culture in the Postmodern Age*, Berkeley-Los Ángeles-Londres, University of California Press, 1998, 150-158. Sobre la <<cruidad>> como uno de los componentes más significativos de la sociedad actual y, por lo tanto, de las comunicaciones que se efectúan en ella, cf. P.L. BERGER, una gloria lejana. La búsqueda de la fe en época de cruidad, Barcelona, Herder, 1994.”

Estas visiones teatrales que nos hablan de la salud y la enfermedad del ser humano y sus comunicaciones, no hacen otra cosa que proponernos lo ritual como un acto que se encuentra en lo cotidiano, una aproximación a entender la acción mítica a partir de una serie de actos, como los llama A, Jodorowsky, actos poéticos, capaces de sacar a la superficie nuestros secretos eidéticos o arquetipos, que nos ayudan a redescubrirnos como seres míticos y mágicos. Así se concibe la forma de vida como una gran obra de teatro.

2.6. Conclusiones

Invoco nuevamente las palabras de Lluís Duch con el ánimo de empezar y hacer una nueva apertura en esta parte del trabajo. Nos dice acerca del símbolo: *“un artefacto que hace medianamente presente lo que es inmediatamente ausente”* eso es precisamente lo más cercano que he podido encontrar a la hora de tratar infructuosamente una definición del símbolo (entiéndase como mito o rito). De tal forma que considero a lo simbólico, al mito y al rito como un medio para la comunicación. En otras palabras estos son los encargados de transmitir los misterios del universo.

Hablo precisamente de un acercamiento de definición por qué se hace difícil concebir la idea de que un mito o un símbolo se lo pueda encerrar en una definición sin antes haber sido presa por el asombro de sentirlo recorrer por la piel del ser sensible, así que es apenas coherente hacer una invitación a los estados de la sensibilidad y la percepción para facilitar el entendimiento de la importancia del símbolo en la vida como individuo y como sociedad. Pienso que precisamente el símbolo es el creador o constructor de las formas de vida y no en forma inversa como se podría pensar. Esto se precisa mejor cuando estudiamos la necesidad de pasar del caos al cosmos, entiendo el pensamiento ordenador como una posibilidad para ubicar la vida humana en sincronía con las leyes cíclicas del

universo, así se entiende que fueron las fuerzas universales o la disposición de objetos y acontecimientos como la disposición de los planetas, las fases lunares, los cambios climáticos los que ordenaron la capacidad interpretativa del hombre para construir un pensamiento, el cual justifica el proceder del hombre, constituyéndose el universo como la raíz del pensamiento humano. De ahí la posibilidad que nos hablan los investigadores de encontrar similitudes en las diferentes construcciones míticas del mundo. Comenzando por sus teogonías, donde las ideas de un Ser Supremo, de un dios creador y una deidad civilizadora y salvadora configuran una génesis y un apocalipsis, una muerte y una resurrección ligadas al sacrificio y la transformación cíclica y siguiendo por ciertos mitos como el de la virginidad de la madre de un dios héroe y su nacimiento sin necesidad de padre, antinatura, que aparecen repetidamente. El primer caso se observa en la civilización del valle central de México entre los indios de Nicaragua y Costa Rica, los de Bogotá, los de Quito y otros grupos pertenecientes al Imperio Inca como los Harochiri e incluso los Guaraníes de Paraguay y Brasil, siendo conocido por los Zuni y otros indígenas de los Estados Unidos y los patagones argentinos. El segundo es muy neto entre los Nahuas y Aztecas (los dioses Quetzalcóatl y Huitzilopochtli son hijos de vírgenes), y en los indioses Quiché de Guatemala, Ixbalanché y Hunahpú, los héroes por excelencia, son hijos de la doncella Ixcuiq. Asimismo los Chibchas de Colombia reverenciaban a un hijo del sol que fue fecundado por intermedio de sus rayos en una virgen; y Viracocha, en el Perú, embaraza a una joven agraciada sin que ésta lo advierta. Para los Talarnancas de Costa Rica, Sibú, un niño-dios, nace de una mujer embarazada por el viento. Esto sin mencionar algunos mitos como el del diluvio conocido en toda la América Precolombina y el de la existencia remota de gigantes en lo cual coincidían con las tradiciones bíblicas y greco-romanas. Pero lo que realmente sorprende a los conquistadores, o a los pocos que son capaces de ver, es nada menos que el símbolo de la cruz por doquier, lo cual por consideraciones debidas a las circunstancias se debe ocultar o callar. En efecto, esta representación se halla

explícita en su forma más sencilla o de maneras derivadas, solas u organizadas en conjuntos, en la entera extensión del continente Americano. Y es más, el símbolo de que hablamos -que por cierto es pre-cristiano- constituye el esquema cosmológico de estas culturas, siempre presente en sus manifestaciones de cualquier tipo que éstas sean. Nos estamos refiriendo a los cuatro brazos o posibilidades de expansión horizontal en el plano y al centro como lugar de recepción y síntesis de la energía vertical (alto-bajo), que de esta manera por medio de la cruz se irradia en la totalidad del espacio. Como puede ser la estrella de ocho puntas correspondiente al sol de los pastos. Aunque tal vez lo que más llama la atención de los frailes es la similitud de algunos rituales con los sacramentos que ellos administran. Aquí precisamente nos encontramos con una crítica fuerte a los mecanismos de conquista que ejercieron los colonizadores a los pueblos de América. Es apenas obvio pensar que los encargados de esta conquista fueron las personas que menos entendieron la capacidad de lo simbólico, con esto quiero decir que no fueron capaces de interpretar el trasfondo de sus propios símbolos. Encontrándose ante tal similitud, enceguecidos por el poder del oro no dudaron en destruir y hacer oídos sordos a todo el conocimiento de los pueblos precolombinos.

Estas son las posibles conclusiones más importantes de las cuales podemos sacar provecho, adaptándolas a nuestra condición de posmodernos, tanto como momento histórico como constante devenir de la creación en un no tiempo. El estudio de la mitología, la interpretación simbólica nos garantiza el entendimiento con lo aparentemente diferente, nos garantiza la tolerancia entre pueblos y sus diferentes costumbres sin abordar al rechazo y satanización del otro, reconocernos como hermanos que comparten un mismo origen. Solo así, con el claro conocimiento de los símbolos dejaríamos de cometer barbaries como las atestigua no solo la historia de América sino del mundo entero.

Los historiadores de las religiones limitan y ubican en el espacio y en el tiempo a la cultura que estudian, aunque los mejores de ellos, encabezados por Mircea Eliade, llevan sus investigaciones a la estructura misma de lo religioso expresando su origen atemporal. La Simbología no toma en consideración sino en forma secundaria las condiciones históricas donde se produce el símbolo, destacando por el contrario valores no históricos, es decir esenciales y arquetípicos. Pero sobre todo lo que diferencia al simbólogo y al historiador de las religiones es la actitud con que enfrentan el conocimiento. Efectivamente, el simbólogo no sólo toma a los símbolos, mitos o ritos como objetos estáticos (que tienen una historia) sino también como sujetos dinámicos siempre presentes, que se están manifestando ahora. O sea, como capaces de cumplir una función mediadora entre lo que expresan en el orden sensible y la energía invisible -la idea- que los ha generado. En ese sentido no hay tampoco una historia de los símbolos. No sólo por reconocer éstos un origen atemporal, sino porque la mayor parte de ellos son comunes y aparecen en muchísimas tradiciones separadas en el espacio y en el tiempo -como si ellos fueran consubstanciales con el hombre y la vida- y se dan a veces hasta de manera idéntica en cuanto a sus significaciones más alejadas. Ello lleva a reconocer un origen común, o aceptar la idea de una tradición histórica unánime, lo que seguramente es válido si se consideran enormes ciclos que incluyen no sólo decenas de culturas -la mayor parte ignoradas- sino también profundas alteraciones geográficas en la tierra como cambios en la posición de los polos en correspondencia con fenómenos celestes, etc.

Por esto el haber tomado la decisión de hacer un trabajo del símbolo como generalidad, donde se abarca el pensamiento común de origen, proporcionándonos reflexiones a nivel global, al igual que los símbolos de origen arquetípico se puedan poner en funcionamiento bajo diferentes lentes religiosos y conceptuales.

El hecho de encontrar una posibilidad diferente a la historia nos garantizaría un retorno a la espiritualidad y sobre todo a una coherente justificación del proceder humano en el planeta Tierra, encontrando referentes de armonía y estabilidad dentro de cada ser humano. En ese sentido forma parte de la empresa necesaria de fundar un nuevo actuar, basado en parte en el reencuentro con la dimensión de lo sagrado. Guiar el rumbo del llamado progreso, siendo consecuentes con los actos llevados en nombre de este, tanto para la tierra como para el hombre, que al final somos un solo organismo, dependemos unos de otros. Los mitos son los referentes de la existencia, dotándonos de lo sagrado como fuente de nuestros actos. En el hombre, al igual que en el cine no deben existir actos, imágenes o símbolos gratuitos, esto no existe en el terreno de lo sagrado, así cada acto tiene su correcta correspondencia. Un orden que ha estado ahí desde hace mucho tiempo, lo importante y sobre todo lo que al hombre moderno le ha costado entender es precisamente lo simple que puede llegar a ser.

Capítulo III
POSIBILIDADES DE LA ESCULTURA



Imagen 12

“Me interesa el arte que habla de nuestra vulnerabilidad en el tiempo, del mismo modo en que una figura de la Isla de Pascua mira el cielo por encima del horizonte (...) tiene que ver con la comunicación entre los seres humanos y el tiempo y el espacio profundo”.

Antony Gormley

3. Introducción

Este capítulo aborda la forma escultórica, sus cambios a través de la historia del arte y algunas de las escuelas y tendencias que aportan al problema del pensamiento mítico como generador de la creación artística específicamente lo concerniente a lo tridimensional. El arte es el elemento que nos ayuda a unir las sutiles fibras del pensamiento mítico, símbolos y conceptos contemporáneos de las artes tridimensionales. Es necesario aclarar la adopción del término “tridimensional”, como forma escultórica y los nuevos medios visuales, para no entrar en conflicto con términos que nos remitan a un concepto equivocado.

3.1. Las posibilidades de la escultura

En el arte contemporáneo no son perceptibles fronteras. Los artistas han dejado de respetar los márgenes que imponían los géneros y que subordinaban sus resultados. Las obras en consecuencia tampoco responden necesariamente a los llamados emitidos desde dichas clasificaciones, se hace que expresiones tales como *hibridación e interdisciplinariedad* se hagan habituales en el vocabulario del arte de nuestros días. Desde ahí que la idea de escultura contemporánea se nos haga confusa. Bajo este término se acogen una diversidad de manifestaciones que difícilmente nos permitirían hablar de género, disciplina o categoría, por lo que bien podríamos decir que la validez de esta idea como clasificación plenamente operativa en la contemporaneidad está en entredicho. No obstante, persiste la sensación de que la escultura sigue activa. Es meritorio el interés de teóricos del arte por la reflexión en relación a lo escultórico, desempolvando temas que por siglos han preocupado a quienes obran en las cercanías del género. Mientras tanto, muchas obras de arte contemporáneo siguen denominándose esculturas, así como no son pocos los artistas que no dudan en llamarse a sí mismos

escultores. No existen ahora unas normas como lo existieron anteriormente para definir en una especie de géneros del arte, que desde mi punto de vista no deberían existir.

Pero la escultura es una convención, un acuerdo que se establece y permite enmarcar su campo de acción en tanto disciplina y, por ende, debe necesariamente responder a una serie de reglas internas, una lógica que la sustente y que le otorgue un armazón conceptual que permita su operatividad.

Siguiendo a Rosalind Krauss, en su reconocido ensayo *“La escultura en el campo expandido”*, el autor nos advierte que *“sabemos muy bien qué es escultura”*, y una vez encontrada su lógica, nos devela su incuestionable relación con el monumento y desde ahí con la representación conmemorativa. Y a partir de ese ejercicio, la autora nos plantea que es detectable un fallo de tal convención, apreciable debido a una forzosa extensión de campo dada por la naturaleza de las propias obras. Por lo que es posible concluir que son éstas las que anticipan a la convención/categoría, obliga su flexibilidad, exige en extremo su maleabilidad de manera de poder ser acogidas bajo el alero de la palabra escultura. Esta situación aparece como una curiosa demanda que reclama la vigencia del término, como si se obligara su pervivencia. Sin embargo, si bien se exige que no desaparezca, también se pide que no siga siendo lo que es.

Ahora bien; cuando se plantea el quiebre del acuerdo sobrentendido que sostiene la escultura en tanto género del arte, Krauss deja constancia de su liberación con respecto de los preceptos que la rigieron hasta ese momento, cuáles eran las referencias al monumento y la representación conmemorativa. Extendiendo sus dominios hacia campos foráneos pertenecientes a disciplinas colindantes como el paisaje o la arquitectura. Esto determina que la escultura queda desprovista de las reglas internas que la rigieron hasta ese entonces, y si la referencia al monumento fue abandonada como principio rector de lo escultórico, sería válido (y aun, pertinente) formular una pregunta antes de dar soluciones apresuradas y sin

fundamento. Con el único fin de esclarecer nuestras necesidades dentro de esta investigación, y entonces nos preguntaríamos, *¿Cuál es el principio que sostiene a la escultura como término vigente en la contemporaneidad?* Teniendo en consideración la premisa que establece la enorme diversidad de manifestaciones amparadas en el término escultura, el encuentro de un principio que unifique criterios y articule dicha multiplicidad se hace una tarea difícil. Sin embargo, el conocimiento de la historia de la escultura, así también como la de su práctica, nos indica que es posible dar con una solución a esa dificultad: Creemos que podemos encontrar en la referencia permanente al mito una manera de enfocar convincentemente el problema.

Se podría decir la escultura es una manifestación del arte mediante la cual los hombres se han representado a sí mismos, en dioses o con su propia imagen plasmada en la materia. “a imagen y semejanza.” El cuerpo humano, por ende, fue el primer referente de la escultura. Más aún, la escultura representó cuerpos de hombres a través de objetos formidables, matéricos, palpables, en cuya observación no se cuenta ninguna ficción: el cuerpo-escultura era también un cuerpo, inerte pero dotado de significados que exaltaban su importancia en el universo simbólico de cada cultura o sociedad. Si bien esa verdad se mantuvo intacta por más de 2.500 años (tomando como partida las obras escultóricas de la Grecia Clásica, aunque podamos ir más allá). Sabemos también que los últimos 100 años de la escultura no han sido estáticos, y que la referencia mimética al cuerpo no se mantuvo como un principio inalterable. Al contrario, con las vanguardias se establecieron nuevos referentes tales como el mundo industrial o el universo psíquico. Con los movimientos de vanguardia de principios del siglo XX el arte se aleja de su sumisión al mundo natural, nace la abstracción y definitivamente la escultura abandona la mimesis y al cuerpo como referente privilegiado en la historia de occidente. En cuanto a culturas precolombinas la relación con el cuerpo humano no es la misma, al parecer no importaba demasiado la mimesis de la figura humana, bastaba con comprenderse que se

trata del cuerpo humano y se observa una relación más directa con lo vivencial del cuerpo y las diferentes experiencias con factores de su entorno y su cosmovisión, por esto pienso que encontramos una cantidad considerable de cerámicas antropomorfas caracterizadas con referentes mitológicos, o conductas de rituales de diferentes plantas de poder. De este corto análisis se puede decir que la escultura en cerámica contaba las experiencias del cuerpo y su alrededor externo. Por lo tanto, para nosotros la relación no se encuentra rota definitivamente porque -como hemos dicho- la escultura representa cuerpos siendo a su vez un cuerpo en sí, propio, y en ese carácter material y volumétrico (en definitiva, también *corpóreo*) se halla su voluntad espacial, es decir, su implicación con el espacio circundante que no es otro que el mismo donde se desenvuelven los cuerpos de los hombres. En definitiva, la escultura siempre se ha encontrado dispuesta para ser vivenciada por el cuerpo, para ser rodeada, percibida y sentida, y mediante la acción, ser también comprendida y develado su significado. Esta doble vinculación podría ser el principio de referencia para la escultura contemporánea, y si esto ocurriese tal y como lo hemos planteado, la vinculación entre escultura y cuerpo ha de ser estrecha. Dicho de otro modo, la manera de entender el cuerpo en cada momento histórico deberá quedar implícita en las obras escultóricas, y la evolución de la manera de entender la existencia y corporeidad debería modificar, de una u otra manera, el carácter de lo escultórico.

En tanto en el Land art, el cuerpo cobra gran papel a la hora de enfrentarse a la obra de arte, donde es todo un acontecimiento la acción de presenciar las obras del land art, para ser más explícito cito la propuesta de Walter de María, con su campo de relámpagos. La propuesta en sí, no únicamente consiste en las barras de acero que fueron puestas en el campo, sino toda la exposición del cuerpo del espectador al intentar observar la obra con sus complementos en este caso los relámpagos. aquí el concepto de arte se desborda hacia la experiencia y nuevamente encuentro otro factor que nos acerca al pensamiento mítico, a la

propuesta artística como una experiencia de lo sagrado. Experiencia, Arte procesual.

3.2. Menos es más, arte Minimal y pasado abstracto

El arte también se puede componer desde las necesidades inherentes que se han descrito. Son las necesidades que justifican su existencia y confirman su utilidad. Para Sigfried Giedion el arte es una *experiencia fundamental*. “*Surge en los albores de la necesidad de expresión del hombre*”.⁸⁴

En el capítulo dedicado a “Los comienzos del arte”, en “El Presente Eterno” afirma que *el arte, en efecto, empezó con la abstracción*.⁸⁵ Según estas ideas el arte contemporáneo nace de la necesidad urgente de expresión elemental:

*“El artista se zambulló en las profundidades de la experiencia humana. Una real afinidad interior apareció de pronto entre los anhelos del hombre de hoy y los anhelos del hombre primevo, cristalizados en signos y símbolos sobre las paredes de las cavernas.”*⁸⁶

*“La abstracción, la transparencia, la simultaneidad y la simbolización son medios de expresión que aparecen tanto en los albores del arte como hoy.”*⁸⁷

Me interesa sobre manera este movimiento artístico porque encuentro en el, un punto importante e innovador en cuanto al espacio. Gracias al arte Minimal el

⁸⁴ GIEDION, Sigfried, Reformulaciones, en la segunda era de la máquina. Sobre una nueva monumentalidad, 1944, biblioteca de textos, H3 Taller Rigotti 2005.

⁸⁵ Giedion, Sigfried, **El presente eterno: los comienzos del arte**. Alianza forma. Nº-16. Madrid 1981 (1ª). págs. 33

⁸⁶ Giedion, Sigfried, **El presente eterno: los comienzos del arte**. Alianza forma. Nº-16. Madrid 1981 (1ª). págs. 33

⁸⁷ Giedion, Sigfried, **El presente eterno: los comienzos del arte**. Alianza forma. Nº-16. Madrid 1981 (1ª). págs. 71

espacio real ahora tiene un papel importante; cobra la misma importancia que el espacio representado; la obra en sí es ya todo el conjunto.



Imagen 13

*Lament for the Children*⁸⁸

Carl Andre.

Las obras y el entorno interactúan y generan así un todo artístico y real donde el espectador se envuelve y forma parte de él, cambia así el concepto de obra contemplativa y rompe al mismo tiempo con el sentido de interpretación tradicional. Sería así la necesidad que encontraban artistas tales como **Carl André, con el compromiso de romper con dicha interpretación tradicional de la escultura. Carl André hace la reflexión con su obra, hacía la escultura en diferencia con la pintura, en su tiempo la escultura había sido criticada por muchos como una de las artes estancadas, tales como ensayos de Charles Baudelaire, con: *Porque es aburrida la escultura.* Carl André se pregunta por qué la escultura tiende a ser vista al igual que la pintura, hasta llegar al punto de ubicarla en un pedestal en caso de ser de un tamaño pequeño, Carl André rompe con esta idea y ubica sus esculturas en el piso obliga al**

⁸⁸ Una pieza tras de otra, distanciándolas de una forma neutral, como el acto de contar, desposeídas de cualquier acto anecdótica, las cagas en el espacio fuerzan al espectador a figurar la atención en el espacio que estas definen, que es la finalidad misma de la obra. André comenta y es apenas comprensible, que él no hace cortes en el material, si no que hace costes en el espacio con el material. Un espacio que ocupa el hombre y que llena con sus actos.

espectador a mirar hacia abajo, lo hace según mi opinión como un acto de defensa y diferenciación de la escultura.

Pensar desde esta reflexión nos damos cuenta que la escultura no había cambiado significativamente desde el renacimiento, su función de conmemoración había seguido vigente. Hoy en día ya es difícil como lo había dicho en capítulos anteriores esta clase de definición, hoy el arte contemporáneo se muestra casi inclasificable, las instalaciones marcan un alto grado a la hora de escoger el mecanismo apropiado para hacer una reflexión plástica para los nuevos artistas. En defensa de esta clase de nuevos medios se debe pensar en la utilización de materiales tales como lo concibieron el grupo de los artistas minimal en su tiempo, el material esta ya cargado de significación para ser saturado con textos adicionales, así que esta clase de simbolización desde el material basta para tener un **significante**.

“Menos es más”; es una afirmación tomada por el arquitecto Mies van der Rohe uno de los artistas que aportaron significativamente al arte Minimalista. Así, lo que pretender conseguir es expresar lo más posible a través de un número mínimo de elementos. Así, se convierte en un arte simple, pulcro, blanco, de formas rectas, tranquilas.

Al utilizar la simplicidad lo minimalista recurre a un lenguaje sumamente simbólico que es lo que interesa, como hemos estudiado en el capítulo anterior la recurrencia existente en los símbolos arcaicos en la cultura indígena, esta forma abstracta de composición como la huella la línea el círculo en fin una simplificación de la imagen. Es ya diferente cuando pensamos en un arte puramente racional, pero es bien sabido desde las palabras de Nietzsche que se encuentra los complementos justamente en sus opuestos. La escultura minimalista siempre a inspirado un respeto y análisis del espacio, como en la obra de Richard Serra, donde los espacios vacíos se vuelven de la misma importancia como la materia en sí, (el espacio ocupado por el cuerpo) con la que está hecha la escultura.



Imagen 14

Serra's *Intersection II* (1992–93)

Richard Serra, en MoMA.

“No es mi intención ni me interesa el vértigo o el mareo. Es cierto que algunas personas lo sienten y se debe a la ausencia de líneas verticales con las cuales el visitante se pueda orientar. No hago esculturas para afectar o para crear efectos”.
Richard Serra ⁸⁹.

Creando una comparación arriesgada cuando hablamos del pensamiento mítico que abarca una visión dentro del tiempo y el espacio, la obra de Serra puede asimilarla en su integridad con lo que encuentra adentro y afuera. El estudio del pensamiento mítico nos aproxima algunas cualidades que se convierten en recurrentes una de ellas es la dualidad entre lo sagrado y lo profano, ambas nos llevan a ser comprendidas a través de lo ritual, a través de exponer el cuerpo en

⁸⁹ Información tomada del sitio: www.ec.terra.com/terramagazine/interna/0,,OI1677149-EI9845,00.html, Cuarenta años de escultura de Richard Serra en el Moma. El día 25 de mayo del 2009.

un estado procesual de asimilación. La obra de Serra según comentarios transforma la percepción del espacio produciendo sensaciones adicionales al cuerpo, esto no quiere decir que se convierta en una escultura sagrada sino que recrea una situación sensorial diferente a las habituales.

3.3. Land art

A través de la relación con la naturaleza el artista se asocia con un mundo remoto, un mundo primigenio, al Land art no se lo puede catalogar como una vanguardia, de hecho es raro ya que los propios artistas no se consideran dentro de esta tendencia, digo esto y no soy el único pues sus modalidades son tan diversas como sus artistas, el Land art no se debe catalogar como un movimiento que va en contra del museo como algunos piensan, el land art nace en la época de la ciencia ficción, en la época donde el hombre camina por primera vez en la luna, inspirando así nuevos paisajes, nuevos territorios, pero sobretodo es una reacción a todo el planteamiento de la vanguardia que generó el arte Pop, un movimiento que tanto el arte conceptual como el arte de acción convinieron en interpretar como mercantilista por aceptar las bases del capitalismo y ensalzar la sociedad de consumo, así que no es un arte aislado de los problemas sociales. Tomando una actitud beligerante con los circuitos del arte mercantil, pues estas propuestas desbordan la posibilidad de la galería, siendo obras efímeras o anónimas por su localización.

Partiendo de esto era difícil pensar en querer comercializar el siguiente postulado del Land art que habla de la obra como experiencia. El Land art se lo debe entender como una propuesta la cual nos lleva a experimentar la obra de arte, por esto no se puede expresar o conocer una propuesta de Land art como terceros, sino que es una experiencia personal. De aquí la importancia del Land art para aportarnos en el desarrollo de este trabajo, al igual que los mitos no se deben

explicar o interpretar apartado de ellos, sino en una relación directa, es en vía directa como lo expone Eliade, cuando trae a colación la experiencia chamanica, la experiencia espiritual inducida con alguna clase de enteogénos o la relación con el cuerpo, es una experiencia totalmente personal, imposible de explicar a otras personas más que en sus generalidades.

Para poder explicarlo en el terreno del arte la obra titulada “*Campo de relámpagos de Walter de María, en quemado Nuevo México, 1974-1977*”, para De María este trabajo no es efímero sino permanente. “Aunque la fotografía del relámpago es uno de los documentos más míticos del Land Art, con el que tanto se a especulado sobre la posibilidad de captar la belleza de lo trascendente en un instante, De María advierte que ninguna imagen puede reproducir su obra, esta requiere la propia experiencia empírica y en el lugar. Con ello rechaza radicalmente el concepto de mimesis como copia de la naturaleza, que implica una representación de las cosas y una experiencia simulada.”⁹⁰ Como señala Eliade la experiencia directa con lo sagrado.



Imagen 15

Campo de relámpagos de Walter de María, en quemado Nuevo México, 1974-1977

⁹⁰ RAQUEJO, Tonia, land art, Ed. Nerea, Madrid, 1998, pág. 17.

Este campo de relámpagos también es “lo sublime ahora” de lo que hablaba Lyotard. Al ser un detonante de relámpagos toca la tradición romántica que fue tan criticada en su tiempo por estar a favor de lo inestable o lo procesual (Eliade), el romanticismo rompe con la lectura clásica de la naturaleza que proyectaba en el mundo una ficticia estabilidad en el anhelo de detener el tiempo. En esta obra de De María, el tiempo juega un factor muy importante hace parte del momento en que se produce el relámpago y antes y después, espera. La experiencia prolongada contrasta con la instantaneidad del suceso, como ya lo dije son ambos los que configuran el lugar.

Para Giedion, la línea recta en el arte primitivo nos remite a la representación del tiempo, mientras que la circunferencia a la representación del espacio. Además que una línea o una circunferencia también son símbolos sexuados, lo masculino y lo femenino, se entiende por ello dos fuerzas contrarias que constituyen el origen de las cosas.⁹¹ Así de esta forma el Land art es un arte que va mucho más conectado con la experiencia directa de la obra. Por relación directa con la experiencia directa de lo sagrado o mítico.

3.4. Cuerpo y objeto, el legado de Marcel Duchamp

A inicios del siglo XX Marcel Duchamp, al cuestionarse el *qué hace que se considere una obra de arte a un objeto determinado*, incorpora al léxico de las expresiones artísticas a los objetos de carácter común y cotidiano. Al dudar del status de *obra*, Duchamp pone en jaque las estrategias formales mediante las cuales los productos de las prácticas artísticas -bien arregladas y establecidas por la Academia- se instalaban dentro de la categoría al cumplir con los requisitos impuestos y mediante los cuales se diferenciaban los objetos de carácter artístico de los demás. Periodo el cual estuvo rígidamente estable, como ya lo hemos

⁹¹ GIEDION, el presente eterno, Madrid, Alianza Editorial, 1985, pág. 272

mencionado, la escultura fue una de las artes en tener menos cambios al transcurso de la historia del arte como lo hemos dicho. Mediante este proceso, Duchamp cuestiona la naturaleza de la obra de arte e invita “*a ver la obra no como un objeto físico, sino como una pregunta, y la creación artística, por tanto, como una forma perfectamente legítima de la actividad especulativa de formular preguntas*”⁹², reside el acento en el carácter ontológico de la obra más que en las características relativas a su orden formal, desinteresándose por las convenciones académicas que reglaron las prácticas hasta ese momento y que venían siendo sobrepasadas hacía ya buen rato por los artistas de las Vanguardias. Duchamp, por tanto, no produce ninguno de los objetos que vienen a configurar sus nuevas obras, calificadas por Krauss como “*esculturas*” (lo dice así, aún entre comillas). En la tan conocida *Fuente* o *Roue de bicyclette*, su participación no es a nivel de artífice o artesano: la acción que iniciaba la conversión de dichos objetos en obras era su propia elección de entre los innumerables que pueblan el mundo para modificar su disposición (como en el caso de *Fuente*). Operar sobre ellos en una nueva construcción (como al ensamblar la rueda y el taburete de *Roue*) o simplemente firmar (como en el caso del *orinal*), articula mediante tales acciones de (des)contextualización el nuevo carácter de obra que integrarían a dichos objetos al mundo del arte. Sin embargo, de una manera inadvertida, se aloja un problema de gran atractivo para nuestro estudio, puesto que de ese momento en adelante se desvela el parentesco entre el objeto escultórico con los demás objetos de carácter cotidiano.⁹³

⁹² Krauss, Rosalind. *Pasajes de la escultura moderna*. Pág. 83

⁹³ Sin embargo, ahora nuestro objetivo es explicar porqué se pueden relacionar objetos y escultura y, por ende, debemos centrarnos en lo que está fuera del sujeto. Por tanto, aún cuando el propio cuerpo puede ser materia de indagación y hacerse objeto de estudio, lo que nos interesa ahora son los objetos como posibilitadores de simbolismos, así de aquí en adelante el campo de la escultura se ramifica, asía la colocación de objetos en el espacio, que muchas veces no son intervenidos directamente por el artista pero que de todas formas están marcando el espacio, así que en este sentido tan solo la materia o la composición de un elemento ya nos significa algo que se relaciona con nuestro carácter ontológico más que técnico o de procedimiento.

¿Qué pudo relacionar de tal manera a la escultura y los objetos para que Duchamp pudiera introducirlos al ámbito del arte? Pudo ser que los elementos elegidos por Duchamp tuvieran un marcado carácter escultórico, o dicho de otra manera, que pareciesen esculturas. Una piedra de forma fálica puede ser perfectamente una escultura colocada en una sala de exposición. O bien la destrucción de su funcionalidad mediante las operaciones sobre los mismos, dejándolos huérfanos de su sentido y en un lugar indeterminado en el mundo de los propios objetos, cuya principal característica es su función. Sin embargo, eso no se muestra suficiente como para permeabilizar de tal manera las categorías: las esculturas no se definen por ser objetos sin funcionalidad y los objetos no traspasan la categoría por su pura estética. La decisión de Duchamp de operar sobre los objetos y la posibilidad de integrarlos mediante tales operaciones al mundo del arte remite (no sabemos si conscientemente) a la única similitud posible: la escultura no es otra cosa que un objeto. Que hasta ese momento se hallaba incluido en otra categoría (la de *obra de arte*) pero que al ser despojado de ésta, vuelve a ser uno más de entre los miles de productos del hombre que rodean su existencia; de la misma forma, los objetos pasan a ser obra de arte mediante la acción del artista, pero ese primer paso fue permitido por esa similitud que permea la frontera entre objeto y escultura.

Por otra parte, recordemos que la escultura ya es objeto porque, como dijimos, está dirigida sensorial y espacialmente hacia el cuerpo. Las obras escultóricas, al participar de la tridimensionalidad integran, como ya hemos visto, toda la sensorialidad del cuerpo en su experiencia. Por lo tanto, si bien en la acción Duchampiana se pone en jaque el modelo mediante el cual se diferenciaban las *obras* de los *objetos*, esta misma acción viene a radicalizar la definición de escultura al asentarla en el puro carácter tridimensional (espacial y corpóreo); si bien se ve vulnerada la categoría de escultura al ser destituida la construcción institucional que determinaba los límites materiales de lo considerado *obra*, desde el punto de vista formal se reduce a la esencia, al último hilo del que pende su

urdimbre. Lo que resulta del gesto Duchampiano es la afirmación acerca del verdadero carácter escultórico, que no estaría definido por una visión academicista, ni tampoco por representar miméticamente el cuerpo, menos con la utilización de ciertos materiales ni de ciertas técnicas. El carácter escultórico se basa en su tridimensionalidad, único factor innegable que relaciona los objetos cotidianos y las antiguas formas escultóricas. Cosa que vendrían a afirmar los artistas en los años posteriores, que a partir de ese momento sumarían a la escultura la posibilidad del trabajo con todo el universo de objetos construidos por el hombre. Así como la conciencia de la determinación significativa del espacio circundante, sea éste paisaje abierto o mundo urbano, siendo inclusiva la acción del espectador como participante del campo de influencia de la propia escultura.

3.5. Conclusión

La escultura después de haberse mantenido estable durante mucho tiempo, según nos indica la historia del arte, su calificación como una de las artes clásicas por excelencia, marcó un alejamiento a un libre desarrollo, llegando a considerarse como anti moderna. Al punto de ser considerada como aburrida⁹⁴. Debido a los conceptos por los que estaba marcada, tales como el tamaño monumental, la masa compacta, el volumen sólido y opaco, la forma, la utilización de materiales nobles entre otros. Estos eran los patrones para decir que era escultura y que no lo era, y son precisamente estos patrones los que son necesarios romper a finales del siglo XIX y principios del siglo XX para aportarle a una creativa evolución.

Así la escultura despierta y encuentro que paradójicamente muchos de los artistas encargados de este giro no son precisamente los escultores los diestros en la talla y el modelado, si no son pintores los que proponen nuevos

⁹⁴ **Charles Baudelaire** publica un ensayo en el cual escribe que la escultura es una de las artes aburridas

rumbos de este arte. Tales como Edgar Degas, Picasso, Joan Miro, Joaquín Torres García, y una larga lista. Los cuales despreocupadamente aplican sin ningún prejuicio nuevas características como en el tamaño, los materiales, la forma, etc.

Encuentro algo muy significativo a la hora de pensar el termino de expansión en la escultura introducido por Krauss, el hecho de ser una acción experiencia para el cuerpo, así como se lo ha tratado en este capítulo denominado posibilidades de la escultura, con relación al cuerpo y al espacio. Reafirmando el Land art, como experiencia que va mas allá de la mera observación. Esto es un referente directo con el pensamiento mítico su experiencia hace posible su comprensión, este enunciado se lo puede descifrar cuando se estudia las diferentes culturas donde el ritual es necesario e indispensable en las prácticas sagradas que se encuentran alrededor de un tótem o elemento que indique un orden o un mecanismo (recordatorio). Esta sería una pregunta importante acerca de lo sagrado en el arte, es verdad que no tiene que llevarse al estado de sagrado como único camino de creación, esta cualidad del arte igual tiene la capacidad de hacernos ver la necesidad de afectar al individuo con la propuesta artística sea cual sea el método que utilice; social, intimista, sensorial, etc.

La escultura se tiene que considerar más allá del objeto en sí, y también el espacio circundante, muy importante a la hora de proponer como una de las artes espaciales, involucradas en la visión del hombre como ser que habita un tiempo y un espacio.

Retomo el movimiento como el Land Art por su simplicidad a la hora de develar símbolos, en el caso de Robert Smithson, proponiéndonos diferentes espacios de la geografía, concluyendo con material de estos lugares en la galería de arte, es un lenguaje directo de los materiales y de lo esencial que tiene que ser esta comunicación, paralelo a una de las conclusiones a las que me acerco en

el anterior capítulo acerca de los mitos y el símbolo que a partir de las constantes similitudes de origen en los mitos debe existir algo muy fuerte dentro de la ingenuidad humana, y precisamente esa presencia debe ser la posibilidad más simple a la que nos enfrentemos.

La escultura o apropiación de nuevos medios para este fin tridimensional (que es lo que se comparte) tiene la fuerza y el carácter de asumir un mismo espacio junto al ser humano. Pensemos en los pequeños amuletos que muchos poseemos, son objetos de diferentes procedencias, que perfectamente podrían ser instalados en una urna de cristal y presentarlos como escultura, pero su simbolización va más allá de su aparente volumen, su campo ocupa un nivel sagrado dentro de la conciencia humana. Afecta nuestro comportamiento. Es un simple ejemplo de todas las posibilidades de expansión con la que cuenta la escultura, y por esto me atrevo a desnudarla desde mi visión como materia siendo irrelevante la carga simbólica que esta conserva.

CAPITULO IV

CONFLUENCIAS MATERIALES Y MEDIOS COMPLEMENTARIOS

4. Importancia de los Materiales.

Si se pensó la escultura como una forma y volumen sobre el material bien sea piedra, mármol o madera en lo que hoy conocemos como arte clásico, conducido a ser una fiel representación de un héroe o acontecimiento. En este sentido prevalece la imagen aún más que el lenguaje del material que lo soporta. No es lo mismo la madera que la piedra dentro de su estructura física, mucho menos dentro de las estructuras de memoria y significación.

Marcel Duchamp propuso los objetos del cotidiano como esculturas, porque no se podría pensar en proponer los objetos de la naturaleza como esculturas, que sea precisamente su presencia la fuente catalizadora para la memoria y el símbolo?

La posibilidad de estar dentro y fuera de la propuesta es una situación que juega con la posición pasiva del espectador siendo parte de la composición como siempre en el terreno mitológico lo hemos sido, crear espacios cubiertos, se fuerza a volver evidente el espacio que ocupa el cuerpo humano. La expansión simbólica de los mitos la podemos asumir de la idea de expansión de escultura en el espacio.

No existe nada nuevo en el querer proponer los materiales de la naturaleza como escultura, si pensamos en las antiguas culturas humanas, pero si hay una resignificación a su pensamiento, en un intento de adaptación a nuestras convenciones de lenguaje, así entonces como es posible que un acantilado o una montaña sea un lugar sagrado o una representación de algo o alguien, acaso es posible que un cerro sea una escultura que conmemore algún acontecimiento?, no me atrevería a afirmarlo pero tampoco ahora no lo puedo desconocer. El Land Art

ya lo propuso con sus intervenciones en espacios naturales, algunos casi imperceptibles.

Quiero dar a entender la importancia de los materiales como símbolos de la propuesta, la acción de ensamblar diferentes elementos nos facilita el proceso de encontrar un discurso sobre la escultura contemporánea.

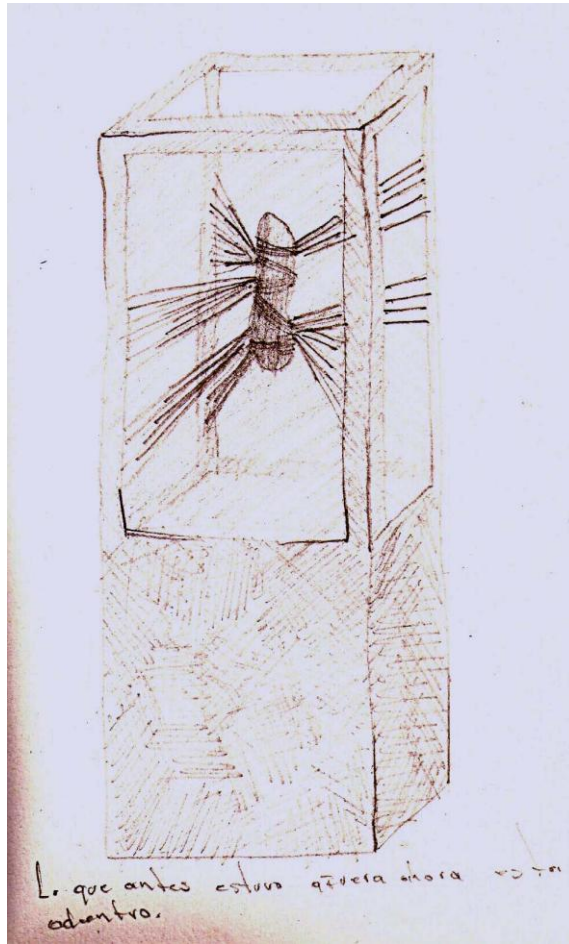


Imagen 16

Boceto previo, **ensamblaje.**

Entendiendo a la escultura contemporánea como una posibilidad de ensamblar, esto quiere decir que a diferencia de la escultura clásica que se construye al quitar partes de un mismo material (talla) o adicionar material (modelado), por el contrario se puede construir una propuesta a partir de reunir diferentes materiales

en función de una sola obra de arte. Por esto se hace necesaria la lectura de los materiales desde su simbología.

4.1. Polaridades entre materiales.

En este trabajo existe la polaridad al querer hablar desde el pensamiento mítico como base de creación, siendo consientes y procurando no caer en repetidos discursos nostálgicos del supuesto paso de nuestros ancestros. Por lo que se propone un nuevo formato al hablar de artes espaciales, al partir del estudio de la escultura los nuevos materiales o materiales no convencionales se convierten en un referente claro para generar un diálogo interesante para su comprensión.

Teniendo en cuenta la gran producción industrial de nuestro siglo y con antecedentes como los de Joseph Boys, cuando propone el fieltro como un material para su obra, identificando cualidades como de cubierta y protección, generador de calor y potenciándolos en su propuesta a partir de su historia personal. El arte entiende la necesidad de comunicarse a partir de elementos que pueda reconocer dentro de su simbología cotidiana. Mientras que a la escultura le abre las puertas para vincular materiales que jamás se hubieran pensado como posibles generadores de una propuesta plástica. La rigidez y dureza de los conceptos de escultura se rompen, como se rompe la dureza y rigidez de los materiales tradicionales de la escultura. De esta forma he tomado materiales y procedimientos que me ayudan a solucionar el marco conceptual de esta propuesta.

Un material en el cual he encontrado una simbología precisa es la Guata⁹⁵ un material a base de algodón y polímeros que se utiliza para recubrir piezas delicadas mientras se las transporta, de igual manera se usa como relleno de

⁹⁵ La palabra Guata tiene tres significados dependiendo de su etimología:

1. En Chile, del Mapudungun Huata quiere decir panza, vientre.
2. En Centro América y México, del Nahuatl, cuate. Que quiere decir hermano o amigo.
3. En España, del francés "ouate" quiere decir lamina de algodón.

chaquetas, buzos y almohadas, sinónimo de protección del cuerpo humano, además que este material por su color y su transparencia tenue logra generar una veladura en el espacio y se crea una sensación de sutileza, frágil y dúctil.

Un material liviano para confrontarlo con el peso de los materiales tradicionales de la escultura.

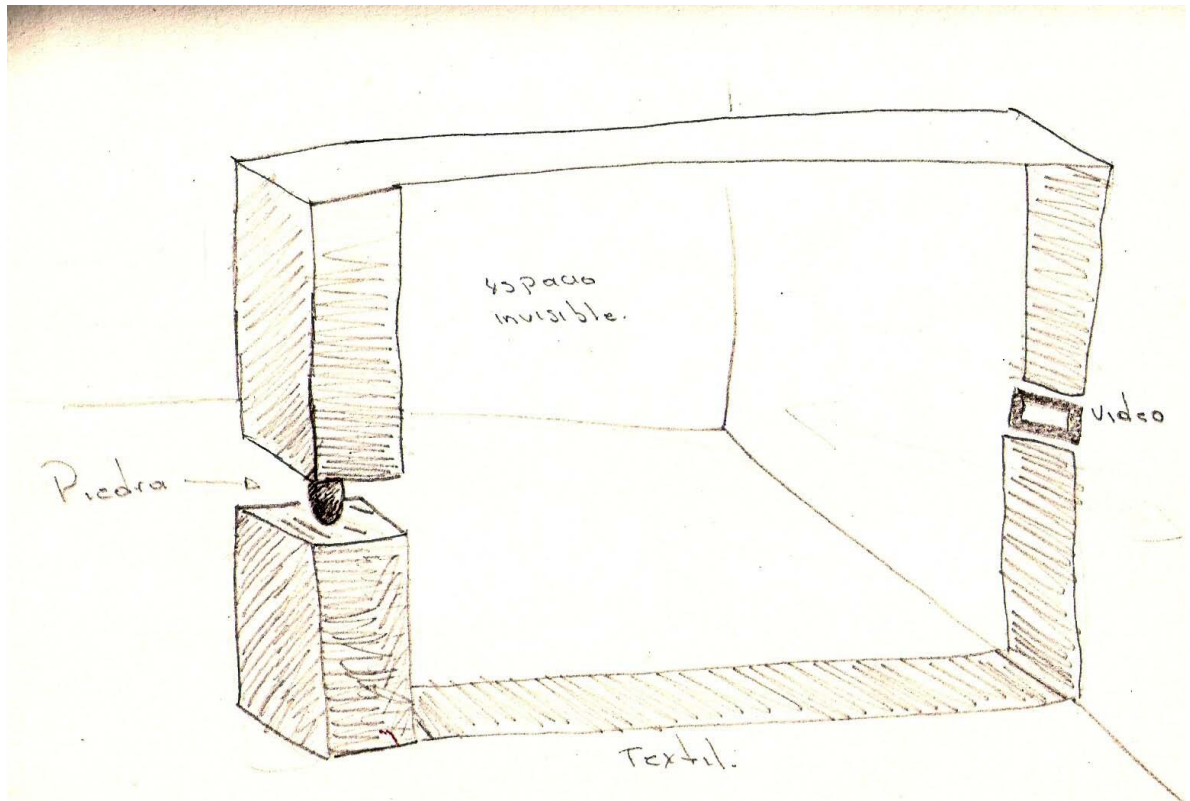


Imagen 17.

Boceto previo, construcción de la propuesta.⁹⁶

Nuestro material por relación con lo constante, es la piedra, la sagrada piedra testigo del nacimiento del mundo, material que ha sido utilizado por miles de años como uno de los principales materiales dentro de la arquitectura y la simbolización de lo sagrado como eterno y constante.

La posibilidad de confrontar dos materiales de naturalezas diferentes es un generador potencial de un discurso coherente que una simple valoración estética.

⁹⁶ Instalación, materiales piedra, guata, hilo. Dimensiones variables.

Se sincronizan y generan una danza etérea del tiempo, de texturas, de imágenes y sensaciones en el espacio. Juega por una parte con los viejos conceptos de escultura, convirtiéndose en espacio transformado y adaptado en “*escultura blanda*” como se le puede llamar. Tiene siempre presente la piedra como un testigo permanente cubierto por el nuevo tiempo o por un nuevo material que nos facilite comprender las potencialidades a partir de la diferencia.

Dentro de la revisión histórica de la escultura uno de los materiales más buscados y valorados por los artistas y los comerciantes de arte son los trabajos realizados en mármol, por su precio y belleza, lo que de alguna forma lo hace un material que se encuentra recurrentemente en la historia del arte, es un material que no se lo puede desconocer, por esto lo retomo en su forma más elemental. Convertido en polvo lo propongo como un material que ha sufrido una deconstrucción dentro de la tradición cultural de Occidente (toda esa herencia de la que nosotros, querámoslo o no, somos herederos), en aquellos lugares en que ésta se considera más sólida, en aquellos en los que, por consiguiente, opone mayor resistencia: sus códigos, sus normas, sus modelos, sus valores. Aquí coincidentalmente la rigidez de los conceptos clásicos de escultura corresponden a la dureza del mármol, que se retoma todo su significado pero en una forma totalmente contraria a la rigidez. Desestructuralizando la rigidez del material y simbólicamente desestructuralizando su historia dentro de los conceptos clásicos de escultura.

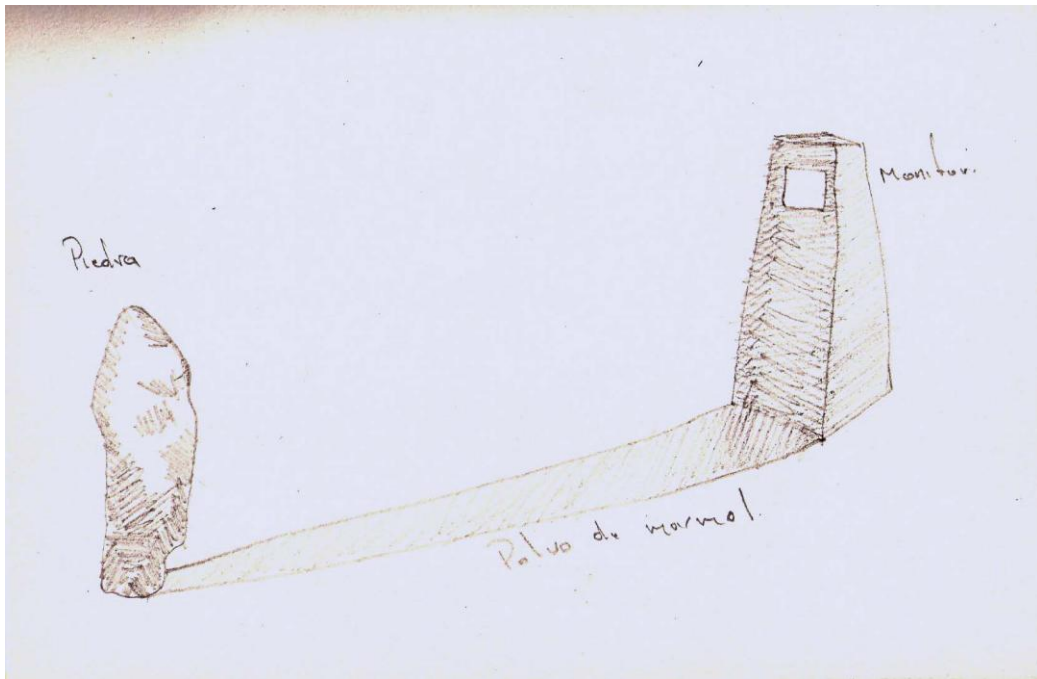


Imagen 18

Boceto previo, dimensiones variables⁹⁷

La posibilidad de presentar a la historia como un factor flexible capaz de adaptarse y complementarse solo se logra a través de la discusión de la deconstrucción, hacia la misma posibilidad que cuentan los mitos al ser trabajados como símbolos, otorgan la libertad de asumirlo según el criterio de su receptor.

Las diferencias entre conceptos de escultura academicista y espacio sagrado, como de historia y mito se encuentran en las relaciones de la forma de comunicar su naturaleza. La concepción de las diferentes tradiciones acerca de la valoración de lo estético. El arte nos brinda una amplia gama de tonalidades conceptuales de enfrentarse a materiales y objetos, en ningún momento podemos poner al mismo nivel una escultura totémica de los pueblos Americanos, con una escultura del renacimiento, sus convenciones son diferentes, así que la estrategia sería la conjugación de estas dos, desde el punto de estudio de su estructura más íntima y

⁹⁷ Boceto preliminar, piedra, polvo de mármol, pedestal y monitor de video, confluye la piedra con el paisaje. Dimensiones variables.

mínimal. Para poder encontrar los puntos de cruce, el vórtice de los conceptos de escultura.

4.2. Los nuevos medios.

Las propuestas plásticas y visuales de este siglo, han utilizado una mezcla de diferentes técnicas que se consideraban aparentemente lejanas, es el caso concreto de los nuevos medios, así como el video, la instalación, multimedia, Net Art, en algunos casos fusionados con la pintura, la escultura, el performance, etc. En los últimos años sobran motivos para decir que el video arte está en un proceso de des-definición. Por un lado, la tecnología digital ha ensanchado su foco para confrontarlo con las nuevas formas digitales. El video tiene que competir ahora con el net art y los streaming media, la animación digital y los CDs interactivos.

Teniendo en cuenta la curiosa evolución de la escultura, y siendo consecuentes con la amplia gama de propuestas visuales que contempla el arte contemporáneo, en un sentido de cambio y de pertenencia de nuestro tiempo enmarcado por la industria y la tecnología, recuro a la utilización del video como una forma de expresión dentro de la propuesta. La imagen digital es un complemento que enriquece la propuesta cuando entendemos a la mitología como una forma de narración oral fluida de la memoria, ejerce en el inconsciente un trabajo de captura de los recuerdos diferentes a las formas permanentes o corpóreas que suministra la materia. La videoinstalación representa un instrumento multiforme que sirve para transformar en emoción estética las posibilidades del mundo evidente. Lo esencial es transformar la simple imagen electrónica en experiencia multidimensional rica en texturas y formas.

Teniendo en cuenta la historia de la escultura como una forma permanente de alegoría, convirtiéndose en una imagen del inconsciente colectivo de la sociedad

como son los monumentos aunque aparentemente ya nadie los alce a ver, nace la necesidad de adoptar formas de expresión artística que se complementen, la imagen digitalizada nos confronta con la rigidez de la piedra en la escultura. Potencializando una a otra sus diferencias.

4.3. Conclusiones.

Resulta realmente emocionante llegar a escribir las conclusiones de este capítulo, un verdadero reto después de tener toda la información que he podido recoger y analizar, convirtiéndose en un trabajo de organización. Similar al trabajo que se realiza a la hora de instalar una obra de arte, las palabras ocupan un espacio y un tiempo que debe ser tenido en cuenta en el momento de redactarlas, a la hora de hacer una composición coherente con nuestro propósito.

El haber intuido una fuerza incorpórea, una presencia latente a lo largo de todos estos años en la acción de interrogarme acerca de los mecanismos de creación con la escultura y el espacio. Es de suma importancia personal y convicción espiritual. Se esclarecen los conceptos del manejo espacial, aclara de sobremanera la importancia de una serie de acontecimientos insertos en el espíritu humano a partir de los mecanismos míticos. Justamente es el arte el encargado de potencializarlos y este a su vez de reflejarlos en la sociedad. Este oficio, que cada vez más, me permite ver a través del velo del resplandor. Asevera la importancia del artista como un ser sensible en la existencia humana. Hoy seguro de haber escogido el camino correcto con las artes visuales. Puedo modestamente proponer a través de mi experiencia. Afirmar que detrás de cada acto consiente se entrelaza un poder sobrehumano que nos hace ricos como seres vivos, detrás del gesto de los volúmenes, se encuentra toda la fuerza creadora, propone la simplicidad, la transparencia del lenguaje que se escribe a través de lo simbólico. La naturaleza guardan los materiales con los que he establecido relaciones para la comunicación del análisis de los mitos, como fuente

arquetípica del hombre, en una sensatez de correspondencia con la forma de asumir la vida.

Es urgente despertar el lado sensible del ser, del cuerpo, capaces de leer la sutileza de los símbolos en la materia. Un cuerpo ubicado en el espacio es suficiente para develar su alrededor y ser consciente de este, basta esa sutileza antes de demarcar con complejas mediciones racionales, que de seguro nos llevarían a pensar a todos de la misma forma. Si hay algo importante en el arte que ninguna otra disciplina la tiene, es precisamente esa flexibilidad de emitir criterios, el micrófono está abierto para la reflexión interna. Todos nos queremos escuchar. Venimos del mismo origen por mas diferentes que aparentemos ser, el silencio de las piedras me lo confirman, la seguridad con la que pisan la tierra es la misma seguridad de encontrar la fuerza necesaria en ellas para ser la conexión con nuestro espíritu. Los abuelitos o hermanos mayores⁹⁸ (Piedras sagradas) dispuestos a recordarnos nuestro nacimiento, son los mismos dispuestos hacernos reconocer el espacio en el cual estamos vivos, el espacio compartido de la obra de arte tridimensional es el mismo en el que se mueven los hombres y sus acciones.

El manejo del material en el arte es de suma importancia, la representación se puede dar de diversas formas, no se trata de buscar imposiciones en la creación, lo que he encontrado a partir de antecedentes de artistas, es el respeto que se le debe tener a los materiales que elijamos para trabajar. Dentro del pensamiento mítico las cosas ya están dadas, todo lo que hagamos de alguna forma ya fueron hechas, nuestras acciones tienen su correspondencia y su justificación arquetípica, por lo que propongo a los materiales como tal, como son, potencializando el lenguaje interno de cada uno. De la misma forma como los humanos debemos encontrar nuestra propia belleza interior.

⁹⁸ Nombre con el cual se llaman a las piedras dentro de las comunidades indígenas de la Sierra nevada de Santa Marta.

La más mínima intervención en los materiales para conectarlos con el espacio es suficiente para abrir el dialogo del acto creativo y de los conceptos que se ha planteado para la discusión.

Siendo lo suficientemente humilde a la hora de emitir un discurso con los materiales. Discurso que en ningún momento pretende ser una verdad, puesto que la construcción simbólica la asume el público. La postura y su significación es personal y los materiales son los encargados de generar y transmitir sensaciones en el espacio afectado.

Nuevamente el micrófono queda abierto, para que cada uno con la libertad que posea pueda emitir un criterio propio, libre de normas convencionales.

Así como cada uno toma lo que le sirve, sin encerrarse en juicios mentales del conocimiento.

V. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGÍS**, María. Villaverde; Mircea Eliade: una Filosofía de lo sagrado. Ed. Univ. S. Compostela 1991
- AYALA**, blanco. El silencio de los dioses, sexto piso, México 2004.
- CAMPBELL**, Joseph, en dialogo con Bill Moyers, El poder del mito, Ed. Emecé. Barcelona
- CAPRA** fritjofg, El tao de la física, Ed. sirio, s.a. Málaga, 2000.
- CASSIRER**, Ernst, Filosofía de las formas simbólicas II. El pensamiento mítico. Al español de Armando Morones s/d, Fondo de Cultura Económica) 1923.
- CASTELLANOS**, Susana, Mitos y leyendas del mundo, Ed. Intermedio, Colombia, 2007.
- DE PRADA**, Blas, Rocío del Pilar, La mentalidad creadora de mitos y la escultura contemporánea, tesis doctoral, director de tesis: dr. Luís Jaime Martínez del río, Universidad complutense San Fernando, facultad de bellas artes departamento de escultura, Madrid. 2003.
- DETIENNE**, Marcel, comparar lo incomparable, alegato a favor de una ciencia histórica comparada, península hcs, Barcelona, 2001.
- DUCH**, Lluís. Mito, interpretación y cultura, Ed. Herder, 1995. Ensayos de Antropología, E. Herder, Barcelona, 2004.
- Antropología de la vida cotidiana, simbolismo y salud, Ed., Trotta, Madrid 2002.
- ELIADE**, Mircea, Lo sagrado y lo profano, Ed. Labor. Barcelona, 1983

El mito del eterno retorno, Ed., alianza Emecé, 1972.

Mito y realidad, Barcelona, 1991, primera edición, Editorial Labor, «Colección Labor»

GABLIK, Suzi, ¿Ha muerto el arte moderno?, Ed. Hermann Blme, 1987, Has modernism failed? 1984.

GADAMER, George. Verdad y método, Salamanca, 1977.

GIEDION, Sigfried, El presente eterno, Alianza Editores. 1985.

GORRI, Antonio Alegre, La Sofística y Sócrates. Ed. Montesinos, Barcelona 1986.

JAMME, Christoph; Introducción a la Filosofía del Mito. Ed. Piados, Barcelona, 1999.

JODOROWSKY, Alejandro, La Danza de la Realidad, E. Siruela, Madrid, España, 2001

JUNG, Carl Gustav. Arquetipos e inconsciente colectivo. Ed. Piados, Ba. 1991

KRAUSS, Rosalind. “La escultura en el campo expandido”. La posmodernidad, Hal Foster.

La invención de la mitología, Barcelona, Peninsular, 1985.

KUSCH, Rodolfo. GONZALES, G-MATURO, G-HABER, A.-MAREQUE, E.-SCANNONE, J.C.-GARRETA, M.J.-BORADAS DE ROJAS PAZ-STEFFEN, G. Kusch y el pensar desde América, cultura y el sujeto cultural, el pensar de Kusch, centro de estudios latinoamericanos, Buenos Aires, 1989,

LÉVI-STRAUSS, Claude, Mito y significado, prólogo, notas y biografía de H. Arruabarrena, Madrid, Alianza, 1987 El pensamiento salvaje. FCE, México 1.982

LYOTARD, jean François, La posmodernidad (explicada para niños) Gedisa, S.A, Paris, 1986.

MONTES, Rojas Luis Andrés, La escultura posible: resistencia y perspectiva del cuerpo en la contemporaneidad, dirigida por Dra. d. teresa Cháfer

Bixquert, Dra. d. marina pastor Aguilar, Universidad complutense San Fernando, departamento de escultura, Madrid. 2008.

NIETZSCHE, Federico.; Así habló Zaratustra – de la visión y del enigma– Alianza Editorial, Ma 1.980

OCHOA, Juan Carlos, Mito y chamanismo: el mito de la tierra sin mal en los Tupi-Cocama de la Amazonia Peruana. Barcelona 2002.

PRAZ Mario, la carne, el mundo y el diablo en la literatura romántica, Caracas, Monte Ávila, 1969.

READ, Herbert, Imagen e idea. La función del arte en el desarrollo de la conciencia humana, 1955 tr. al español de Horacio Flores Sánchez México D. F., 1980

RODRIGUEZ, Héctor, Mito-rito y simbolismos funerarios, estudios etno-antropologicos andinos, ladap, Nariño, 1992.

URIZ, María Jesús Pemán; La Psicología Simbólica de Carl G. Jung. Ed. Eunate, Pamplona 1993

VATTIMO, Gianni, El fin de la modernidad, nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna, Ed., Gedisa, 1998. La fine della modernità, Torino, 1985.

VERNANT Jean-Pierre. Mito y pensamiento en la Grecia antigua, Madrid, 1982.

El universo, los dioses, los pueblos, relato de los mitos griegos, Ed., Anagrama, Barcelona, 2000

WESTHEIM, Paul, Arte, religión y sociedad, Ed. Fondo de cultura económica, México D. F. 2006.

WILHELM, Nestlé, Historia del espíritu griego. Ed. Ariel, Barcelona. 1987.

