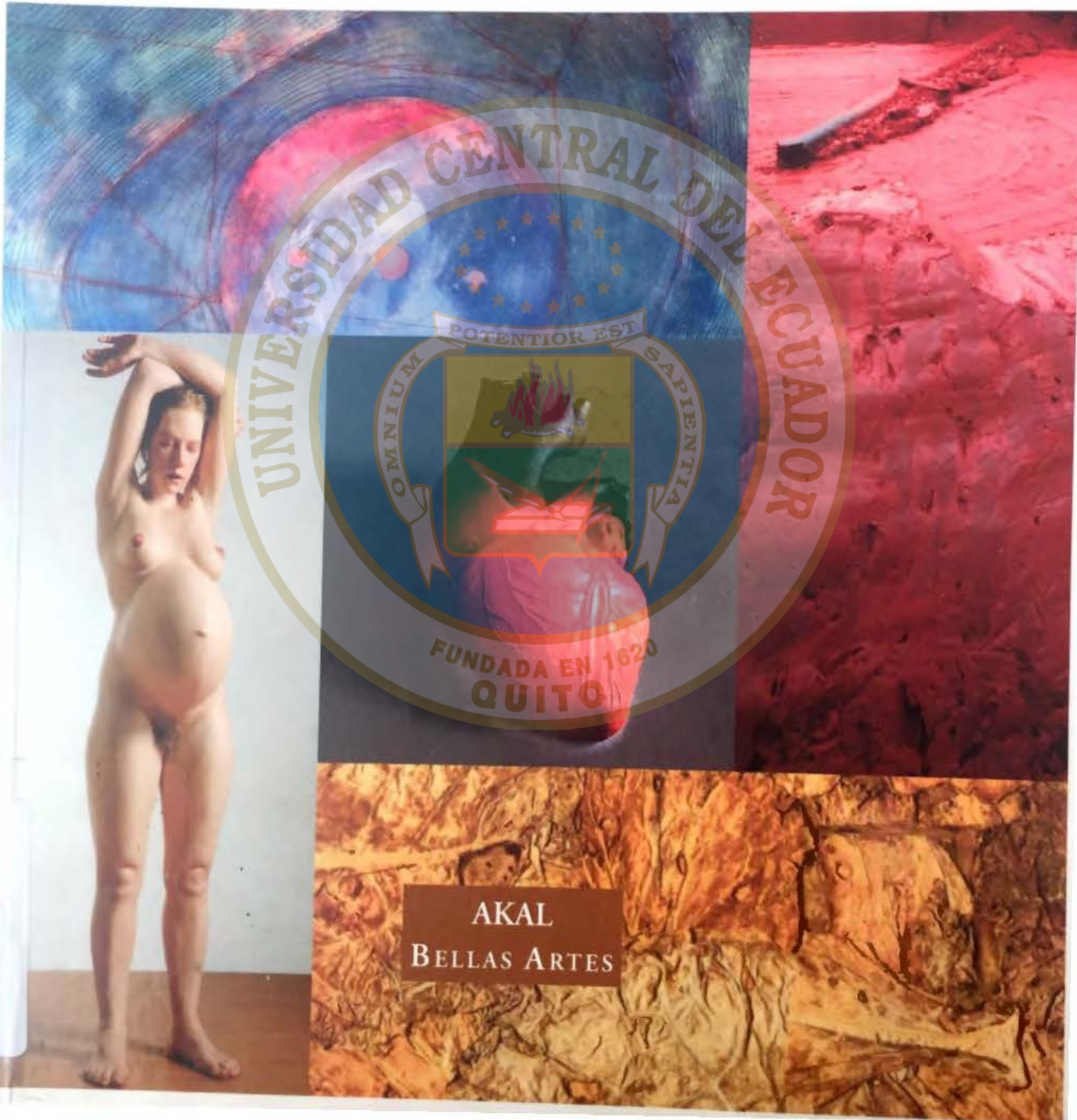
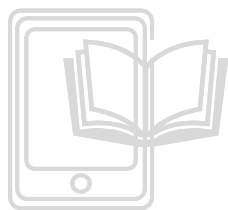


GENEALOGÍAS DEL ARTE CONTEMPORÁNEO

Jaime Repollés Llauradó



AKAL
BELLAS ARTES



BASE LEGAL PARA DIGITALIZACIÓN DE LIBROS CON DERECHOS DE AUTOR

El Sistema Integrado de Bibliotecas de la Universidad Central del Ecuador, digitalizará su acervo bibliográfico siempre y cuando sea para fines educativos y de investigación. No se permite la reproducción y distribución para la comercialización directa e indirecta del mismo.

La digitalización del material bibliográfico se lo realiza de acuerdo al Código Orgánico De La Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación Art. 212 numeral 9, Literal ii “(...) Una biblioteca o archivo podrá, además, realizar los siguientes actos (...) La reproducción electrónica y comunicación pública de obras de su colección para ser consultadas gratuita y simultáneamente hasta por un número razonable de usuarios, sólo en terminales de redes de la respectiva institución o para usuarios de esa institución bajo su control, en condiciones que garanticen que no se puedan hacer copias electrónicas de esas reproducciones” y literal vii “La reproducción, adaptación, traducción, transformación, arreglo, distribución y comunicación de una obra protegida por derechos de autor o una prestación protegida por derechos conexos, en uno o más formatos accesibles para el uso exclusivo de personas con discapacidad”.

Este material se considera un producto intelectual a favor de su autor; por tanto, la titularidad de sus derechos se encuentra protegida por el Código Orgánico De La Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación. La violación a dichos derechos constituye un delito que será responsabilidad del usuario.

Este libro está disponible físicamente en:

BIBLIOTECA	Biblioteca Facultad de Artes	PISO	
		ESTANTE	02
		BANDEJA	01
CONVENIO INTERINSTITUCIONAL		UNIVERSIDAD	

LOS AUTORES

Todos los títulos de la colección han sido elegidos bajo el criterio común de su elevado nivel de calidad, tanto en sus contenidos como en su exposición didáctica, profesional y académica.

Sus autores son artistas además de, en su mayoría, profesores universitarios de diferentes facultades de Bellas Artes.

Jaime Repollés Llauradó

Pintor y doctor en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid, desarrolla su obra plástica conjuntamente con la investigación en teoría del arte. Durante su estancia como becario en la École Nationale Supérieure des Beaux Arts de París asimiló el pensamiento del filósofo francés Georges Didi-Huberman para realizar su tesis doctoral sobre el concepto de desgarramiento en la pintura. Como profesor de la Escuela Contemporánea de Humanidades imparte cursos sobre las afinidades entre las artes visuales y la escritura a partir de una retórica material de la obra de arte que está en la base de las *substancias simbólicas* descritas en este libro.



48438
769.04
R 425

AKAL
BELLAS ARTES
9

Directores:
Rosa Gallego y Juan Carlos Sanz





INVENTARIO		
Compra.....	Donación.....	Canje.....
Proveedor <u>Entre libros</u>		
Factura.....	Fecha <u>16-01-22</u>	Precio.....
Nº Inf. Recep.....	Fecha inf.....	
Nº Alta.....		
Biblioteca <u>NOTES</u>		

GENEALOGÍAS DEL ARTE CONTEMPORÁNEO

Jaime Repollés Llauradó



akal

Diseño: Juan Carlos Sanz y Rosa Gallego
Edición al cuidado de Rosa Gallego

Imagen de cubierta: *collage* con detalles de Jean Dubuffet, *Campo con nevaduras*, 1959; Anish Kapoor, *Mi tierra natal roja*, 2003; Claudio Parmiggiani, *Sin título (Corazón)*, 1998; Ron Mueck, *Pregnant Woman*, 2002; James Turrell, *Vista satélite del Roden Crater*, 1977.
Frontispicio: Claudio Parmiggiani, *Sin título*, instalación permanente, parque Padula Canere, 2002.
Página 8: Claudio Parmiggiani, *Sin título*, Roma, 2004.

Reservados todos los derechos. De acuerdo a lo dispuesto en el art. 270 del Código Penal, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes reproduzcan o plagien, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica fijada en cualquier tipo de soporte sin la preceptiva autorización.

© Jaime Repollés Llauredó, 2011

© Ediciones Akal, S. A., 2011

Sector Foresta, 1
28760 Tres Cantos
Madrid — España

Tel: 91 806 19 96

Fax: 91 804 40 28

www.akal.com

ISBN: 978-84-460-3127-7

Depósito legal: M-9.323-2011

Impreso en
Fernández Ciudad, S. L. Pinto (Madrid)

A Jorge, para que nunca olvide su genealogía.



ÍNDICE

Advertencia 9

Introducción. El retorno de las sustancias 11

1. El primitivismo: el sustrato elemental 17

El legado: Prehistoria y Primitivismo 24

La cultura: conflicto entre Naturaleza y Cultura 29 • El artista: el Chamán 34

• El libro: el Rito Primitivo 38

El lugar sagrado: la Cueva 44

El orden: la Ecología 51 • El medio: la Piedra 56 • El elemento: la Tierra 61

El cuerpo: la Huella 66

La Venus: Esteatopigia 71 • El animal: el Totemismo 76 • El rostro: la Máscara 81

El viaje: el Inconsciente 85

El pasaje: el Trance 90 • La utopía: el Buen Salvaje 94 • La perversión: la Autenticidad 100

2. El paganismo: la esencia encarnada 105

El legado: Clasicismo y Paganismo 111

La cultura: conflicto entre Carácter y Destino 116 • El artista: el Héroe 122 •

El libro: el Mito Clásico 127

El lugar sagrado: el Templo 133

El orden: la Antropometría 137 • El medio: la Columna 142 • El elemento: la Carne 147

El cuerpo: la Sombra 152

La Venus: Afrodita 156 • El animal: las Metamorfosis 160 • El rostro: la Medusa 165

El viaje: el Mediterráneo 168

El pasaje: el Viaje de Retorno 171 • La utopía: la Arcadia 176 • La perversión: la Posmodernidad 181

3. El cristianismo: la sustancia alegórica 185

El legado: Medievo y Cristianismo 188

La cultura: conflicto entre Judaísmo y Cristianismo 191 • El artista: la *Imitatio Christi* 197 • El libro: la Alegoría Medieval 200

El lugar sagrado: la Catedral 203

El orden: la Mística 210 • El medio: la Cruz 214 • El elemento: el Cristal 218

El cuerpo: el Alma 222

La Venus: María 226 • El animal: la Eucaristía 231 • El rostro: la Verónica 236

El viaje: el Desierto 239

El pasaje: el Éxtasis 244 • La utopía: la Ciudad de Dios 248 • La perversión:
el Nihilismo 251

Conclusión: las sustancias del porvenir 255

Notas al texto 259

Bibliografía 267



ADVERTENCIA

Este libro nació para dar algunas respuestas a la inquietud biológica que suele tener todo artista a la hora de reconocer sus parentescos en la tradición. Esta genealogía del arte contemporáneo destinada a estudiantes de Bellas Artes no es, por tanto, una historia del arte que relate la evolución de los movimientos artísticos de posguerra; tampoco es un manual de tendencias que informe sobre las últimas vanguardias, ni pretende ser una crítica de arte, ni una estética, en sentido estricto.

Cuando un artista remonta sus deudas con el pasado suele indagar en los *caracteres físicos y psíquicos* hereditarios de su estilo, pero, lamentablemente, muchas veces acaba empleando el método genealógico para justificar parentescos lisonjeros con los artistas consagrados. Basta conocer un poco el panorama cultural para comprobar que muchos *maestros* encabezan estirpes bien mundanas porque se casaron con la persona adecuada, se implicaron con el grupo de poder conveniente o, simplemente, porque pasaron por el pequeñísimo mundo del arte en el momento y lugar oportunos. Pero ésta no debería ser la aspiración de una genealogía de la creación plástica actual.

Un libro coherente con un saber tan antiguo no debería limitarse a revisar la agenda de los autores de moda, ni a conjeturar sobre los estilos pujantes del porvenir, sino que le correspondería aflorar las ascendencias culturales de las que surgieron las obras de arte, atendiendo especialmente a sus particularidades físicas e intelectuales. La genealogía debería establecer frondosas familias de herencias en el interior de las cuales se hubiera desarrollado la particular evolución de cada autor de manera original. Sin embargo, por evidentes razones de espacio, el muestrario de obras, autores y movimientos artísticos recogidos en este libro es limitado y no decodifica por completo el ácido desoxirribonucleico de la modernidad.

Pidiendo disculpas por anticipado, el abajo firmante asegura que sus estudios no se han guiado por afán eugenésico alguno, ni admitió o excluyó según criterios ideológicos o prejuicios formales. Aunque el lector echará en falta autores y tendencias importantes, sólo fueron citados aquellos que ilustraban la particular *teoría de las substancias* en la que se ha convertido el texto en su devenir, y que será presentada desde la introducción. En consecuencia, no han podido recorrerse muchas ramas genealógicas del árbol, pero al menos se han emprendido tres de las raíces más importantes del arte actual: la prehistórica, la clásica y la medieval, tal como aparecen en los temarios de Teoría e Historia del arte de las facultades de Bellas Artes.

El extracto de tan importantes tradiciones culturales en las obras de arte ha sido mostrado como un imaginario material pleno de pervivencias históricas, filosóficas y filológicas, así como estéticas, antropológicas y simbólicas. Un panorama que hubiera resultado demasiado confuso si no se hubieran tomado las obras de arte escogidas como muestrarios biológicos de las tradiciones estudiadas, como en cualquier prueba de paternidad. Incluso tomando esta medida preventiva, el libro corría el riesgo de abismarse, razón por la que se tomaron tres atajos a través de los cuales se pudieron sintetizar los insondables legados del primitivismo, el paganismo y el cristianismo.

Igual que Dante es llevado de la mano de Virgilio por los círculos del Infierno y del Purgatorio hasta el Paraíso, el lector será acompañado por un cicerone muy especial en cada capítulo, que sesgará tajantemente el alcance del mismo y su interpretación. A la manera de las ordalías antiguas, el pintor florentino Piero di Cosimo servirá al lector para atravesar la oscura senda del primitivismo, la aventura homérica de Ulises para naufragar en el ancho

mar del clasicismo y la pluma memoriosa de Marcel Proust para iniciar el pasaje al espíritu medieval.

La elección de estos tres cicerones—un pintor renacentista, un héroe mítico y un escritor moderno—ha sido también un modo implícito de asumir que no existe un canon de pervivencias de la antigüedad en la modernidad: hay tantas genealogías del arte como caminos de retorno a la tradición. De hecho, cada artista, cada obra, pueden haber sido engendrados en diferentes genealogías, no siendo contradictoria sino especialmente fecunda la coexistencia de raíces dispares en cada época. Por esta razón, el libro propone tres viajes iniciáticos a formas pretéritas de entender el arte y la cultura, atendiendo sobre todo al simbolismo heredado de los materiales

artísticos de la Antigüedad. Para ello, se ofrece un índice de recurrencias simbólicas entre los imaginarios a modo de mitología comparada. Debo agradecer especialmente en este punto la inestimable ayuda que me ha prestado el doctor Vicente Alemany Sánchez-Moscoso en la selección, tratamiento e interpretación de las imágenes. Por consiguiente, y sin la menor intención de sistematizar el *eterno retorno* de mitos primitivos, grecolatinos o judeocristianos, el empeño de esta genealogía consistió en resaltar algunas afinidades entre las creaciones actuales y las antiguas por medio de una lectura comparada que destacase la originalidad de aquellos artistas que han encontrado su lugar en el mundo moderno rindiendo homenaje a la tradición.

Jaime Repollés
Madrid, noviembre de 2009



INTRODUCCIÓN

EL RETORNO DE LAS SUBSTANCIAS

Si un antropólogo realizara un extenso *trabajo de campo* sobre el surtido completo de objetos artísticos coetáneos, probablemente llegaría a la conclusión de que los artistas están tomando la naturaleza como si fuera cultura. Más que preciosos artefactos de deleite estético, hoy se exponen cúmulos de cosas, se reciclan objetos de la vida cotidiana o se diseñan entornos a partir de materiales tan prosaicos como el cartón, el acero, el neón o el plástico. A veces, las obras de arte son meros depósitos de materia bruta, sin elaboración alguna, toneladas de tierra, paja, cera o carbón. Por ello, un vistazo rápido sobre los procedimientos artísticos contemporáneos daría cuenta de cómo la naturaleza está siendo arrancada de sus terruños foráneos, o de la escombrera industrial, para ser volcada en expositores de museos y vitrinas a modo de *fermento natural* de las experiencias estéticas; pero la simple puesta en escena de materia desnuda, ya sea orgánica o inorgánica, sigue siendo un hecho cultural, no natural.

Sin duda, el arte está experimentando una reacción hacia lo antropológico, es decir, tiende a reintegrar la naturaleza en la cultura por medio de sutiles rituales de conversión. Esto sucedía constantemente en la Antigüedad, cuando la cultura era el fruto más maduro de la naturaleza. Pero, aunque resulte imposible circunscribir el origen de esta regresión a la *cultura material* de los antiguos, lo seguro es que sus cepas dejaron de brotar justo cuando se inauguró el concepto de *material específico para Bellas Artes*. En el albor del Renacimiento, cuando los materiales artísticos comenzaron a ser suministrados por un mercado adecuado a las necesidades de los incipientes artistas liberales y sus instituciones académicas o filantrópicas, comenzó la *Edad de las Bellas Artes*.

Anteriormente, los elementos plásticos eran extraídos de la naturaleza, el mármol se sacaba de la cantera y el

aceite de la linaza, pero también de la cultura, como la piedra era la materia sagrada de la *Edad de piedra* y el aceite lo era de la *Edad cristiana*. Los materiales artísticos de la Antigüedad no se adquirían en economatos con el objeto de producir obras de arte, sino que eran elaborados por artesanos devotos para cultivar la naturaleza. Aquellos artesanos trajinaban la materia amparados en la tradición simbólica que se extiende, *grosso modo*, desde las edades arcaicas hasta los tiempos de Aristóteles o santo Tomás. Este vasto terreno arqueológico donde hunden sus raíces numerosos componentes plásticos de la creación actual almacena, por tanto, los nutrientes de casi todos los materiales artísticos surgidos en los últimos años, bajo un aura de inusitada simplicidad natural y epatante discordia cultural con su tiempo.

Puede que semejante retorno a las ideas antiguas de *naturaleza y cultura* sea un síntoma de la mala digestión que los artistas están haciendo de la sociedad postindustrial. En efecto, llama poderosamente la atención que en el siglo XXI, en plena expansión de las telecomunicaciones —cuando se impone por doquier una realidad virtual favorecida por el dominio tecnológico—, los artistas empleen todo tipo de materia bruta e industrial y abunden obras constituidas por flujos orgánicos. Es notable que el viejo concepto de *encarnación* esté presente en el *body art* y la *performance* con su retórica de cuerpos bañados en excreciones, olores de cadáveres purulentos y tejidos de animales desollados que espantan cada día a los visitantes de museos y centros de arte contemporáneo.

Un claro exponente de esta recurrencia de las ideas antiguas sobre los cuerpos es la vigencia de la vetusta *teoría hipocrática*. A pesar de que la ciencia ha dejado obsoleta la creencia en una regulación del organismo por medio de *humores*, la literatura artística no cesa de hablar



de la sangre, la bilis, la atrabilis y la flema. Un antropólogo diría que este empleo de flujos orgánicos en el arte se remonta a rituales antiquísimos, donde la viscosidad de la sangre o las deyecciones se ornaban de valores religiosos. En efecto, semejante eclosión de flujos orgánicos en el ciberespacio puede ser deudora de las cosmologías arcaicas de los *elementos*, las teorías paganas de las *simientes* o del hilemorfismo medieval de la *substancia*. Mundos antiguos y compuestos por elementos orgánicos simples, aunque *bautizados* por simbolismos procedentes de culturas que no habían abducido la naturaleza casi por completo.

Desde la Antigüedad y hasta bien entrado el siglo XVIII, los *cuatro elementos* naturales —el fuego, la tierra, el agua y el aire— constituían a su vez las cualidades sensibles del mundo físico —cálido y frío, húmedo y seco—. Los *humores* corporales y las *substancias* naturales eran los componentes conocidos de la vida, así como los principios materiales de toda ciencia, arte y pensamiento. Estos *elementos* reinaron en el mundo antiguo hasta que pudieron descomponerse en unidades más simples, gracias a la química de Lavoisier, pues no en vano su *Tratado elemental de química*, 1789, coincidió con el período revolucionario que transformó por completo el dinamismo de los cuerpos¹. Podría decirse, desde el punto de vista de la *cultura material*, que la modernidad es el período bioquímico que cuestiona toda idea de compuesto simple o fundamento desde, más o menos, la Revolución francesa; luego la pregunta que se hace el genealogista es ¿por qué aquellos *elementos*, *humores* y *substancias* del Antiguo Régimen despuntan por doquier en la alquimia de *instalaciones* y *happenings* fluyendo en los nuevos formatos, desde las resinas sintéticas hasta las pantallas de plasma?

Quizá la respuesta a este enigma se deba precisamente a la naturaleza simbólica de aquellos componentes materiales que los artesanos extraían de la naturaleza bajo rituales de conversión que perviven en las obras de arte actuales. A pesar de que el universo físico de la era prequímica era más pequeño y firme que el actual, la modernidad sigue buscando en vano un punto fijo desde el cual construir el mundo. Los científicos siguen descomponiendo las *partículas indivisibles* de las viejas cosmologías en átomos, células, fotones, quarks o incluso antipartículas de materia, del mismo modo que los artistas, con la mente puesta en las recientes teorías de partículas, siguen produciendo obras de arte a partir de las semillas (*rizhomata*) del arte del pasado, cultivando algo así como una *teoría general de las substancias* para poder habitar el mundo contemporáneo.



1. Francis Bacon, Tres estudios para figuras al pie de una Crucifixión, 1944. Esta trinidad de la substancia puede ser también una versión carnosa, llamada deesis, de la tradicional composición de María, Cristo crucificado y el evangelista san Juan.

Tradicionalmente, la *substancia* era lo que estaba por debajo, literalmente, sub-estancia, en adelante escrito con «b» intercalada. En sentido biológico, la substancia es el *sustrato* que sostiene y nutre el árbol genealógico del arte contemporáneo. La tradición siempre fue la base de las obras de arte académicas o vanguardistas, que resultan completamente insustanciales sin sus fermentos clásicos y primitivos. La *Era de las Bellas Artes* tuvo al *clasicismo* grecolatino como su más firme sustrato, mientras que el poeta Charles Baudelaire definió la *modernidad* como «la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable»². Esta mitad perenne de lo moderno fue llamada *primitivismo* durante buena parte del siglo XX, aunque en realidad se trataba de un simple retorno de los fundamentos del arte prehistórico en las *vanguardias históricas*, que fueron su manifestación transitoria, fugitiva y contingente.

El problema es que las obras de arte coetáneas no tienen un sustrato canónico, cerrado ni único, sino más bien un haz de relaciones culturales que varían según la conciencia del artista sobre la naturaleza. Aunque la vieja



(b)



(c)

teoría de la *substancia* –antaoño llamada *metafísica*– sigue siendo la médula de la concentración y corporeidad del hombre en el mundo, no hay que olvidar que la lectura contemporánea de las sustancias debe ser esencialmente dinámica, de modo que la *cultura material* del arte está heredando nociones prereritas para concederles una perspectiva histórica, pues su historicidad viene de la propia dimensión temporal de los *elementos*. En consecuencia, toda genealogía del arte sería estéril si se entendieran las sustancias plásticas como exclusivas de un estilo o de una época, porque sólo la mezcla cultural enriquece las creaciones, de lo que se deriva que los nutrientes enterrados del árbol genealógico tienen un espesor histórico y un dinamismo material.

La polisemia del propio concepto de *substancia* a lo largo del tiempo, que ha cobrado acepciones tan dispares como *ousía*, *physis*, *natura*, *essentia*, *prosopon*, *persona*, *hypostasis*, demuestra que la modernidad no es la ausencia de una *teoría general de las sustancias* o de los cuerpos primeros sino la *historicidad* de tales sistemas, que ya no se pueden comprender axiomáticamente⁴. De hecho, por definición, la *substancia* es lo que aumenta y nutre a las demás cosas y sin la cual éstas se acabarían, razón por la cual Spinoza, el filósofo panteísta, aseguró que la *sustancia* es infinita⁴.

No en vano, la acepción más popular de la *substancia* es la hacienda o el caudal de bienes. Esta estimación económica de lo sustancial explica sus retornos en el arte, pues para nadie es secreto que muchas obras *modernas* valen precisamente por su *mitad tradicional*. Un conocido ejemplo de esto fue el auge del mercado artístico durante los años ochenta, sustentado en el entonces llamado *retorno de la pintura*. Tampoco es secreto que uno de los artífices principales de este retorno de la pintura fue Francis Bacon (1909-1992). En efecto, el pintor irlandés reformó la figuración de posguerra a partir de una gramática inequívocamente cristiana, basada en la acepción de la *substancia pictórica* como una especie de encarnación de la Santísima Trinidad⁵.

La fama de Bacon como pintor de caballete se debe a su especial conversión del cuadro en el soporte de una manera inaudita de aplicar el óleo, entendido como una *substancia plástica* derivada de la mixtura de elementos arcaicos y modernos. Bacon solía pintar sus célebres trípticos por el revés crudo de la tela de lino y por separado, ya que juntos no cabían en su caótico estudio de Reece Mews, siendo únicamente reunidos a la hora de exponer⁶. Mucho más que citas de la Crucifixión, los trípticos de Bacon articulan una verdadera *trinidad de la substancia* como Sujeto, Verbo y Predicado de la carne. Tomando el



(a)



(b)

2. Francis Bacon, *Tres estudios para una Crucifixión*, 1962. Las tres declinaciones de la substancia baconiana tienen ingredientes cristianos, paganos y primitivos.

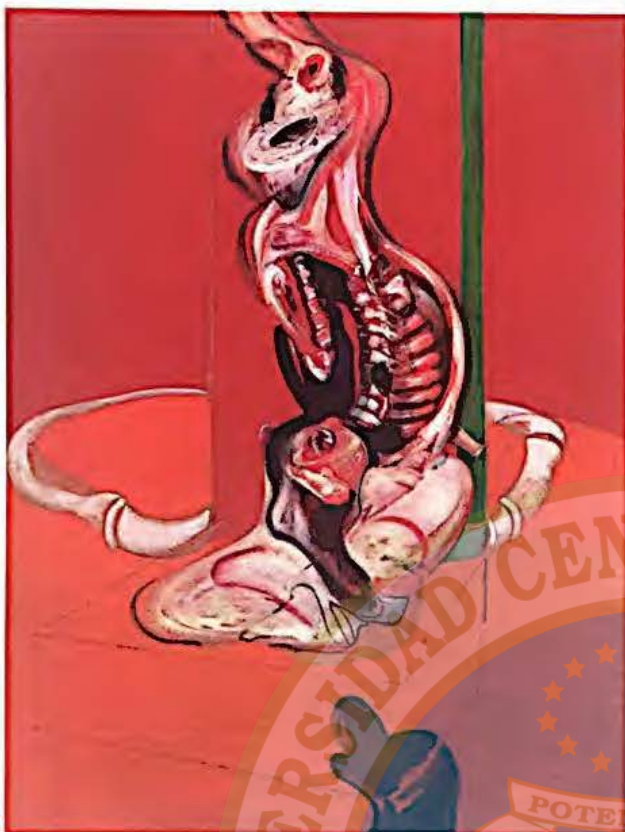
retablo medieval como modelo, Bacon combinó elementos de los tres grandes sustratos occidentales—primitivismo, paganismo y cristianismo— para reformar por completo la naturaleza suculenta del óleo como una materia dotada de propiedades caníbales, eróticas y eucarísticas. La *transubstanciación baconiana* de la pintura es uno de los hitos artísticos del siglo XX. Bacon descubrió el inusitado potencial orgánico y biomórfico del óleo gracias a los lenguajes de la abstracción, pero renovó la vitalidad del pigmento inaugurando una genealogía específica de *artistas carniceros* residentes en Reino Unido, cuyos retoños más conocidos son los pintores Lucian Freud y Jenny Saville, el escultor Anish Kapoor o el escandaloso embalsamador de animales Damien Hirst, capitán de la escuadra, no menos escandalosa, de los *Young British Artists*.

Aunque *Tres estudios para figuras al pie de una Crucifixión*, 1944, parece un terceto de seres informes reducidos a la más primitiva expresión del dolor, también puede ser un terrorífico Gólgota de posguerra, y Bacon nunca cesó de sugerir que sus tres Parcas—inequívocas Marías de la iconografía de la Pasión— eran en realidad las

Euménides de la tragedia griega (fig. 1). Aunque no hay razas puras, la figura central del tríptico, que muchos interpretan como el *Cristo de los Dolores* de Grünewald, es la *carne del verbo*, que no en vano sale de un huevo—figura pagana del origen— e impacta por su evidente forma fálica. Por tanto, Bacon mostró a Cristo crucificado como un espantoso embrión de semillas cristianas, paganas y primitivas, apuntalando su naturaleza trinitaria en los tres grandes linajes de la iconografía occidental. No en vano, este tríptico supuso el descubrimiento del artista maduro para la vanguardia londinense y la *pedra Rosetta* del *dialecto carnoso* de la pintura contemporánea.

Bacon expresó aún más nítidamente la naturaleza trinitaria de la substancia en *Tres estudios para una Crucifixión*, 1962 (fig. 2), donde basta seguir la diagonal que va del extremo superior derecho al inferior izquierdo para ver desfallecer la carne según los tres legados apuntados: un tótem animal es ofrecido en sacrificio sobre un altar sagrado (panel derecho) mientras una Venus clásica se pudre sobre una cama mortuoria (panel central) y un buey desollado yace sobre una mesa de cocina (panel izquierdo) ante la mirada insidiosa de dos *testigos* o mártires. Luego la *carne baconiana* se declina a la vez por totemismos primitivos, metamorfosis paganas y

(c)



transubstanciaciones cristianas, respectivamente dispuesta para el sacrificio ritual, el ofrecimiento sexual o la celebración eucarística: tres modos antiguos de decir la *substancia* que emulan a otros tantos maestros como Picasso, Miguel Ángel o Rembrandt⁷.

En conclusión, la genealogía del *padre* de la figuración de posguerra tiene una indiscutible relación con la Santísima Trinidad o la *teoría de las tres sustancias*. No hay que olvidar que Bacon era tan respetuoso como irreverente con las tradiciones que citaba y amañaba, pero sus arquetipos aludían siempre a iconos primordiales, imágenes madre, que alimentaban su imaginario blasfemo a partir de un fondo arcaico, tan explotado por la pintura como por la mitología o la religión. La sabiduría pictórica de Bacon demostró que la creatividad no es un concepto psicológico, como el *genio* renacentista, ni un hecho sociológico, como la *agitación* vanguardista, ni siquiera una fluctuación económica, como ocurre en el *mercantilismo* posmoderno, sino que se trata de un acontecimiento puramente *biológico*, motivo por el cual la *carne baconiana* estaba destinada a dar un *impulso vital* renovado al añejo oficio de la pintura.

Seguramente fue el gusto de Bacon por los juegos de azar y la vida de bohemia lo que le hizo considerar, como

sucede con buena parte de los artistas coetáneos, que la materia es la verdadera artífice de las obras de arte. Podría decirse que este *materialismo romántico* late en todos aquellos artistas que demandan a sus materiales artísticos un sentido simbólico que va más allá de sus aplicaciones técnicas. Podría decirse también que estas obras *sustantivas* suelen articular, como lo hizo Bacon, las tres maneras tradicionales de definir la *substancia*: dado que, en su primera acepción, la *substancia* es el elemento nutritivo de las cosas, es decir, el *jugo* (primitivo) que se extrae de ciertas materias alimenticias, la *substancia* es también aquello que define la existencia independiente del ser, la *esencia* (clásica) o la *naturaleza* de las cosas; finalmente, la tercera significación de lo sustantivo es aquello que en cualquier cosa constituye lo más importante, el compendio o extracto, que también supone el juicio o la *madurez espiritual* (cristiana) sobre las cosas.

En Bacon se saborea con facilidad esta naturaleza trinitaria de la *substancia*, pues su *carne* es a la vez caldo primitivo, organismo clásico y espíritu cristiano. Mucho antes que esta trinidad baconiana de la carne, la teoría de la vanguardia propuso el punto, la línea y el plano como las *partículas elementales* indiscutibles del arte de pintar, y más tarde el formalismo ha propuesto distintas gramáticas del átomo, la molécula y el compuesto de la obra de arte. Bacon fue de los primeros en tratar las unidades físicas de la creación como biológicas, del mismo modo que la célula, el tejido y el órgano son los componentes simples de un cuerpo. Aunque la *substancia* es una entidad a la que por naturaleza compete existir en sí y no en otra cosa por inercia, parece que la pintura contemporánea, tras la enorme influencia de Bacon, está constituida por una serie de *substancias biomórficas* extraídas de la cantera de la tradición.

Sucede lo mismo con la escultura, la fotografía o los nuevos formatos, que permanecen tan ligados a sus mitos de origen como sedientos de sus fuentes, alienados sin una vinculación a todos y al Todo: eso que Aristóteles llamó la *substancia primera*. Precisamente fue el viejo metafísico quien enseñó que la *substancia* de una silla no era la madera de la que estaba hecha sino su uso: que lo sustantivo de una silla era que servía para sentarse, pues la *substancia* tiene que ver más con el verbo que con el sustantivo. Por esta razón, el retorno de las *substancias* antiguas es el retorno de las técnicas primitivas, de la teoría hipocrática de los cuerpos o del hilemorfismo medieval, es decir, el retorno de todos aquellos usos de la materia que los artesanos trabajaban sin saber nada de la *esencia* o *substancia* última de las cosas.

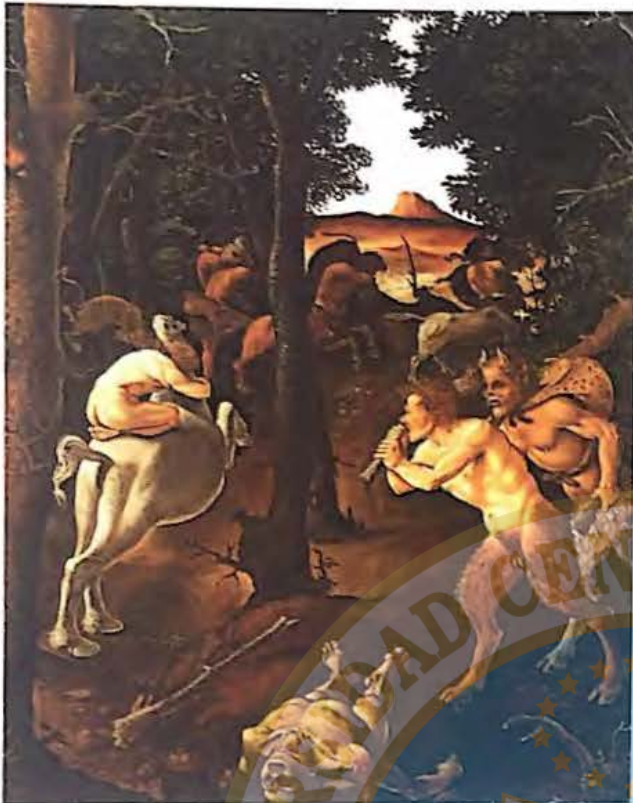
EL PRIMITIVISMO: EL SUSTRATO ELEMENTAL

La antropología señala el origen de la civilización en el incierto momento en que un salvaje atrapó las llamas de un incendio forestal y las conservó para su supervivencia. Este pequeño *desastre natural* hizo posible un fenómeno humano desconocido, la *cultura material*, iluminada por las invenciones sucesivas de la cocción de alimentos, la cerámica y la metalurgia, la ceremonia religiosa o la cremación funeraria. Todas estas habilidades y costumbres primitivas estaban investidas por rituales pirológicos, pues el fuego era el *elemento* principal en la elaboración de las *substancias salvajes*. En efecto, el fuego arde en antorchas de caza, brasas de hoguera e incluso en el puro fulgor intelectual de la mente primitiva, connotando el renacer espiritual del hombre durante la Prehistoria.

Como un ave fénix que hubiera surgido de las cenizas de la naturaleza, el primitivo nació de entre los rescoldos de los incendios para inaugurar la civilización: la *Era del Fuego*. Por ello no es casual que un pintor florentino como Piero di Cosimo legara, en plena *Edad de los Medicis*, la más ejemplar descripción del descubrimiento del fuego por parte de los salvajes. Cuando Florencia soñaba en Atenas con los rasgos ideales del Parnaso, Piero di Lorenzo di Piero d'Antonio

(1462-1521) —llamado de Cosimo por ser alumno del orfebre Cosimo Rosselli— representó el origen del hombre en la *Edad del Hierro*, sin las características ejemplares de la *Edad de Oro*¹.

Mucho antes de que Gauguin viajara a Tahití y a las islas Marquesas para emular el *exotismo* indígena; antes de que Picasso empleara máscaras africanas para inaugurar su convulsa *etapa negra* o que el *Aduanero* Rousseau desvelara el *infantilismo* de la sociedad pequeñoburguesa, este singular pintor antropólogo señaló la invención de la técnica como el verdadero comienzo de la civilización. La obra de Cosimo, recuperada más tarde por Dalí y Max Ernst, imaginó, a las puertas del siglo XVI, todo un bestiario de centauros, sátiros, faunos y seres silvestres revueltos en batallas prístinas de inaudita violencia (figs. 3-4). Medio milenio por delante de las descripciones más agudas de los etnólogos sobre las costumbres de los primitivos, las dos series de pinturas de Cosimo sobre la vida salvaje despliegan un universo mitológico ancestral, surtido de augurios climatológicos, paleontológicos y arqueológicos. La humanidad primigenia pasa los días luchando contra las especies animales de los bosques y el fragor antediluviano



3. Piero di Cosimo. La caza (detalle), 1485-1500. En el legado primitivo comienza la cacería de la substancia carnosa.



4. Piero di Cosimo. El retorno de la caza (detalle), 1485-1500. Los primitivos empleaban los elementos como fuentes naturales de energía, el elemento fuego para la cacería o el elemento agua para el desplazamiento en canoas.

de los *elementos*, pero también gozando de la abundancia de las *substancias míticas* en un *paraíso demasiado terrenal* (fig. 5).

El maestro de la iconología moderna, Erwin Panofsky, dedicó un profundo estudio a estos dos *estados primitivos* de Cosimo, calificando al autor de fenómeno atávico «si tenemos en cuenta que los atavismos emocionales son compatibles con el grado más alto de refinamiento estético e intelectual»². El historiador del arte alemán señaló con agudeza que la chispa de la *época negra* de Cosimo surgió de las quemaduras agrestes que asolan las boscosas composiciones de *La caza*, *El retorno de la caza* y *El incendio del bosque*, 1485-1500. Tres pinturas que muestran el desorden de los hombres enzarzados con las bestias en la lucha por la supervivencia, pero ajenos al avance temerario del fuego, que amenaza con destruir los bosques (fig. 6).

Panofsky interpretó el fabuloso imaginario prehistórico de Cosimo como

el relato de un tiempo mítico que dio a su fin con el furor de las llamas, cuando los incendios forestales extinguieron a los primeros hombres, pero alumbraron el alba de la técnica. En este sentido, Cosimo retrató como nadie las verdaderas condiciones de aparición conjunta del fuego y la cultura, una visión cabalmente antropológica del comienzo de la prehistoria, dado que su lectura del Génesis se oponía frontalmente a la instalada en el Renacimiento por las Sagradas Escrituras.

El pecado original supone, para toda cultura y religión, el evento escatológico que marca el fin de los tiempos míticos de felicidad paradisíaca y el inicio de la verdadera historia. Por su parte, la Prehistoria ha tenido, tradicionalmente,



5. Piero di Cosimo, El retorno de la caza, 1485-1500. El simbolismo del legado primitivo está marcado por una tensión esencial entre las sustancias igneas de la caza y las acuáticas del Diluvio.

dos explicaciones, por un lado está la científica, que pone el fuego y la técnica en el origen de la civilización, y, por otro lado, la mítica, que arde junto a la pasión entre Adán y Eva en el Jardín del Edén.

Esta segunda lectura mítica del comienzo de la Prehistoria aparece en la inquietante trasera de *El jardín de las delicias*, 1510, de El Bosco, cuando Hieronymus van Aken pintó un mundo totalmente anegado por las aguas del Diluvio universal. Parece que El Bosco explicó la postrimería de los hombres míticos como la purificación de la orgía antediluviana entre salvajes y animales que ocurre en el panel central. En efecto, al cerrar las puertas del tríptico pueden verse los efectos de la corrupción consecuente

al pecado colectivo de lujuria, además de la completa desolación del globo terrestre tras el episodio fatal del Génesis. De tal manera que, si Panofsky señaló la presencia del fuego en los ciclos primitivos de Cosimo, su colega Ernst Gombrich apuntó al agua como el elemento que encharcó la ardorosa pasión de los hombrecillos míticos de El Bosco, «pues lo que constituía el verdadero pecado del hombre antes del Diluvio era la ausencia de un sentido del pecado»⁵.

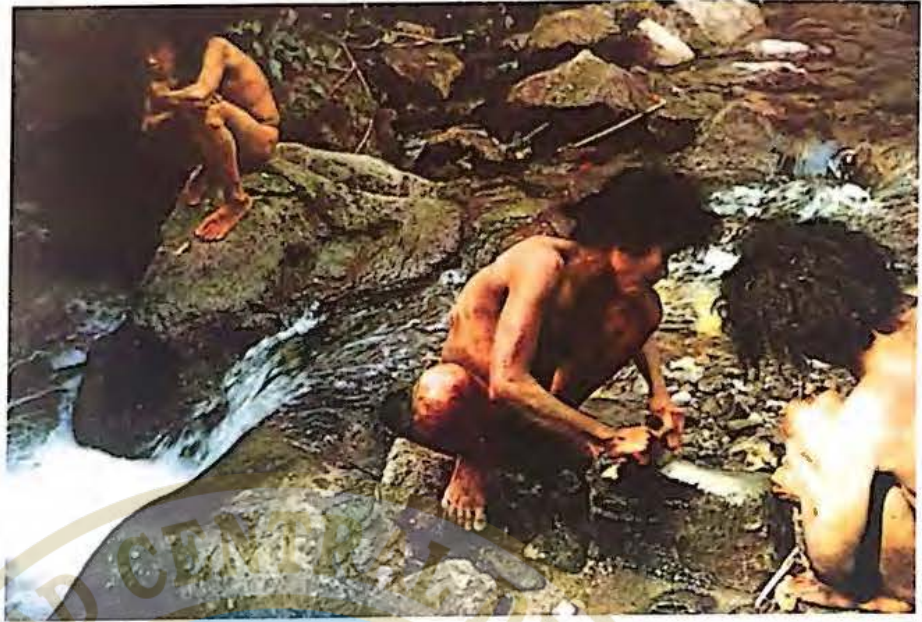
El fuego y el agua son los elementos simbólicos del Génesis por muchas razones (fig. 7). Las Escrituras cuentan que el pecado original fue la suprema sanción que impuso Dios a la tentación del conocimiento científico de las

6. Piero di Cosimo, El incendio del bosque, 1495-1505. En esta pintura se condensa la estrategia de obtención de piezas de caza por causa de incendios forestales, prelude de la cocción de alimentos.



7. Imagen etnográfica de la tribu tasaday, Filipinas.

El descubrimiento del elemento fuego es también el despertar de la técnica, únicamente sostenida por las fuerzas del elemento agua.



substancias paradisíacas. Las llamas infernales regulaban la abundancia de néctar en el jardín de las delicias, donde manaba la sexualidad y se ignoraba por completo el mecanismo de la reproducción.

La inconsciencia de los personajes de El Bosco explica el placer sexual que brota de los frutos paradisíacos, bien distinto de la angustia con que los salvajes de Cosímo se resguardan de los incendios en los *claros de bosque* dejados por el fuego. El hombre pudo meditar allí, quizá por vez primera en la historia, en la nueva aporía genésica entre el Bien y el Mal, no basada en la desobediencia a un Dios padre, sino en una simple deliberación técnica: o bien administrar el agua diluviana para el cuidado pasivo de la tierra y el regadío de los campos, o bien emprender el dominio activo del fuego, la cocción de piezas de caza y la forja de las armas en los hornos de cocina.

Ambos pintores dieron una explicación substancial a la catástrofe mítica que emergió de entre las aguas de un *mundo podrido* por el Diluvio universal, o bien entre los rescoldos de un *mundo quemado* por el fuego de la civilización y el progreso. Pero las

preguntas sobre el origen flotan todavía sobre aguas diluviales o arden en bosques carbonizados. Aunque ninguna calamidad edénica ha podido dar una explicación científica del origen de la humanidad, lo cierto es que muchos biólogos conjeturan que el origen de la vida sobre la Tierra, hace 3.500 millones de años, fue un fenómeno paradójico causado por la caída del rayo en el sustrato acuático⁴. Dado que el nacimiento de todo ser vivo depende de una generación preexistente, el primer hombre debió ser en realidad un esqueleto de átomos de carbono y moléculas orgánicas de hidrógeno, oxígeno, fósforo y azufre, disueltas en agua fluida y animado por la electricidad del rayo.

En 1924, el científico ruso Alexandre Ivanovitch Oparin desarrolló la *teoría química ejemplar* según la cual las moléculas orgánicas simples, constitutivas de los primeros sistemas vivos, absorbieron las descargas eléctricas de la atmósfera, que agitaron este *caldo primitivo* compuesto de metano, hidrógeno, amoníaco y agua condensada. Oparin llegó a la sorprendente conclusión de que el *Adán molecular* nació del encuentro del relámpago con el cóctel

orgánico subacuático, es decir, una suerte de lectura comparada de los mitos pintados por Piero di Cosimo y El Bosco.

Podría decirse, por tanto, que *en el principio* la técnica atizó al cóctel de *substancias míticas* como una cópula primordial entre el fuego y el agua, en singular coincidencia genealógica del origen de la sexualidad y de la cultura material.

La ciencia y la mitología explican que el *caldo primitivo* de Oparin fue la primera *substancia prebiótica* que invadió el mundo, cuando el hombre mítico era tan inmune a los acontecimientos históricos como un feto en su placenta. Del mismo modo, la metáfora del Diluvio universal es una imagen religiosa de la suspensión amniótica del feto en el líquido elemento, dado su desconocimiento de la sexualidad y su detención histórica. El desenlace diluviano pintado por El Bosco muestra un fresco muy plausible del fin de los tiempos míticos inmediatamente anteriores a la Prehistoria, cuando el agua se llevó consigo todo rastro de vida sobre la Tierra, sumergiendo toda pretensión de explicación científica del origen. De hecho, la erosión acuática impide la conservación de las moléculas primitivas —sólo pervivientes como microorganismos fósiles—, razón por la que el *líquido amniótico diluviano* absorbe todas las hipótesis sobre el origen de la humanidad, eternamente podridas bajo el agua... si no fuera por la venturosa interrupción de los rayos en la superficie terrestre.

Si el ocaso de los tiempos míticos concluyó con la aparición del rayo, es porque el hombre primitivo asoció de inmediato el mecanismo de la ignición al coito, pues ambas *técnicas* se ejecutan por fricción de los cuerpos entre sí. Luego las primeras cópulas simbólicas entre la cultura y la naturaleza se activaron con la chispa de la técnica y el pecado original, que no en vano fue la gimnasia del torno del alfarero y del pulimentado de la rueda. Esta oscilación de la cultura

material primitiva entre el *elemento de la vida* (el agua) y el *elemento de la técnica* (el fuego) debió de producir un cortocircuito sexual en los salvajes, permanentemente divididos entre la fuerza vital del progreso y la inercia mórbida de la materia. Un conflicto que pervive en la psicología del hombre moderno, escindido entre la *depresión intrauterina* (del mundo mítico) y la *dominación pirómana* (de la civilización).

Es tan íntima la conexión primitiva entre el fuego, la técnica y el sexo que la simple imagen del salvaje frotando rítmicamente una vara afilada sobre un tronco seco es la clave de la obra maestra del Land Art, *Campo de rayos*, 1977, de Walter de Maria (figs. 8-9). Para realizar su instalación, De Maria dispuso un total de cuatrocientas varas de acero colocadas en hileras de un kilómetro a lo largo de una milla del desierto de Nuevo México. Sólo había que esperar a que se desatase la descarga para ver cómo las varas de acero actuaban de pararrayos atrayendo las fuerzas eléctricas en un fabuloso espectáculo de luz y sonido. De este modo reprodujo De Maria el milagro de la conexión primitiva entre la Tierra y el Cielo, descrito por Oparin como la cópula primordial entre las fuerzas naturales y las sustancias orgánicas.

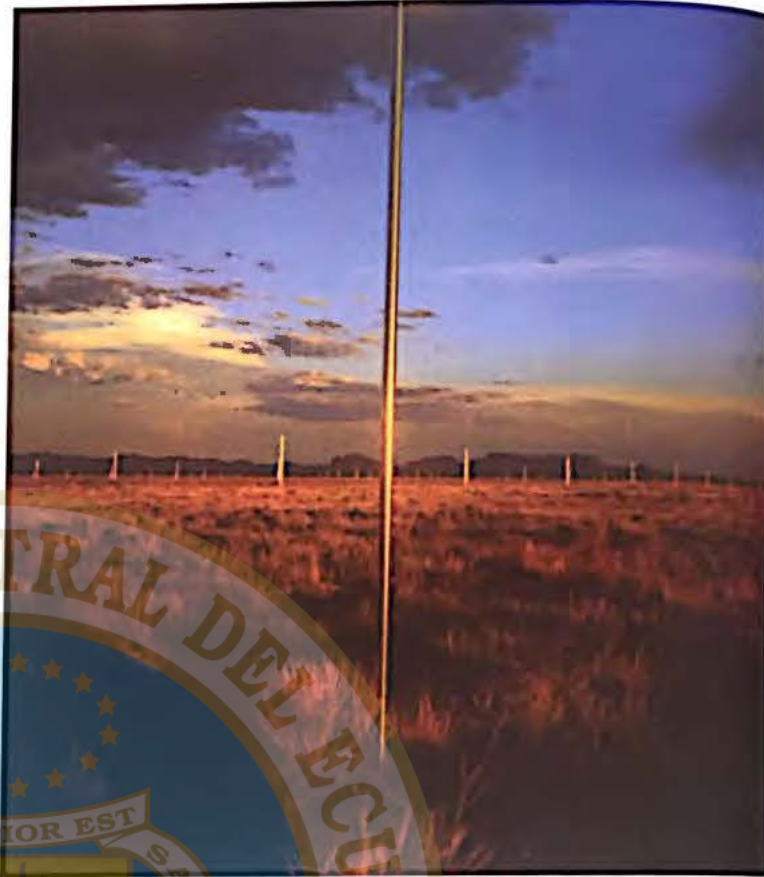
Paradigma de primitivista moderno, Walter de Maria supuso que la catástrofe natural y la técnica eran los *catalizadores* ideales de la eterna *circulación energética* entre la vida y la cultura, su acero galvanizado era el perfecto conductor de las fuerzas eléctricas de la *Edad del Fuego* en las fuerzas tecnológicas de la *Edad del Hierro*. Ya el pionero de la antropología francesa, Lucien Lévy-Bruhl, explicó que la *mentalidad primitiva* conjura el miedo a la naturaleza rechazando deliberadamente su componente azaroso⁵. Para Lévy-Bruhl el salvaje explica los acontecimientos vitales según causas que bien pueden no tener relación alguna con lo sucedido. Interpretando los accidentes



8. Imagen etnográfica de un miembro de la tribu tasaday haciendo fuego. Además del despertar de la técnica, el descubrimiento del elemento fuego va unido a los movimientos ritmicos del coito y a la invocación de los espíritus.

y desgracias como presagios, el salvaje los convierte en verdaderos *agentes civilizadores*, tal como la tragedia particular de un árbol quemado por los rayos puede llegar a ser la llama viva de toda una comunidad.

En realidad, todo periodo mítico es un estado embrionario de la consciencia humana, donde el primitivo espera el *milagro del alumbramiento* por deflagración técnica. Esta *abstracción primitiva* de los fenómenos naturales adversos como si fueran recursos técnicos llegó a ser tan germinal para el desarrollo del espíritu científico como la posterior empatía (*Einfühlung*) hacia la naturaleza propia de los griegos⁶. En efecto, la conciencia salvaje se evade de las calamidades de la naturaleza gracias a la innovación técnica y a la abstracción espiritual, ambas guiadas por la lumbre del fuego; una explicación que ha sesgado la mayoría de las lecturas

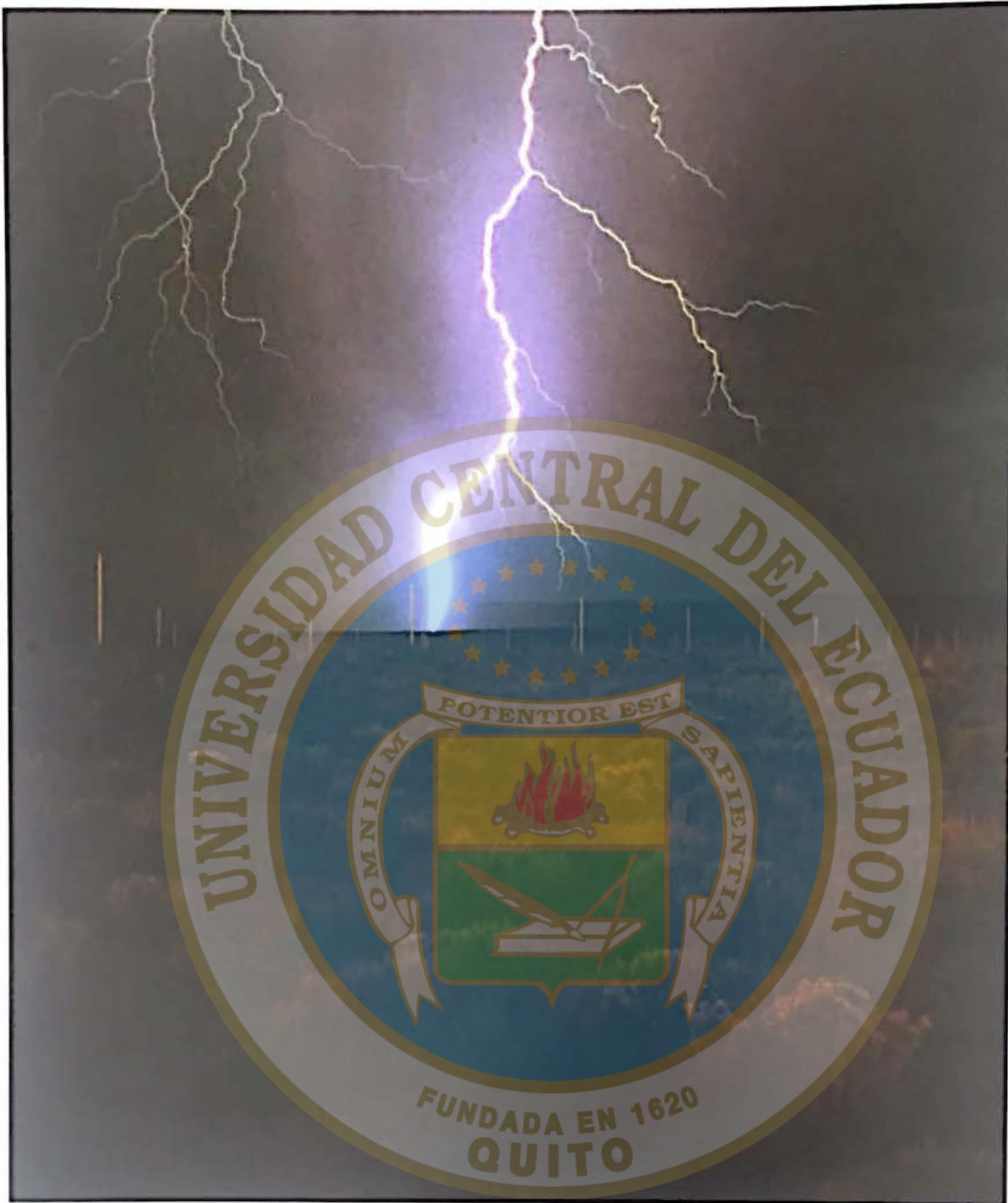


(a)

9. (a) Walter de Maria, Campo de rayos, 1977. Las barras de acero galvanizado son los perfectos conductores de energía magnética entre las substancias celestes y las substancias terrestres. (b) El rayo atraído por el metal, previamente fundido y martillado en las brasas, establece una empatía simbólica entre el fuego celeste y el fuego industrial.

antropológicas de la *voluntad artística* de los pueblos primitivos, revelando el surgimiento del *espíritu* como un efecto colateral del descubrimiento del fuego en el umbral de la Prehistoria.

Pero si las distintas aplicaciones técnicas del fuego ralentizaron la llegada de la industria primitiva, las llamaradas avivaron también las ansias de purificación de los salvajes. Cosimo captó este *malestar* del primitivo ante la incipiente civilización acentuando el dramatismo de las regresiones animales de los salvajes en pos del *alma* o *ánima* bestial que late con fuerza en el estadio mítico perdido.



(b)

Así mismo, Panofsky resaltó la capacidad de Cosimo para captar la alienación del salvaje en el medioambiente civilizado, «dada su capacidad para absorber, en un estilo figurativo, lo que podría llamarse las *almas* de los animales y las plantas»⁷. Pero esta añoranza del estadio *anímico* (*animal*) fue vana, pues el devenir tecnológico abocó al primitivo a una

segunda naturaleza tan desprovista de miedo como de autenticidad. Esto explica que Panofsky interpretase los ciclos de la vida primitiva de Cosimo como probados vaticinios de la invención del fuego, pero también de la teoría darwinista sobre el origen simiesco del hombre y de la plena soberanía del *Homo faber* en la vida salvaje.

EL LEGADO: Prehistoria y Primitivismo

El *Homo faber* pintado por Cosimo en su despertar paleontológico es el patriarca de todo artista primitivista. La genealogía de este *tecnócrata* prehistórico, pionero en el dominio del fuego, es bien distinta del ensimismamiento de los habitantes paradisíacos de El Bosco, pues se remonta, en última instancia, al mito de Vulcano. Cosimo dedicó dos pinturas al semidiós de la fragua entre 1490 y 1500. *El encuentro de Vulcano* (fig. 10) narra el origen salvaje del herrero mítico y *Vulcano y Eolo* (fig. 11) simboliza su

posterior alianza con el dios del viento en aras de alentar la incipiente industria del hierro.

Hefesto (Vulcano) era para la cultura clásica un forjador que trabajaba en la primera cueva entendida como *fábrica primitiva*. Artesano cojo y contrahecho, Vulcano ha sido ridiculizado en muchas representaciones a causa de las infidelidades de su esposa Venus con Marte. Tullido, cornudo, bastardo y poco agraciado, este semidiós fue abandonado en el campo a temprana edad por su

10. Piero di Cosimo, El encuentro de Vulcano, 1490-1500.

La substancia lupina del hombre salvaje queda ejemplificada en la historia del semidiós de la fragua, criado en compañía de lobos para dominar el fuego industrial.





madre Juno y criado por monos para ser aceptado más tarde en el Olimpo, en razón de sus habilidades manuales. El fundidor mítico emprendió en estas condiciones la ordalía del renacer espiritual del salvaje que, como bien entendió Cosimo, se eleva de la artesanía primitiva a la cultura humanista, o desde la Prehistoria al Renacimiento. A medio camino entre el hombre y el animal, Vulcano es también el artesano de las primeras herramientas industriales, pues la leyenda de que fue adoptado y criado por monos significa para Panofsky «que

los hombres no podían usar sus dotes innatas para el arte y la industria antes de haber descubierto el fuego y aprender a mantenerlo vivo»⁸.

En *El encuentro de Vulcano* Cosimo muestra el rescate del niño salvaje de entre las fieras con la iconografía de un *Encuentro de Moisés* en las orillas del Nilo. Una interpretación que consolida la etimología de Moisés emprendida por Freud al traducir *Mosche* —en hebreo, *el sacado de las aguas*— por el egipcio *Mose*, que quiere decir simplemente *Niño*⁹. Vulcano es un niño grande incapaz de

11. Piero di Cosimo, *Vulcano y Eolo*, 1490-1500. Igual que el elemento agua contrarresta al elemento fuego, el viento, o el elemento aire, aviva los efectos del fuego gracias a la alianza primigenia entre Vulcano y Eolo.

crear ni destruir nada, limitado en principio a transformar la energía, como arquetipo del artesano manual criado entre las bestias para alcanzar las cotas más elevadas de civilización. Ésta es la razón por la que los salvajes de Cosimo, en un estado de permanente conflicto bélico, sexual o caníbal, muestran la beligerante convivencia entre las bestias primigenias y el *Homo faber*, sin apenas distinguir los modales de unos y otros. Entre humano y licántropo, el *Homo faber* de Cosimo es un verdadero *lobo para el hombre*.

Toda concepción peyorativa del primitivo como salvaje o caníbal se explica por esta imagen del hombre-lobo en la Antigüedad (*Homo homini lupus*). La *substancia canina* del primitivo, más conocida como licantrópia (*lupinam insaniam*), era tomada por los clásicos como un delirio lupino producido por la nostalgia insuperable del hombre ante la pérdida del Paraíso. Según el más importante tratadista de la melancolía, Robert Burton, la licantrópia sucede «cuando los hombres corren aullando por sepulturas y campos de noche, y no hay forma de convencerles de que no son lobos y otras bestias similares»¹⁰. El primitivo degenera en bestia cuando se siente falto de su origen y sufre una metamorfosis brutal, tras la cual habla a los animales en su propia lengua: como Orfeo, el poeta mítico griego.

Las pinturas de Cosimo son un testimonio de que la cultura humanística intentó depurar en vano esta regresión del hombre al estado animal con la figura del *buen salvaje*. Pensado por Cosimo mucho antes que por Jean Jacques Rousseau, este *civilizado rústico* es bien distinto del *hominido tecnócrata* descubierto por la paleontología, a pesar de que el *Homo faber* permanece escindido para Panofsky «entre la despiadada rudeza de la rusticidad absoluta y la felicidad inocente de una civilización pastoril»¹¹. La genealogía de Vulcano pone en cuestión toda idea

de una evolución natural del *Homo faber*, pues lo que demuestra la peripecia existencial del herrero mítico es que el aprendizaje cultural está plagado de actos contradictorios con las llamadas *leyes de la naturaleza*. En este sentido, el Vulcano de Cosimo es una figura industrial de Adán, precisamente porque el artesano mítico hace *cultura de la naturaleza* gracias al fuego, acometiendo el más grave delito contra el estado natural.

La religión ha condenado desde el principio esta intromisión del hombre en las leyes naturales con el estigma del pecado, íntimamente ligado a la asociación del sexo con un *conocimiento culpable*. La tentación de Adán en favor del espíritu científico, el dominio de los *elementos* y el sabor frutal de las *substancias*, fue castigada a arder perentoriamente en el infierno o a vagar eternamente fuera del Edén. Por esta razón, la invención de la técnica da comienzo a la deshumanización del *Homo faber*, asociado en adelante al salvaje. Así se comprende la mala fama de Vulcano en las artes plásticas como detentador del fuego, por más que la antropología, como ciencia laica, se haya empeñado en desmoralizar el pecado de la técnica, estudiando con ardor la industria, la escritura y las artes útiles o recreativas, la ciencia, la sociedad y el mundo espiritual: todos aquellos momentos inaugurales de la cultura donde la inteligencia del *Homo faber* cortocircuitó las leyes del ciclo natural.

El primer catedrático de antropología moderna, Edward Burnett Tylor (1832-1917), dedicó buena parte de sus estudios a los útiles manufacturados, promoviendo la obsesión por las hachas de sílex y demás herramientas forjadas en el yunque de Vulcano¹². Tylor estudió los utensilios prehistóricos como si se tratara de las más nobles obras de arte, dando origen a la renovada contabilidad antropológica de *cuatrocientos siglos de arte moderno*, pues los instrumentos y

enseres primitivos son tan importantes para el desarrollo de la etnografía como de la museografía. Prueba de la portentosa elasticidad del arte moderno es la sorprendente afinidad formal entre el arte aborigen australiano —que aún producen algunas sociedades de cazadores— y los útiles que copió la vanguardia parisina en el Museo del Hombre.

Sin embargo, el primitivo contemporáneo suele alejarse de esta emulación de los rasgos de estilo indígenas —característica del fetichismo colonial— fecundando un imaginario bien lejano de la *moda etnográfica* de los primeros años del siglo XX. El primitivista es consciente hoy de su filiación al *Homo faber* a la hora de restablecer los *sustratos primitivos* mediante un tránsito de la materia *salvaje* a la *cultivada*. Si el hombre primitivo auguraba potencias ocultas en los elementos, profetizaba sueños y ordalías en las sustancias y bautizaba el mundo por una *poiesis* técnica, el artista de legado primitivo debe proceder a una intensa abstracción de los materiales y procedimientos plásticos a partir de *poéticas* similares a las emprendidas por el científico visionario francés Gaston Bachelard (1884-1962).

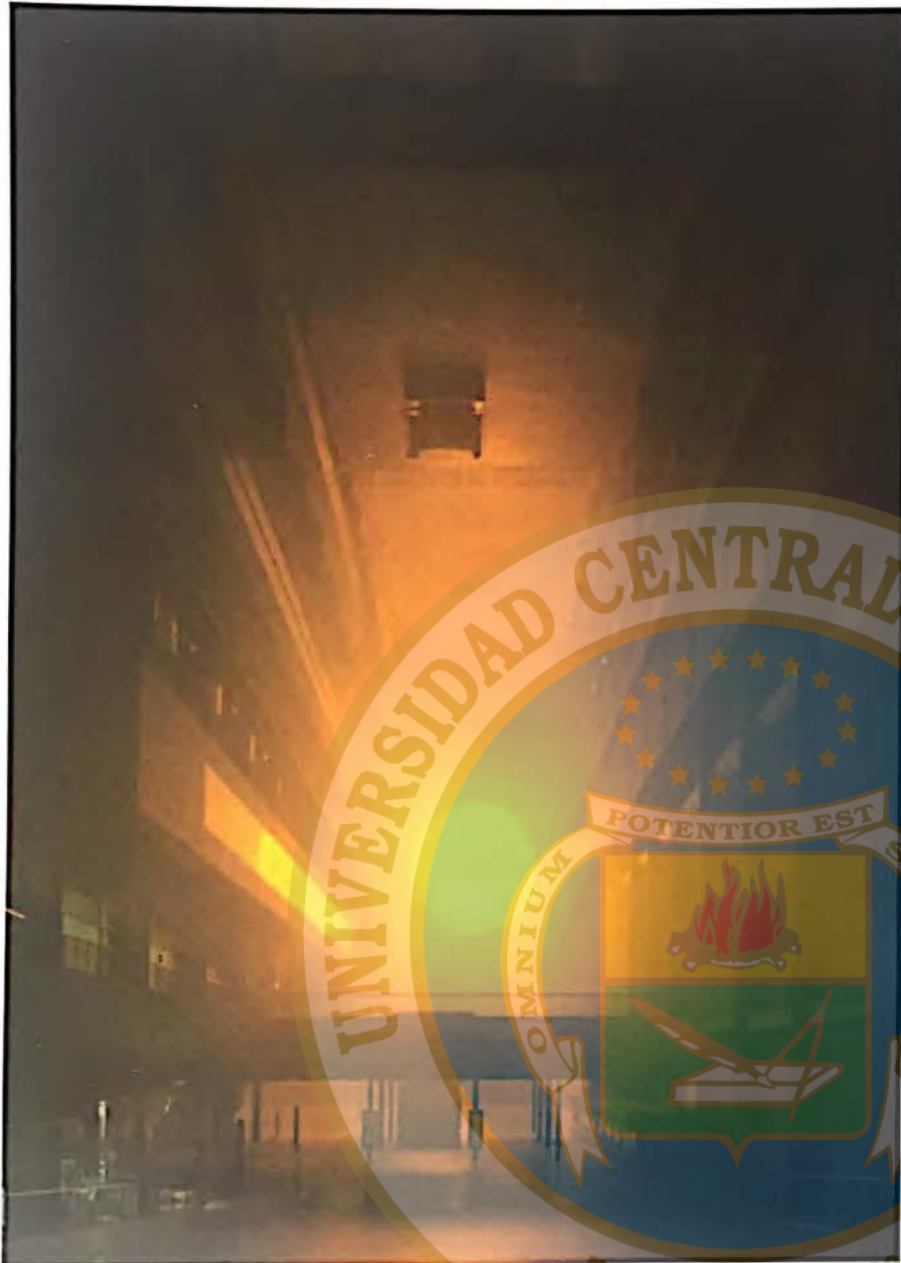
Bachelard fue un estudioso de imponente erudición literaria que transformó por completo la estética de la posguerra mediante una insólita *retórica de la materia* que el humanismo tenía por *bruta* y el primitivismo por *prima*¹³. El *corpus* estético de Bachelard indaga en el imaginario cosmológico de los *cuatro elementos*, basándose en las relaciones científico-poéticas del hombre con el fuego, el agua, el aire y la tierra. A pesar de que la concepción substancialista de la materia es una amenaza a la formación del espíritu científico¹⁴, Bachelard consideró que los elementos, en manos de artistas vulcanianos, podrían superar todas las ideas precientíficas de la naturaleza mítica o mitificada. De este modo descubrió Bachelard la chispa de la técnica en el

ardor del fuego, el movimiento de la vida en el flujo del agua, el espíritu de los viajeros en el ensueño del aire y las fuerzas de la voluntad y del reposo en la gravedad de la tierra. Los *elementos* de Bachelard lograron ampliar de esta manera los límites naturales del psicoanálisis, convirtiéndose en un autor imprescindible para comprender la genealogía de la cultura material en el arte contemporáneo.

Bachelard encabezó su poética con un espléndido *Psicoanálisis del fuego* (1938) dedicado a los complejos del único elemento que recibe netamente dos valoraciones contrarias: «el bien y el mal. Brilla en el Paraíso. Arde en el Infierno. Es dulzura y tortura. Cocina y Apocalipsis»¹⁵. El fuego desodoriza, vence la putrefacción y, a través de la cocción de alimentos, destila impurezas y libra de olores nauseabundos. Toda la geografía imaginaria del infierno suele tener un aspecto industrial porque allí se impone la máxima sanción al conocimiento científico, razón por la que los mitos *pirómanos* del primitivo, el niño salvaje y el hombre-lobo acompañan el imaginario de las figuras literarias del enano, el gnomio y demás habitantes de las *cavernas metalúrgicas*.

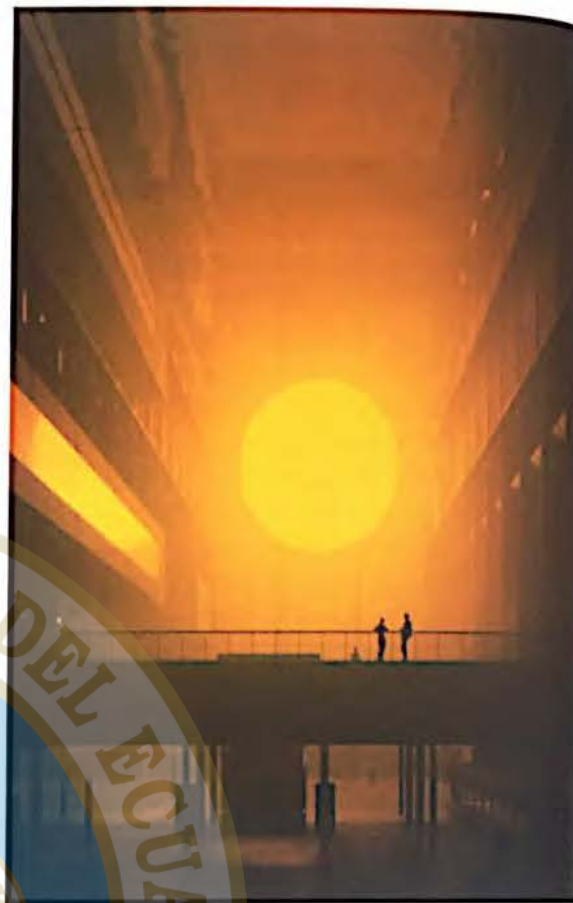
Bachelard resalta la complejidad del fuego en su doble capacidad de avivar el pecado original a la vez que de inmolar incesantemente su *llama espiritual*, pues las propiedades higiénicas de las llamas pueden purificar la malicia de la materia. Como sanción al pecado de la técnica, Bachelard asegura que el fuego *atiza sin necesidad de quemar*, pues «el respeto del fuego es un respeto enseñado, no un respeto natural»¹⁶. Por tanto, la educación sentimental del fuego instala al *Homo faber* en la cultura, a la vez que garantiza su permanente regresión en *la era de la reproducibilidad técnica*.

Quizá por esto no es casual que *Las señoritas de Aviñón* (1907) se haya señalado reiteradamente como el origen



(a)

12. (a) Olafur Eliasson, *Weather Project*, 2003. La construcción de un sol artificial en la Sala de Turbinas de la Modern Tate Gallery es un proyecto medioambiental amparado en el calor del fuego industrial. (b) El calor de estufa de los potentes radiadores está asociado al fuego de hogar, bien distinto del fuego celestial, que viene del rayo de Zeus durante la tormenta.



(b)

la pérdida de la naturaleza mitificada, la vida sin esperanza, la moral sin Paraíso. Quizá por esto, sigue contando Cabanne, Georges Braque exclamó, al ver la pintura que alumbró el primitivismo en el arte moderno, *tu pintura es como si nos quisieras hacer comer estopa o beber petróleo para escupir fuego*.

En este sentido, Bachelard también hubiera expresado a Picasso que su pintura era una suerte de *complejo de Prometeo*, es decir, el equivalente tecnológico del *complejo de Edipo*, basado en el antiquísimo tabú del conocimiento científico. Impuesto en el Edén por la ley del fuego, este complejo castigó a la humanidad a un permanente martirio pirómano en el que sufrir durante el resto de la historia la escasez de la *llamarada espiritual*, así como el sentido de culpa de la sexualidad y el desastre ecológico de la técnica.

del *primitivismo* en el arte moderno. Cuenta Pierre Cabanne, el biógrafo de Picasso, que la voluntad inicial del artista malagueño era transferir el tema moderno del burdel a la primitiva tentación de Eva, dado que su título original era *Los gajes del pecado*¹⁷. En efecto, las célebres *esculturas negras* de las prostitutas de Aviñón simbolizan la impureza del pecado original, pero también la conversión del sexo en técnica, la expulsión de toda inocencia del cuerpo,

El *complejo de Prometeo* es el pecado del Hijo que desobedece al poder del Padre, pues el gigante mítico logró robar un poco de fuego a Zeus para poder adecuarlo a las necesidades humanas: tal como algún salvaje emprendedor supo extraer del cielo la lumbre del fuego de cocina. Este complejo arde renovado en el artista danés Olafur Eliasson, quien construyó en 2003 una fuente de calor artificial, semejante al Sol. El *Weather Project* de Eliasson es la megalómana construcción de un sol artificial en la Modern Tate Gallery de Londres, que remata la andadura del artista vulcaniano en pos de una evocación sublime de la naturaleza¹⁸ (fig. 12).

Continuando la aspiración de Walter de Maria en un espacio cerrado, Eliasson mandó construir una inmensa fuente de calor atmosférico, armada con un disco caldeado por potentes radiadores eléctricos, que emanaba un ambiente cálido en el *hall* del edificio, y antigua sala de turbinas de la central térmica que fue el museo, convertido ahora en improvisada cueva de Vulcano. Sucedió entonces que, durante el periodo de exposición, los ciudadanos, hartos del clima húmedo de la capital, convirtieron la sala caldeada en un punto de encuentro, llegando a *tomar el sol* sobre toallas. La espontaneidad de este culto posmoderno al Sol emparentó a los londinenses con los oficientes de los cromlech megalíticos de Stonehenge (2000 a.C.), el santuario dispuesto como un calendario solar sobre la llanura de Salisbury. Por tanto, la hazaña prometeica de Eliasson permitió a los flemáticos asistentes disfrutar de un clima cálido en la capital durante los meses de octubre a marzo, teniendo en cuenta que la calefacción generaba un efecto de vapor de agua artificial que compensaba la frialdad de la niebla del Támesis.

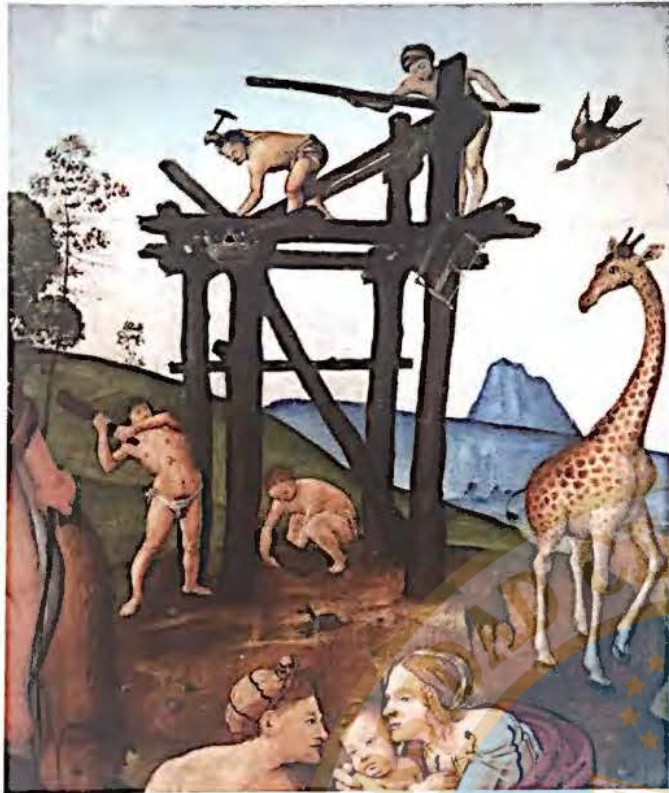
Parece que la estética medioambiental está dejando atrás el periodo sublime del Land Art y de las

instalaciones de Walter de Maria, donde el despertar primitivista del *complejo de Prometeo* sacudía las fuerzas de atracción magnética del acero con las escandalosas fulguraciones del rayo de Zeus (fig. 9). El proyecto de Eliasson emite, en cambio, calorías de estufa difundidas por calderas de hogar, más propias del Saturno de las tinieblas que del Zeus airado de las tormentas. Sucede que el rayo primitivo, como *elemento incandescente* del arte contemporáneo, ha mutado en pocos años del *magnetismo eléctrico* entre el Cielo y la Tierra, invocado por Walter de Maria, a la calefacción industrial de Olafur Eliasson. Este giro tecnológico del divino *fuego mítico* al humano *fuego de hogar* secunda la hipótesis de una *regresión antropológica* del arte contemporáneo, siempre escindido entre la ciencia de la cultura y el relato mítico de la naturaleza.

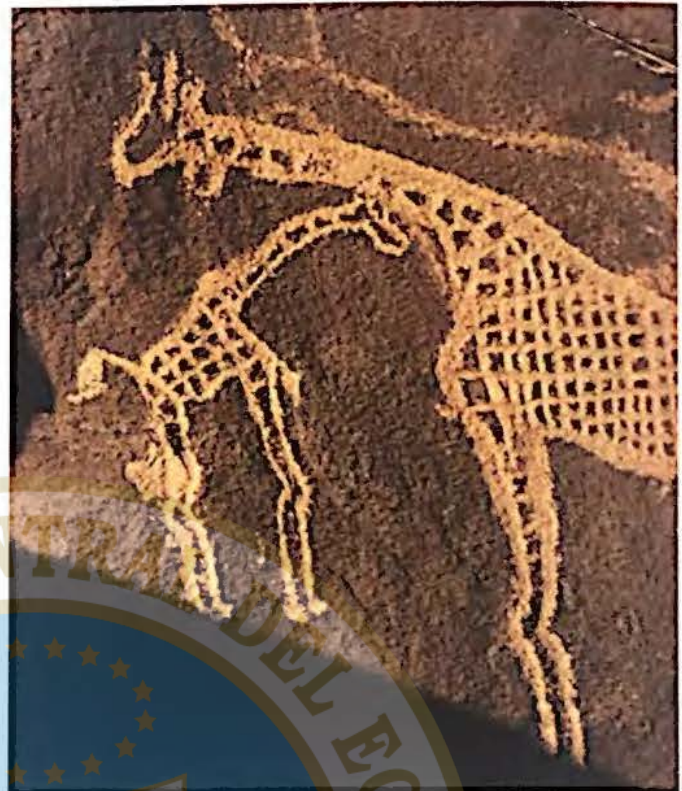
La cultura: conflicto entre Naturaleza y Cultura

En la pintura *Vulcano y Eolo* (fig. 11), Cosimo muestra la construcción de las primeras viviendas primitivas bajo la estrecha alianza del fuego industrial y del sopro eólico. El fabuloso detalle de una jirafa africana (fig. 13) merodeando por las primeras barracas caldeadas por la industria puede ser otra premonición de Cosimo sobre el territorio de surgimiento del *Homo faber*, pero puede que el carismático mamífero esté allí para indicar con su largo cuello la verticalidad de la *edificación*. Lo seguro es que la elegante jirafa da un contexto *geográfico* a la escena mítica de Cosimo, pero también un sentido *zoológico* a la conjunción industrial de fuerzas eólicas y pirotécnicas.

Este fue el *leitmotiv* de la obra maestra del gran antropólogo francés Claude Lévi-Strauss, quien revolucionó el campo de la mitología comparada hallando un renovado sentido cultural a la fauna y la flora de los relatos míticos



13. Piero di Cosimo, Vulcano y Eolo (detalle), 1490-1500. El detalle de una jirafa africana en el seno de la composición mitológica permite su lectura estructuralista como operador binario entre el cielo y la tierra.



14. Grupo de jirafas, grabado en roca sito en Tanakom, Nigeria, en torno al 11.000 a.C. La fauna africana ha sido siempre una proveedora privilegiada de las sustancias míticas, en este caso, el simple arañado de la roca en forma de cuadrícula da lugar a una mimesis casi geométrica del tejido del mamífero rumiante.

de los nativos. En su portentoso estudio etnográfico *Mitológicas*¹⁹ (1964-1971), Lévi-Strauss hizo hablar a los animales de las estrechas relaciones entre los indios panamericanos y la naturaleza, pero también de la sociedad, la economía, la astrología y la actividad técnica en varias tribus de la cuenca del Amazonas y de las llanuras de Norteamérica.

Los cuatro volúmenes de las *Mitológicas* conforman el criticado método estructuralista de Lévi-Strauss, un obra maestra de la antropología que se ha convertido en un tratado inexcusable de las poéticas materiales del primitivismo. Al igual que las *Metamorfosis* de Ovidio o las *Fábulas* de Esopo, las *Mitológicas* de Lévi-Strauss son ya un estudio clásico de las relaciones del hombre y la naturaleza bajo patrones biológicos, zoológicos y astronómicos. El estudio comparado de las acciones animales y las razones humanas se deduce, como en las fábulas, de la *digestión cultural* de ciertas sustancias por parte de ciertos animales

míticos. Afinidad entre el reino humano y el animal que se hace legible al antropólogo gracias al gusto, tal como el salvaje aprende del animal las normas de adaptación al medio con el exclusivo uso de los sentidos (fig. 14).

El antropólogo, fallecido a la edad de ciento un años en noviembre de 2009, se esmeró en explicar durante buena parte de su carrera el modo en que los nativos tratan los *elementos naturales* como *instrumentos de civilización* por una serie de afinidades culinarias aprendidas de los animales. En efecto, el mundo animal fue pensado por Lévi-Strauss como una sociedad mítica donde las especies elegidas por los indígenas no eran *buenas para comer* sino *buenas para pensar*,

dado que las *substancias nutritivas* del primitivo son el sustento mismo del pensamiento civilizado.

Desde la primera serie mitológica, *Lo crudo y lo cocido* (1964), Lévi-Strauss articula un complejo sistema de oposiciones binarias entre la *comida* y la *cultura*, de tal manera que, si la cocina es *naturaleza elaborada* por el hombre, los productos culinarios son tomados como categorías culturales. En consecuencia, la dialéctica entre *lo crudo* (naturaleza) y *lo cocido* (cultura) se impone como el paradigma de toda la interpretación mitológica de los animales en los relatos míticos. Acto seguido, Lévi-Strauss propone al jaguar como el animal mítico que simboliza la hazaña prometeica de la obtención primitiva del fuego de cocina. Quizá sea por el pelaje amarillento del felino, moteado de *quemaduras* negras, que los nativos atribuyan al jaguar la detentación simbólica de la primera llama, garante de la cocción de alimentos que desencadena el pasaje definitivo de *lo crudo* a *lo cocido*. Si el jaguar es el concesionario de la primera llama viva para su uso culinario, entonces el mitólogo estructuralista establece entre el jaguar y el hombre la siguiente relación: «uno come lo crudo, otro lo cocido; y sobre todo el jaguar se come al hombre, pero el hombre no come al jaguar»²⁰.

Vista la función del jaguar en el origen del fuego de cocina, no es casual que el pionero del *primitivismo naíf* en el arte moderno, Henri Rousseau, dedicara sus últimas pinturas al ánimo devorador de los felinos (fig. 15). Tras iniciar una serie sobre la selva que comenzó en 1891 con su cuadro *¡Sorpresa!*, en el que un tigre corre camuflado entre el follaje tras el estallido de una tormenta, el Aduanero pintó *Caballo atacado por un jaguar* (1910) en el año de su muerte. Esta imagen figura el *salto del tigre* de la selva a la civilización: en la frondosidad africana un caballo es atacado por el temible felino; siendo el equino un



símbolo de la naturaleza domada por el hombre, el cuadro de Rousseau puede ser la visión del *mito lévi-straussiano* de la técnica (el jaguar) que devora la naturaleza domesticada (el caballo)²¹.

En la fábula pintada por Rousseau, el jaguar devora al caballo de la misma manera que la industria devora a la naturaleza, su materia prima, generando un medioambiente hostil para el hombre. Así mismo, la jirafa de Cosimo, tan amarilla y moteada como el jaguar, hubiera sido interpretada por Lévi-Strauss como un *operador binario*, anatómicamente dividido entre las largas patas que la asientan en la tierra (morada

15. Henri Rousseau, Caballo atacado por un jaguar, 1910. El mito del jaguar está presente en muchos relatos panamericanos sobre la invención del fuego de cocina y es una constante en el primitivismo del Aduanero.



16. Meret Oppenheim, *Le déjeuner en fourrure*, 1936. Esta obra insiste en la correspondencia lévi-straussiana entre los sabores de ciertos alimentos y las costumbres (en inglés, *costumes* [trajes]) de ciertos animales.

de Vulcano) y el largo cuello que la yergue hacia el cielo (morada de Eolo), como un operador animal de la alianza entre ambos dioses. Porque la mitología estructural de Lévi-Strauss no estudia tanto el significado mítico-simbólico de los animales cuanto su función a la hora de relacionar elementos naturales y sustancias alimenticias.

En conclusión, la aparición redentora del jaguar como portador del fuego de cocina hizo posible que el hombre primitivo dejara de comer carne cruda o putrefacta, aprendiera a cocer y asar los alimentos, y cultivara sus *maneras de mesa* salvajes. El filósofo madrileño José Luis Pardo ha estudiado esta lógica estructuralista aclarando que «no es que las bestias coman carne cruda, es que quien come carne cruda queda definido estructuralmente como una bestia»²². En efecto, atendiendo a las costumbres de los animales míticos, el antropólogo distingue los límites de las cualidades sensibles de las sustancias comestibles entre *lo mojado* y *lo quemado*, que se corresponden con los estados extremos de los alimentos *frescos* y *podridos* (crudos y reducidos a cenizas), para clasificarlos según las categorías intelectuales primitivas de *lo comestible* y *lo*

incomestible. Esta aprensión gustativa de la substancia como *fundamento* de la razón es deducida de los mitos, que para Lévi-Strauss «están contruidos sobre el fundamento de una lógica de las cualidades sensibles que no establece distinción tajante entre los estados de la subjetividad y las propiedades del cosmos»²³.

Por consiguiente, Lévi-Strauss insistirá, en la línea abierta por Marx y Freud, en la *naturaleza inconsciente de los fenómenos culturales*, que sólo pueden estudiarse atrapados en categorías que no pueden mostrar realmente cómo piensan los hombres en los mitos sino, más bien al contrario, «cómo los mitos se piensan en los hombres, sin que ellos lo noten»²⁴. El éxito de Lévi-Strauss en las ciencias sociales se debe a esta revisión del pensamiento salvaje como un *extracto culinario* del inconsciente, a veces un simple asociacionismo de categorías intelectuales y sustancias comestibles.

Lo cierto es que la cocina salvaje, fundamento de las primeras asociaciones de ideas, es también el origen de la cocina artística. Sin duda, la más bella metáfora visual de este arte primitivo de traducir sensaciones en sabores fue la taza de Meret Oppenheim, *Le déjeuner en fourrure* (1936), donde ya no es posible distinguir entre cualidades sensibles del *contenido* y cualidades intelectuales del *contenido*, pues ambas son la sal y la vida de un mismo proceso digestivo (fig. 16). Por otro lado, la pintura es el arte culinario por excelencia, ya que la invención del óleo por parte de los *primitivos flamencos* es un hecho que explica la naturalidad con que los pintores hablan de su oficio como si se tratara de gastronomía. Bien entendido que la metáfora de la *carne pictórica* como *carne cocinada* es tan sólo un *medio técnico* para representar los elementos, pues, carente de todo sabor gastronómico, la pintura está simplemente en el medio, como, en palabras de Pardo «el aire y el agua están en el medio con

respecto al fuego (que ocupa lo Alto) y a la tierra (que está Abajo)»²⁵.

En este sentido, parece que el primitivo pintaba animales y al mismo tiempo sacrificaba sus restos no consumidos, espiritualizando la carne, convirtiéndola en humo o aire aromatizado, susceptible de ser reabsorbido de nuevo por los dioses. Esta primitiva *transubstanciación* de la carne a los cielos para evitar su corrupción era una *cocción purgativa*, siendo la carne cruda o podrida la sustancia preferida del salvaje. Los artistas contemporáneos de legado primitivo suelen reintegrar de este modo las *substancias orgánicas* crudas o podridas en el ciclo de *digestión gutural* o *cultural* de la naturaleza según categorías afines a las de Lévi-Strauss. De otro modo no se explica el abuso del excremento como material artístico en el siglo XX, por ejemplo, en las famosas *latas de mierda* de Piero Manzoni, pues la deyección, como anti-alimento, es también un anti-pigmento (fig. 17).

Los artistas se pueden definir como carnívoros (de lo crudo) o carroñeros (de lo podrido), dependiendo de si elaboran *substancias comestibles* o si se limitan a mostrar el proceso de descomposición de las *substancias putrefactas*. La pintura rupestre ya era un muestrario de productos de caza mayor. La pigmentación de los

mamíferos era obtenida de elementos orgánicos, como la grasa animal o la sangre, aunque también se emplearon materiales inorgánicos, como el yeso o las calizas, pero la mayoría de los *médiuns* o aglutinantes solían ser orgánicos, como el agua, la resina de árbol o los huevos.

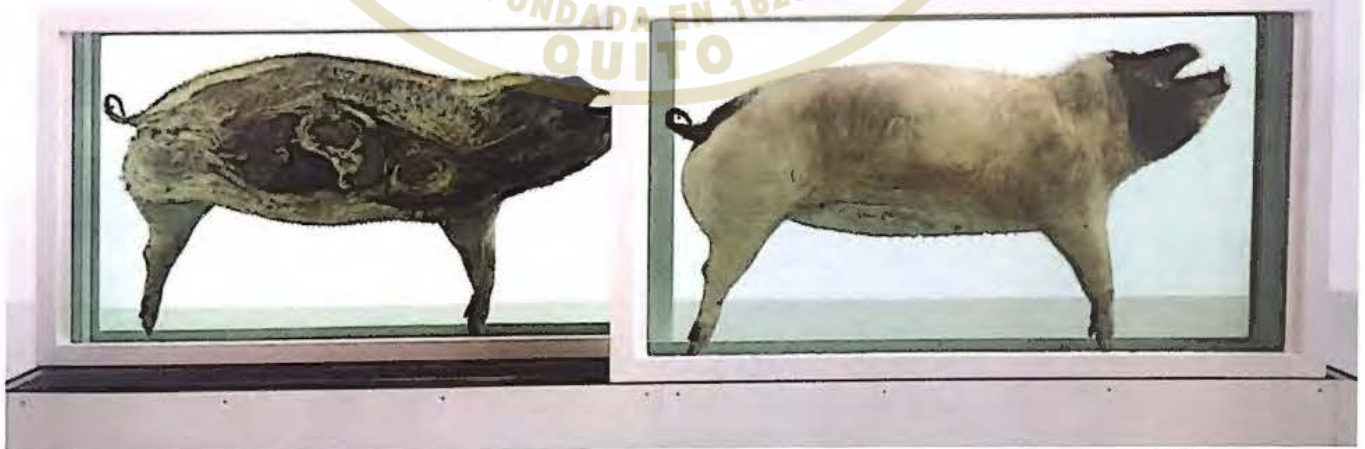
No fue otra la concepción de los *putrefactos* de Dalí, donde el óleo protagonizó las primeras poéticas de la carne muerta, hervidero de una vida primitiva y renacida de las cenizas. La descomposición daliniana generaba una fauna de organismos mórbidos cuya



17. Piero Manzoni, Mierda de artista, 1963. Si las sustancias pigmentadas han sido entendidas primitivamente como alimentos, entonces los excrementos pueden ser considerados como anti-pigmentos.

18. Damien Hirst, This little piggy went to the market, this little piggy stayed at home, 1992.

La conservación de las vísceras en una solución de formaldehído redonda en la íntima conexión primitiva entre sustancias pictóricas y sustancias putrefactas.





19. Damien Hirst, Un centenar de años, 1997. Que la substancia es infinita lo demuestra esta putrefacción controlada de carne bovina, inevitablemente ligada a la cría de organismos tales como larvas e insectos.

entomología se confunde con la propia mitología primitiva, tal como sucede con la sexualidad *prehistórica* de la mantis religiosa, que no distingue entre comer y copular. Quizá por eso los primitivistas *no pintan la carne del natural*, sino que se limitan a reproducir la *historia natural de la carne*, tal es el caso de Damien Hirst, cuya enorme popularidad se debe a la simple exposición de animales disecados²⁶ (fig. 18).

Por ejemplo, en la instalación *Un centenar de años* (1990), el artista británico encerró en una vitrina sellada una cabeza de vaca recubierta de azúcar, para que los espectadores pudieran disfrutar de su putrefacción, facilitada por la cría de larvas en la *substancia dulce* (fig. 19). Lo más desagradable de la pieza era el fatal desenlace del ciclo mórbido de descomposición y resurrección que destinaba a las larvas y moscas carroñeras que brotaban de la cabeza purulenta, una muerte inmediata por electrificación, servida por un diabólico matamoscas situado en lo alto de la vitrina. Hirst hizo de este modo el pasaje perfecto de lo *crudo* a lo *cocido* pasando por lo *podrido*.

El artista: el Chamán

En las sociedades primitivas no existe el concepto secular de artista. Desde luego no es valorado quien logra dar un deleite estético desinteresado, ni tampoco quien sublima la materia, sino más bien aquel que logra transformarla para la protección de la comunidad. El hechicero o chamán es un alquimista que aprendió de Vulcano las técnicas de exaltación del fuego en la fragua, un pirotécnico de lo sagrado que sirve de *medium* espiritual entre los dioses y los hombres. La función del chamán, que aprende a dominar el fuego para transformar la materia *bruta* en *sagrada* es, por tanto, sociopedagógica, siempre a la vanguardia de la expansión de la selva, la estepa o el bosque.

La compleja liturgia chamánica consiste en desvelar a sus iguales la vocación industrial de la naturaleza, pues todo tecnócrata presupone que *nada hay más artificial que la naturaleza*. Estaba tan persuadido de esto Lévi-Strauss que llegó a explicar las sociedades como máquinas, siendo las sociedades primitivas máquinas *frías*, basadas en la mecánica, y las sociedades civilizadas

máquinas *calientes*, basadas en la termodinámica²⁷. El antropólogo asegura que las sociedades *frías* carecen de historia y progreso, ya que producen un desorden escaso al tener como fuente de combustión exclusiva la energía mítica que se les suministró *en el principio*. En este sentido, Lévi-Strauss asegura que la actividad de las sociedades *frías*, escasa de frotamiento o calentura, podría «funcionar de manera teóricamente indefinida con la misma energía que se les proveyó al principio»²⁸. Esto justifica el empleo moderado del fuego por parte de los nativos, obstinados en conservar la donación mítica del jaguar en sus rituales.

La función primera del chamán, por tanto, nada tiene que ver con la adivinación o la brujería, sino con la invocación, la conservación y la gestión de la primera llama de fuego otorgada por el mito prometeico. Mediante un equilibrio ecológico establecido por pactos inefables con la naturaleza, el sistema chamánico hace una *compensación por contrapartida* que asegura la renovación permanente de la energía mítica y de la caza a cambio de sacrificios rituales ofrecidos a los animales. La subsistencia de la comunidad exige que el consumo excesivo de carne animal sea compensado por el chamán de modo equitativo, ofreciendo parte de la carne humana a los espíritus salvajes para restituir, en cierta medida, el expolio energético. Sucede lo mismo con los carburantes *fríos* de la industria nativa, como la madera podrida, que el chamán autoriza como alimento preculinario siempre y cuando su consumo no incurra en *canibalismo vegetal*, afectando al orden medioambiental.

Si el chamán reestablece el equilibrio energético mítico de las *sociedades frías* gracias a su conocimiento de la farmacopea animal y vegetal es porque su potestad para imponer tabúes asociados al consumo de alimentos fue asumida desde el principio por el grupo. A raíz de algún suceso traumático, el hechicero

aprendió a entrar en contacto directo con los espíritus animales y vegetales mediante trances, agitaciones, e incluso por la misma inercia. Aunque esta sabiduría infusa puede ser heredada, carece de textos sagrados o cultos estereotipados, razón por la que Mircea Eliade aseguró en *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis* (1951) que la labor del hechicero es una simple técnica, «la técnica del éxtasis»²⁹. Para el estudioso rumano de las religiones, el chamán es quien conoce las técnicas de los magos, los sabios, los curanderos y los sacerdotes, igual que no es ajeno a la liturgia y al enterramiento. Aliado de la serpiente mítica, que le transmite los secretos del veneno, el chamán entra en trance por medio del tambor y los alucinógenos para adentrarse en los sueños hipnóticos o los estados sedativos de una suerte de *psiquiatra experimental*.

En este sentido, Lévi-Strauss hizo una distinción capital entre la labor del científico y la del *bricoleur* en *El pensamiento salvaje* (1962). Para el antropólogo, el artesano de las *substancias frías* obra con fragmentos de materia prima siempre *reciclada* de la naturaleza, como es el caso de las *substancias venenosas y terapéuticas*. El chamán elabora *substancias estimulantes* como el hachís, el *cannabis*, la mescalina o el peyote, de la misma forma que los artistas modernos no han cesado de imitar aquellos *remedios caseros* de la creatividad en la homeopatía del alma civilizada.

El chamanismo opera un cortocircuito ejemplar entre la naturaleza y la cultura en la medida en que sus *substancias psicotrópicas* actúan a modo de brebajes curativos (medicamentos) o resultan corrosivos e indigestos para los pacientes (toxinas); pues el *sustrato bioquímico* de las drogas chamánicas alcanza en la mente desórdenes psíquicos afines a los que debió experimentar el hombre mítico en el caos originario. Los artistas modernos aplican así mismo esta



20. Joseph Beuys, Silla de grasa, 1963. La grasa animal o sebo es una sustancia combustible asociada al asado de alimentos tanto como a las energías homeotérmicas desprendidas por el calor corporal.

especie de *farmacopea rústica* del chamán sobre cualquier objeto cotidiano, reciclando todo tipo de sustancias del entorno urbano que se pretenden henchidas de *poderes animistas*. Esta pervivencia del animismo en el arte contemporáneo es evidente, pues muchos artistas parten de la convicción de que todo objeto puede contener restos del proceso demiúrgico primitivo que modeló su masa pasiva, y el artista, como antaño el chamán, es el nuevo brujo encargado de extraer el animismo implícito en toda materia.

Como bien señaló el historiador del arte Henri Focillon en su *Vida de las formas* (1934), la madera de la estatua no es ya la madera del árbol, el mármol de la escultura no es el de la cantera, el oro fundido y martillado es un metal inédito. El artesanado chamánico no es, por tanto, un *arte*, ni un *concepto*, sino una *fórmula animista* de la materia, que no «significa un contenido voluntario, o la tortura para adaptarlo a un sentido»³⁰. Al contrario de la fórmula académica, la fórmula animista extrae los sentidos involuntarios de la materia, sin caer en la tortura clásica que el *lógos* ejerce sobre la *physis*. Para Focillon, la *vida de la forma* no es la animación de la materia o de la forma en sí, sino de «las materias en plural, numerosas, complejas, cambiantes, teniendo un aspecto y un puesto salidos de la naturaleza, pero no naturales»³¹.

Este potencial creativo de las materias naturales y artificiales ha sido sometido a un animismo moderno recurrente en el bricolaje mecánico del *ready made*. El ingenio de Marcel Duchamp demuestra que hasta los objetos manufacturados pueden ser tratados como especies animales, vegetales o minerales, plenas de vida y sentido. El *ready made* es tan opuesto al idealismo simbólico y a la especulación geométrica sobre la materia inerte como los objetos de iniciación chamánica, por más que para Lévi-Strauss esta técnica artística sea «una especie de último recurso antes de retornar a la gran fuente»³². Aunque para el antropólogo los objetos industriales carecen de la inmensa riqueza de las cosas naturales, basta con que un artista se sienta inspirado por un objeto para que su animismo convierta la materia industrial (de génesis caliente) en un catalizador (ahora frío) de arcanas potencias mítico-poéticas.

Si existe un chamán en la tribu del arte contemporáneo es Joseph Beuys (1921-1986). Iniciado en el chamanismo tras un accidente aéreo que casi le costó

la vida cuando pilotaba una avioneta militar durante la Segunda Guerra Mundial, el artista alemán cayó en Crimea, donde fue rescatado por unos nativos. Envuelto en fieltros rellenos de grasa animal para garantizar su calor corporal, Beuys fue salvado por una comunidad fría gracias a una *materia caliente* que se haría habitual en sus instalaciones (fig. 20). Este acontecimiento insólito en la formación de un artista tenía similitudes con la iniciación de los adolescentes chamánicos, aquejados por malestares iniciáticos, inestabilidades oníricas, fugas tempranas al bosque o trastornos alimenticios que Beuys entendió siempre bajo el prisma del compromiso político con una comunidad, poniéndose al frente de una verdadera transformación espiritual ayudado por el *ready made*, el accionismo de sello *fluxus* o neo-dadá como deja patente su autorretrato *Somos la revolución* (1972) (fig. 21).

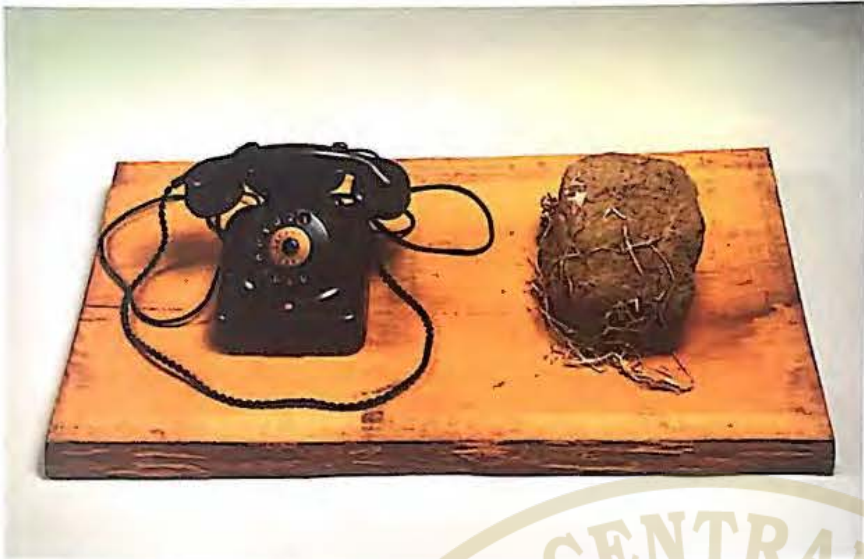
La implicación de Beuys en los medios de comunicación política, social y universitaria llevó al extremo la premisa de Focillon «*tomar conciencia es tomar forma*». Beuys hizo valer su puesto de profesor de Escultura para *reformar* la materia plástica como un medio privilegiado para la comunicación espiritual y una suerte de pedagogía romántica de las masas, que tutelaba mediante acciones ecológicas tan notorias como plantar siete mil robles en la Universidad de Düsseldorf. Beuys almacenó multitud de objetos en vitrinas, redactó sus *lecciones* en pizarras e impartió liturgias populares, emulando a los chamanes siberianos con la inclusión de trineos, pianos o animales muertos en sus rituales colectivos³³. Igual que los chamanes danzan imitando a las bestias para favorecer la reproducción, el *estilo Beuys* se remonta a los ritos primitivos, pero también a las ordalías paganas y al sacramento cristiano, heredero de las figuras herméticas y mágico-científicas



de la *filosofía natural*. Durante años su carisma impuso un ministerio sobre las *substancias animistas* en todos los formatos artísticos.

En una pieza tan sencilla como *Earth Telephone* (1968), Beuys dispuso sobre un tablero de madera un teléfono doméstico y un bloque de tierra. La *comunicación animista* entre la masa material y el objeto artificial establecía así mismo una *telepatía mítica* entre el barro y el aparato, una especie de *línea directa con la tierra* que para Beuys se

21. Joseph Beuys, *Somos la revolución*, 1972. La figura del chamán en las tribus salvajes tenía un papel visionario, siempre a la vanguardia en el consumo de substancias frías.



22. Joseph Beuys, *Earth Telephone*, 1968. La íntima comunicación entre el elemento tierra y el espíritu chamánico es un lugar común del animismo primitivo.

basaba en la resistencia del potencial telúrico a la comunicación mediante un canal eléctrico. El bloque de tierra parece comunicar al teléfono presagios de lluvia, señales de fecundidad del suelo, premoniciones de caza, o simplemente puede informar del paradero de algún objeto perdido, como era requisito habitual entre las habilidades entendidas como chamánicas (fig. 22).

Si Beuys atesoraba fórmulas animistas para comunicarse con el retraído elemento telúrico, también pudo entrar en comunicación con los animales, verdaderos mensajeros de los espíritus ancestrales, como en la célebre acción *Explicar los cuadros a una liebre muerta* (1965), o cuando vivió junto a un coyote salvaje en *I like America and America likes me* (1974). El artista, arrebatado por la *lupinam insaniam* de los primitivos, explicó la cultura a una naturaleza muerta y cohabitó con el mítico coyote indio en una galería de Nueva York, expresando la mala digestión que ha hecho el pueblo americano de sus ancestros indios. Aliado de los espíritus vegetales, esposado a los animales que garantizan la caza y las sustancias vitales, Beuys solía ornarse con pieles polares, astas de ciervo o ritos sacerdotales para hacer proselitismo de la nueva

academia del *ready made*: la superación definitiva de la oposición entre el contenido y el continente, la forma y la materia.

El libro: el Rito Primitivo

El lenguaje del hombre primitivo es siempre contemporáneo porque resulta imposible estudiar los hábitos prehistóricos sin ayuda de las conductas de nativos vivos. Al carecer de escritura, los hechos prehistóricos son impenetrables para el historiador, que pasa el relevo al antropólogo a sabiendas de la *ucronía* constitutiva de los ritos primitivos. De modo que las costumbres de las sociedades ágrafas pervivientes pueden ser traducidas por los etnólogos a las pretéritas para suplir la falta de documentos prehistóricos.

Lévi-Strauss diseñó de este modo el camino de una *antropología estructural*, incluyendo la actualidad del rito en la eternidad prehistórica del mito. El rito permite la continuidad oral del mito de generación en generación, razón por la cual Lévi-Strauss asegura que la *tierra del mito es redonda*: «lo mismo que los ritos, los mitos son interminables»³⁴. Si los mitos no tienen fecha, ni archivo, es porque carecen de autor³⁵. Este anonimato explica la supuesta *incomprensión del primitivismo en el arte*, al estar ligado a rituales de sentido ausentes en el momento de su contemplación. Aunque la peor solución a este escollo ha sido *historiar* el rito, documentando al espectador ingenuo con extensas biografías de los autores o elocuentes fotografías de las condiciones de realización de las obras. Una mala etnología del arte, basada en la exclusividad del nativo, que supone un paso atrás en la comprensión del *pensamiento salvaje*, imposible de registrar en entrevistas y cuadernos de notas.

La interpretación cabal de la lógica primitiva pasa, según Lévi-Strauss, por el

estudio comparado de los mitos. Siendo el rito una especie de *mito degradado*, el mito es sólo la *traducción ritual* de otro, y por ello Lévi-Strauss se esforzó en encontrar, más que el sentido de los mitos, las normas de su juego de traducciones. Para el mitólogo francés, que mostró como nadie que los ritos son la *estructura* misma del lenguaje primitivo, no es la *comparación* de mitos entre sí la que funda su generalización, o estudio científico, sino la *generalización* de los mitos por doquier la que funda los estudios comparados entre primitivismo y prehistoria. Los mitos constituyen una *estructura hojaldrada*, «una matriz de significaciones dispuestas en líneas y columnas, pero en donde, se lea como se lea, cada plano remite siempre a otro. Del mismo modo, cada matriz de significaciones remite a otra, cada mito a otros mitos»³⁶. El mito está, por así decirlo, *inscrito* sobre la piel del nativo a través del rito, un libro de piel situado en las fronteras del pensamiento griego, «allí donde la mitología cede a favor de una filosofía que emerge como condición previa de la reflexión científica»³⁷.

En su *Antropología estructural* (1974), Lévi-Strauss estudió con pasión las formas plásticas y geométricas que adquirían en los nativos las repeticiones rituales del mito. El mitólogo se dio cuenta de que los nativos ornaban su cuerpo con series de atributos nítidamente enfrentados, como los que abundaban en las manifestaciones artísticas de Asia y América³⁸. La *estructura* visual del mito es la *Split representation*, un gráfico binario que escinde el cuerpo del nativo en tatuajes, máscaras y tótems primitivos bajo multitud de signos dualistas (figs. 23-24). Como si el nativo, a través del rito del maquillaje, del enmascaramiento y de la liturgia totémica se desdoblase en un igual mítico, aunque asimétrico por una cierta dislocación arbitraria de los detalles a ambos lados de la bisagra. A partir de este singular mapa



(a)



(b)

binario del cuerpo, el primitivo otorga un sentido a las cosas, concediéndose una posición entre ellas y, de alguna manera, *incorporándose* a ellas por un proceso de escisión e inclusión en el mundo semejante al empleado por los pintores cubistas.

Esta *incorporación* del mito en el rito está presente en la poética de la artista brasileña Adriana Varejão. En

23. (a) Rostro tatuado de indígena caduveo y esquema de Split representation. (b) Tatuaje maorí con Split representation (fotografía de George Steinmetz). Desdoblándose en mitades iguales, el nativo encuentra un lugar en el mundo, que queda a su vez dividido y, por lo tanto, doblemente abierto y dispuesto para acogerle.



24. Adriana Varejão, *Irezumi com Padrão de Cerâmica*, 1997. La piel o el pergamino animal es la substancia de la escritura primitiva, es decir, el tatuaje que el mito hace en los cuerpos para poder perpetuarse en el rito.



(a)



(b)

25. Adriana Varejão, *Performance*, 1997. El tatuaje ritual del cuerpo (a) y el canibalismo (b) son parte de un mismo proceso de digestión de la substancia carnosa del mito a partir del rito (c).

Irezumi com Padrão de Cerâmica (1997), la pintora ilustró un pergamino animal que simulaba piel humana con el estilo de los tatuajes amazónicos de sus ancestros caníbales, pero ornando la greca nativa con motivos decorativos propios de los azulejos cerámicos portugueses del

periodo colonial³⁹ (figs. 25-26). Si el nativo se inviste de mitos a través del rito, entonces el rito también puede contar los hechos de la *historia* colonial, marcada en los *tatuajes* de Varejão por la tensión asimétrica entre las trazas sensuales del arabesco y las estructuras

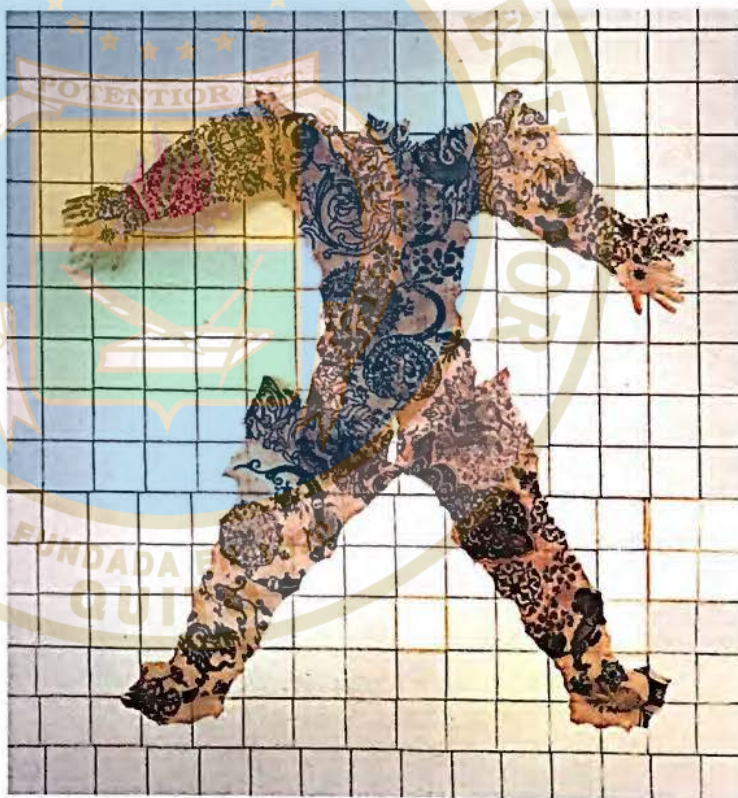


(c)

ortogonales de la cerámica. Varejão expone el conflicto entre los estilos primitivos y los coloniales a través de rasgos antropófagos de la cerámica civilizada, ese azulejo ultramar que alicató la selva durante el dominio portugués, engullendo el Estado Salvaje.

La *antropofagia estética* es una suerte de canibalismo del mito por el rito, pues las pieles de Varejão acaban engullendo el relato, tal como el cuerpo acaba contando ritualmente el texto mítico. He aquí la mayor abstracción del lenguaje primitivo, resultado de la deglución del mito mediante su incorporación ritual permanente, pues sólo los cuerpos henchidos de simbolismos son portadores de la imposible traducción *histórica* de los legados míticos o prehistóricos. En este sentido, el lenguaje incomprensible del mito hablaba para Lévi-Strauss una lengua abstracta, como la música o la pintura no figurativa, pues no tenía a su disposición más que «elegir entre significar los seres y las cosas incorporándolos a sus empresas o participar en la significación de los seres y las cosas incorporándose a ellos»⁴⁰.

26. Adriana Varejão, Irezumi com Padrão de Cerâmica, 1997. La identidad primitiva es tan perecedera como los ritos, a no ser que los mitos se puedan conservar apergaminados, como en estas pieles animales antropomórficas y tatuadas.



Prueba de la eterna repetición (histórica) del mito en los rituales por parte de los *actores históricos* es la continuidad del lenguaje primitivo. Éste

fue el asunto principal de *El presente eterno* (1962), un estudio capital donde Siegfried Giedion logró exponer la supervivencia del arte prehistórico en algunos patrones formales de la pintura abstracta, desde los albores de la humanidad hasta el arte moderno. Previamente, Giedion definió al arte prehistórico como esencialmente *abstracto*, ya que «no hubo arte naturalista en la Prehistoria»⁴¹. A partir de ese axioma y privilegiando las nociones formalistas o gestálticas que están en el seno de la *teoría de la abstracción*, Giedion dividió el legado rupestre en dos grandes grupos de signos, asumidos por la doble etimología de la abstracción: abstraer como *afáresis* o depuración *esencial* de la forma, y *abstrahere* como separación *particular* de la forma. Para Giedion el lenguaje rupestre se constituye de las dos caras, *universalista* y *particularista*, de la abstracción. Un ejemplo de *afáresis* es la escritura de símbolos abstractos tales como puntos, líneas, incisiones, perforaciones o grafismos ilegibles en los contornos figurativos de los animales sagrados.

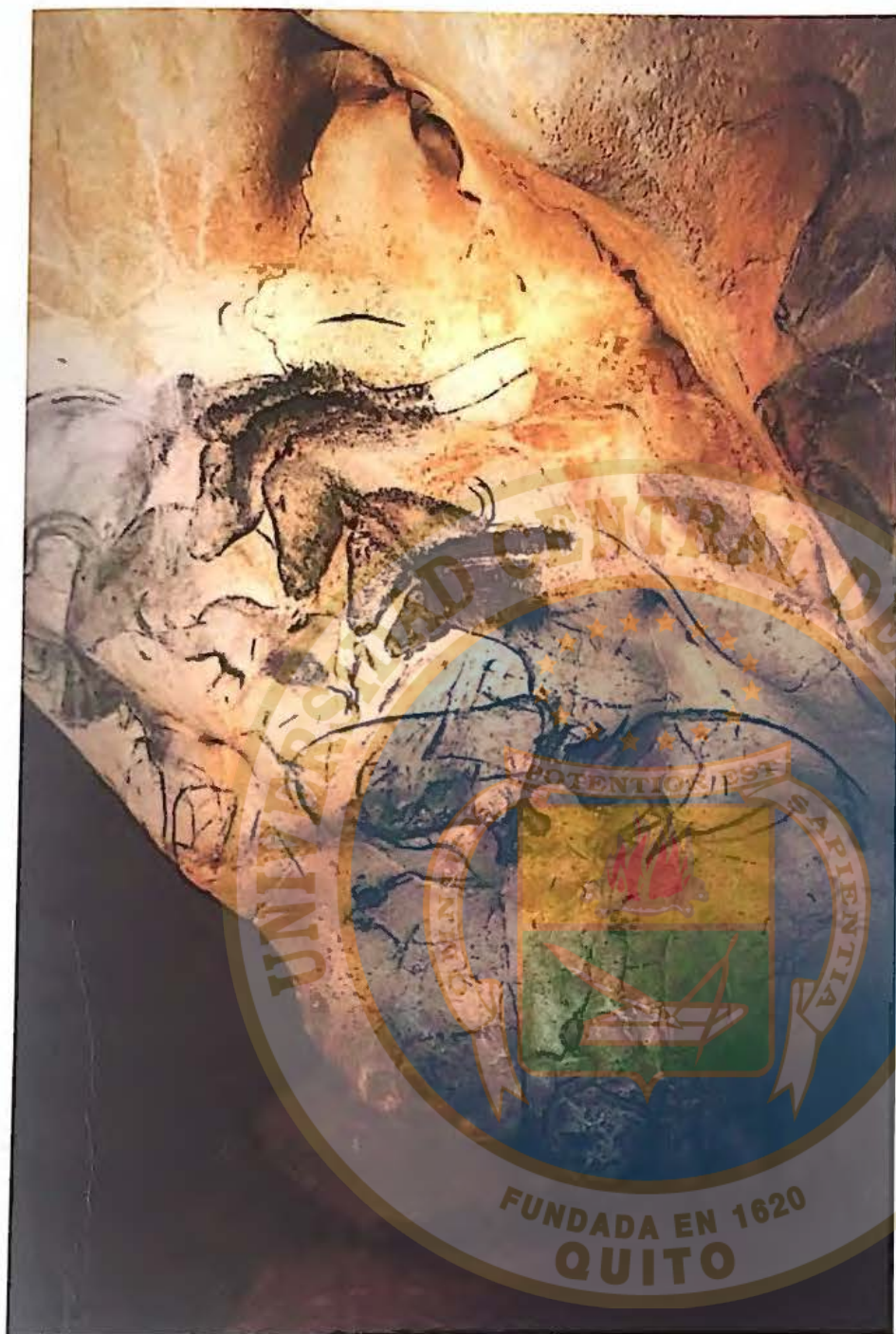
Pero esta inclusión de signos gráficos (abstractos) en contornos zoomorfos (figurativos) echa a perder el debate por excelencia de la modernidad: la disputa entre realismo y abstracción, pues ambas son el derecho y el revés del mismo lenguaje articulado. Sucede como si el pintor rupestre hubiera aprendido a conjugar signos abstractos dentro de marcos animales, de la misma manera que Adán aprendió a articular palabras nombrando a la variada fauna del Edén. En este sentido, Giedion explica que incluso las figuras humanas de mujeres preñadas o hechiceros son en realidad *esquemas abstractos* mucho menos definidos que los grandes mamíferos, que aparecen como los verdaderos *sustantivos* animales de la gramática primitiva.

Hijo de un pintor de retratos, Lévi-Strauss consideraba que nada es

demasiado abstracto para ser primitivo, «cuanto más nos remontemos hacia las condiciones esenciales y comunes del ejercicio de todo pensamiento, más adoptará la forma de relaciones abstractas»⁴². Es conocida la animadversión de Lévi-Strauss hacia la pintura abstracta y el alfabeto prehistórico de la vanguardia, a la que consideraba falta del marco global (figurativo) que otorga el código general necesario para articular los grafismos (abstractos) en el lenguaje común, porque «si la pintura merece ser llamada lenguaje es porque, como lenguaje, consiste en un código especial cuyos términos son engendrados por combinación de unidades menos numerosas»⁴³.

Giedion intuyó que la destreza de los artistas rupestres consistió en saber combinar signos materiales (manchas) en contornos simbólicos animales (sustantivos), de la misma manera que los estilos de Picasso o Kandinsky combinan *mecánicamente* las piezas (gráficas) de una máquina (pictórica). El lenguaje rupestre es, por tanto, tan abstracto como la pintura no figurativa, pues no llega a *articularse* (o ser atrapado por un cuerpo) hasta que los registros gráficos no se *tatan* sobre la piel de un nativo o el código visual no es *devorado* por un animal sagrado. Ésta es la razón por la que la *teoría de la abstracción* vigente en las vanguardias, suma de elementos de la psicología de la Gestalt y de la lingüística de las escuelas de Praga y Copenhague, suele reducir el sentido de los signos plásticos a una totalidad formal (gestáltica) y a un código gráfico (lingüístico) completamente primitivos.

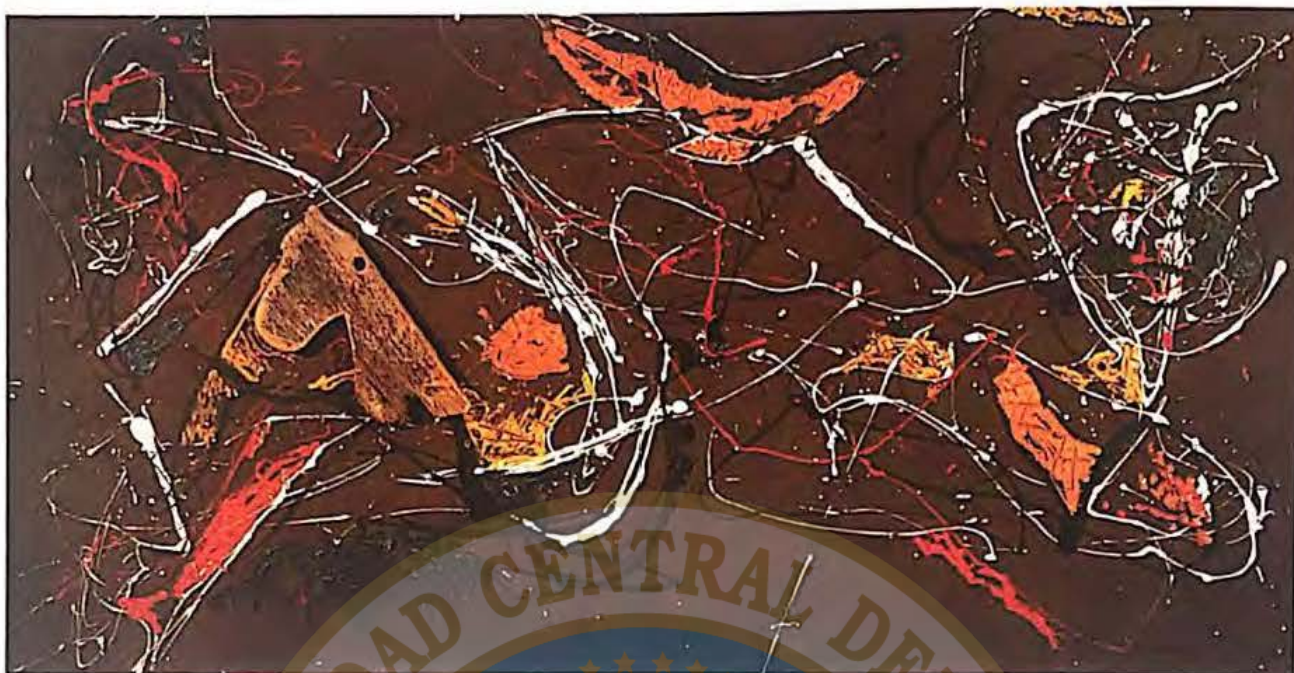
A pesar de todo, el mayor escollo de la consideración de la pintura no figurativa como un lenguaje articulado es que su mensaje se recibe primero por la percepción estética y después por la percepción intelectual. En efecto, la *teoría de la abstracción* fue abandonando progresivamente la conjunción



27. Pintura aurignaciense, Rinocerontes luchando y cabezas de caballos, 35.000 a 22.000 a.C., Cueva de Chauvet, Francia. Para que haya lenguaje, es necesario que una cadena de signos gráficos sea devorada por una substancia significativa figurativa o concreta.

gramatical de *partes mecánicas* para atender a la mutación *termodinámica* de los *rituales de encarnación pictórica*. Un hito de esta conversión de la abstracción gráfica en un gesto ritual fue la pintura de Jackson Pollock (1912-1956), durante mucho tiempo considerado el renovador americano del lenguaje pictórico⁴⁴. Con

la invención del *dripping*, o salpicado aleatorio de la pintura sobre el lienzo tumbado, la *energética* ritual del pintor relevó a los grafismos abstractos de la primeras vanguardias, siendo la imagen del artista trabajando un mapa de movimientos extáticos sin dirección aparente.



28. Jackson Pollock, The Wooden Horse, 1948. En la pintura de Pollock confluye una serie de ritos de representación o acciones pictóricas, como el dripping, enmarcada en mitos o formas sustantivas animales.

Cuando Pollock embadurnaba la superficie del lienzo mediante la gimnasia pictórica del *dripping* solía desplegar una cosmología primitiva, plena de evocaciones totémicas, pues la *lectura a posteriori* de los esquemas motrices del artista hacía *legibles* las rotaciones sensuales del hombro, los espasmos del pintor, pero también evocaba a un caballo salvaje que galopase sobre la tela dejando sus curvas como si fueran sus crines (figs. 27-28).

Abriendo la sintaxis de la abstracción a un verdadero *ritual de*

formas, el *dripping* de Pollock producía *fuerzas* más que formas; así, la *teoría de la abstracción*, o la teoría del lenguaje, encontraría en el malogrado pintor un punto de ebullición entre el garabato automático y la descarga muscular. Como asegura Bachelard en *La poética de la ensoñación* (1960), lo que verdaderamente polariza y anima el simbolismo de los elementos no son sus propiedades sustantivas sino sus *dinamismos*, los gestos que constituyen auténticas *metáforas axiomáticas* (riniales) de la producción artística⁴⁵.

EL LUGAR SAGRADO: la Cueva

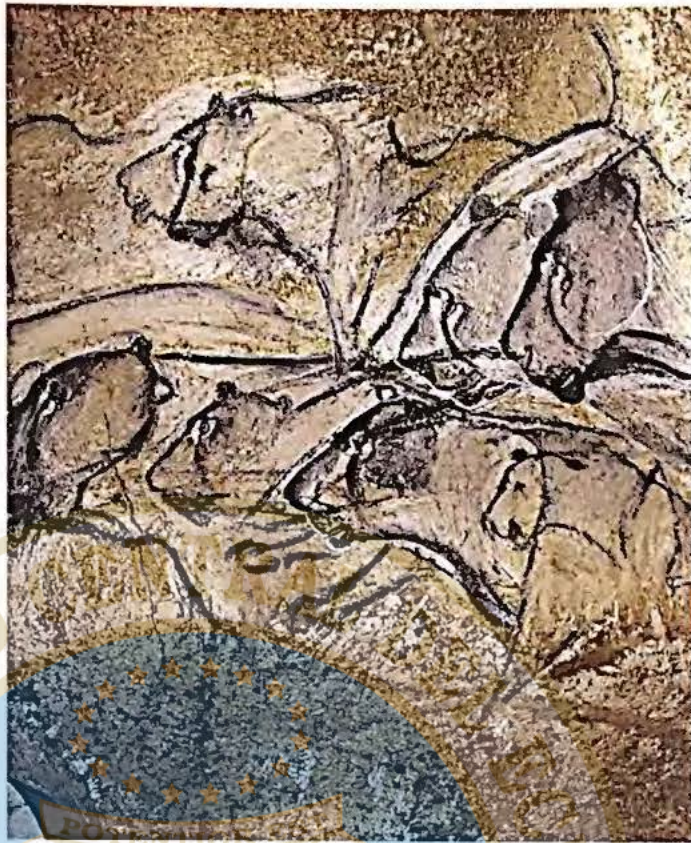
Si Giedion demostró que el arte de las cuevas rupestres legitimaba por anticipado el lenguaje *abstracto* de las vanguardias históricas, es conocida la anécdota de que Picasso salió de Lascaux asegurando no haber aprendido nada nuevo en 12.000 años (aunque en realidad fueran 18.600). En efecto, el descubrimiento de Lascaux, el 12 de septiembre de 1940, en el valle de Vézère, en Montignac, hizo dudar también a Georges Bataille sobre si

«la fecha de nacimiento del *Homo sapiens* coincide con el nacimiento del arte»⁴⁶.

Ya el hallazgo de Altamira en Santillana del Mar, Santander, por Marcelino Sanz de Sautuola, en 1879, había expandido la idea de que las pinturas rupestres en su conjunto contaban una especie de inmensa *epopeya* animal que conservaba intactos los 20.000 años de identificación prehistórica entre la conciencia humana y la animal,

tal como los frescos de la Capilla Sixtina conservan la afinidad histórica entre Adán y Dios¹⁷ (fig. 29). Emprendida la paleontología de las cuevas por el abate Henri Breuil bajo una confusa clasificación de *edades paquidérmicas* tales como la *Era del Oso Cavernario* o la *Era del Mamut*, la nomenclatura actual se debe al trabajo de Leroi-Gourhan, quien revisó las amables eras mastodónticas de Breuil con términos relativos a los lugares de hallazgo como eras auriñaco-perigordienne, solutrense y magdaleniense, que fueron desde entonces los periodos generalmente admitidos del arte prehistórico.

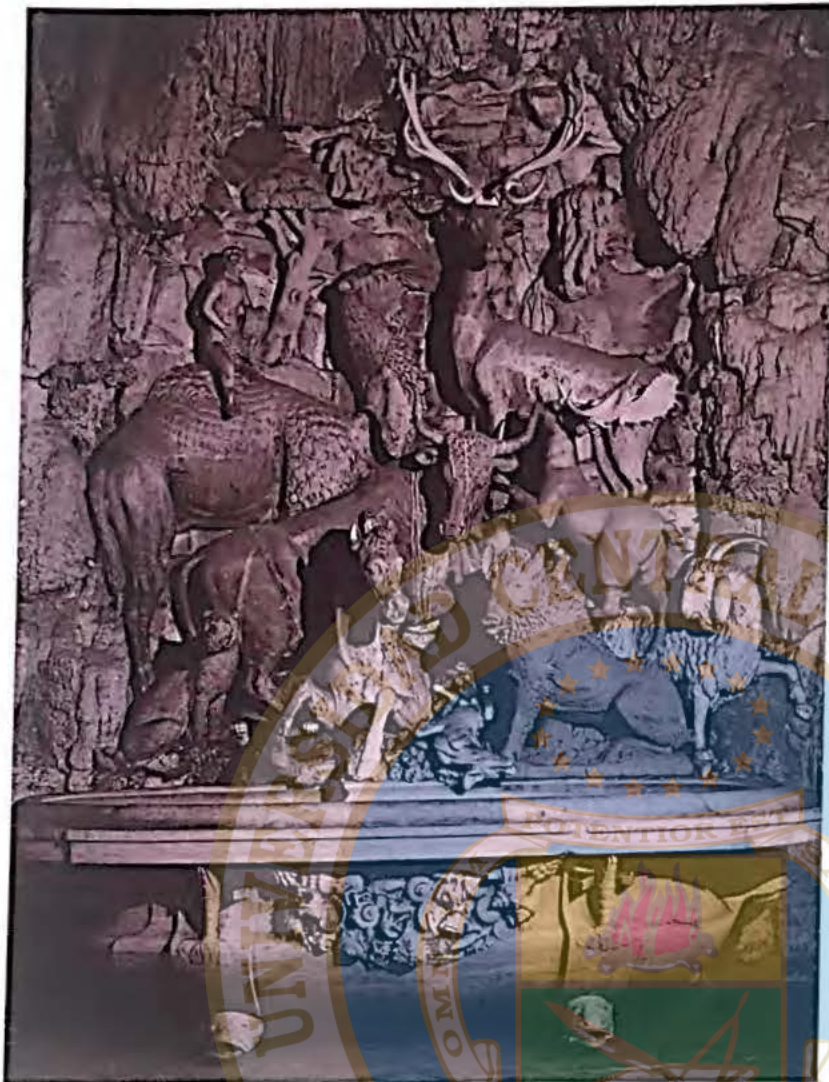
Además de las fechas, Gourhan sofisticó los métodos paleontológicos de su antecesor con la arqueología y la estadística, realizando las excavaciones en cortes horizontales y profundizando en la mina histórica (diacrónica) al mismo tiempo que en la coexistencia de objetos arqueológicos por capas (sincrónicas). Este corte en estratos hizo posible imaginar el contexto histórico adyacente a cada resto, o la serie de restos desperdigados por la misma capa. Más tarde, Annette Laming-Emperaire, alumna de Gourhan, aprovechó estos cortes transversales para aventurar nuevas interpretaciones sobre el significado de las cuevas, una suerte de *narración* arqueológica en capítulos, identificados con los distintos estratos. Esta línea de interpretación semántica de las cuevas llegó a su extremo con el esteta judío-alemán Max Raphael, de inequívoca ideología marxista, quien descubrió sorprendentes órdenes áureos en la distribución de los clanes animales por *columnas* de animales. Raphael interpretó los géneros (en columnas) y las especies (de animales rupestres) como auténticas *batallas pictóricas* sobre las rocas, ocasionadas por las alianzas y los conflictos entre los clanes rivales, como si se tratara del escenario de la eterna *lucha de clases* en plena épica animal.



La clasificación estilística del arte de las cuevas ha pasado por todo tipo de teorías, sistemáticamente refutadas por los estudios con el carbono catorce. La denominación vigente de los estilos rupestres por topónimos se basa en la idea de que un hallazgo reciente es *magdaleniense* si sus trazos se asemejan a los de la cueva de la Madeleine. Igual que antaño el lenguaje académico hablaba de un dibujo *florentino* o de una perspectiva *a la urbinesca* y los estudiantes de arte europeos se formaban en Roma para adoptar mejor la *maniera rafaelesca*, los estilos prehistóricos implican una serie de manierismos que hace pensar en fabulosos viajes de aprendizaje realizados por los *artistas rupestres* para emular los estilos de los *maestros* de cuevas remotas.

Al fin y al cabo, las logias vaticanas del maestro de Urbino, apodadas por la literatura artística como *grutescos*, fueron inspiradas por dibujos hallados en los yacimientos pompeyanos, a pesar de que

29. Pintura auriñaciense, Panel de los leones, 35.000 a 22.000 a.C., Cueva de Chauvet, Francia. Las pinturas de las cuevas desarrollan una epopeya animal, tal como el mundo pagano narrará la epopeya de los héroes o el cristiano la epopeya del pueblo de Dios.



30. Giambologna, grupo escultórico de Castello, siglo XVI. Las acumulaciones de animales de las cuevas manieristas responden a la identificación de la roca y la substancia animal propia de la pintura rupestre y del estilo grutesco.

el *estilo grutesco* fue el ornato principal de la decoración cortesana de estancias o palacios.

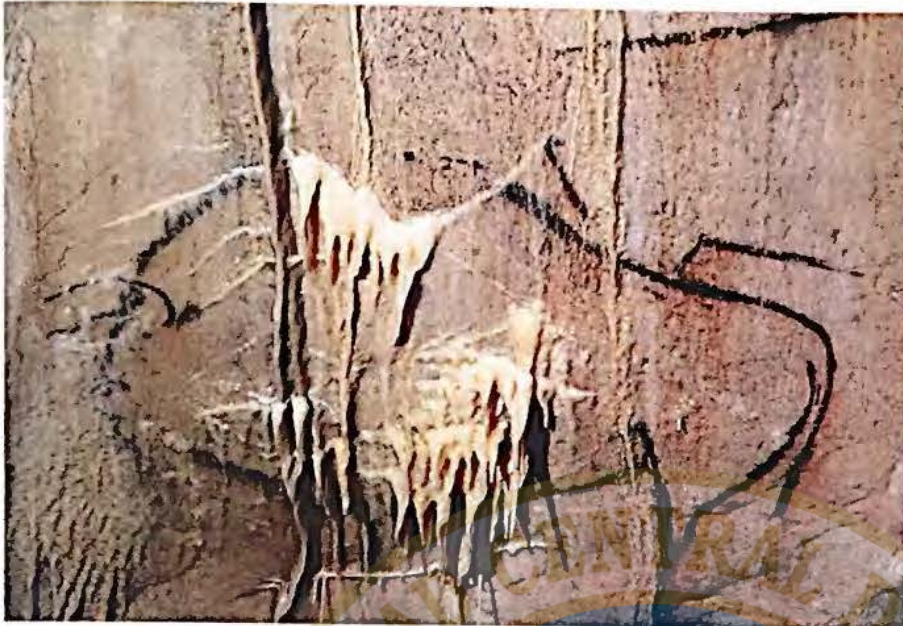
El grutesco, descalificado de inmediato por el pintor humanista Giorgio Vasari como *licenzioso e ridicolo molto*, fue definido mucho más tarde como el *ornamento sin nombre*⁴⁸. Esto se debe a la variedad del término, que viene de la palabra *gruta* y sirve para definir, indistintamente, el primitivismo, el manierismo, el arabesco, el rococó, los grafismos de Paul Klee o los móviles de Alexander Calder. En suma, hay *theatrum grutesco* allí donde se mezclen los cuerpos en estructuras colgantes y caprichosas, sostenidas sobre mundos invertidos de

marionetas elegantes y filiformes para acentuar una belleza vegetal, asimétrica, ingravida y una estructura visual semejante a una *split representation*.

En efecto, en tiempos de Piero di Cosimo se desarrolló en Florencia un modo singular de construcción de villas bucólicas para el fomento de ritos paganos, oficiados en santuarios horadados en cuevas subterráneas (fig. 30). La subversión de la orientación espacial, la ingravidez de los cuerpos y la enloquecida superposición narrativa de las cuevas manieristas era acompañada por toda suerte de mecanismos hidráulicos articulados por autómatas y decorados con murales, esculturas y altorrelieves. Las cuevas florentinas procedían a una verdadera inversión de los valores ideales de las catedrales del exterior, con un culto materialista a la Venus Genetrix. Este culto proyectó auténticos templos excavados en la matriz subterránea, donde el imaginario primitivo retornaba irrigado por el líquido amniótico primordial. En efecto, en los manantiales grutescos, las estalactitas no hacían más que sugerir un imaginario diluviano plagado de animales que manaban subrepticamente de las rocas, tal como en el rupestre eran las propias callosidades de la roca las que figuraban a los bisontes (figs. 31-33).

A partir de la teoría mítica, difundida en el Renacimiento, de que el centro de la Tierra era una placenta todavía inundada por el agua del Diluvio universal, los artistas manieristas idearon las grutas como depósitos espirituales del líquido elemento. Sucede como si las cuevas manieristas, aparentemente ajenas al trasiego histórico de la superficie, hubieran conservado en la humedad del subsuelo el componente acuático que el Sol y la civilización técnica lograron evaporar sobre la corteza terrestre.

El historiador del arte francés Philippe Morel, especialista en manierismos grutescos del siglo XVI,



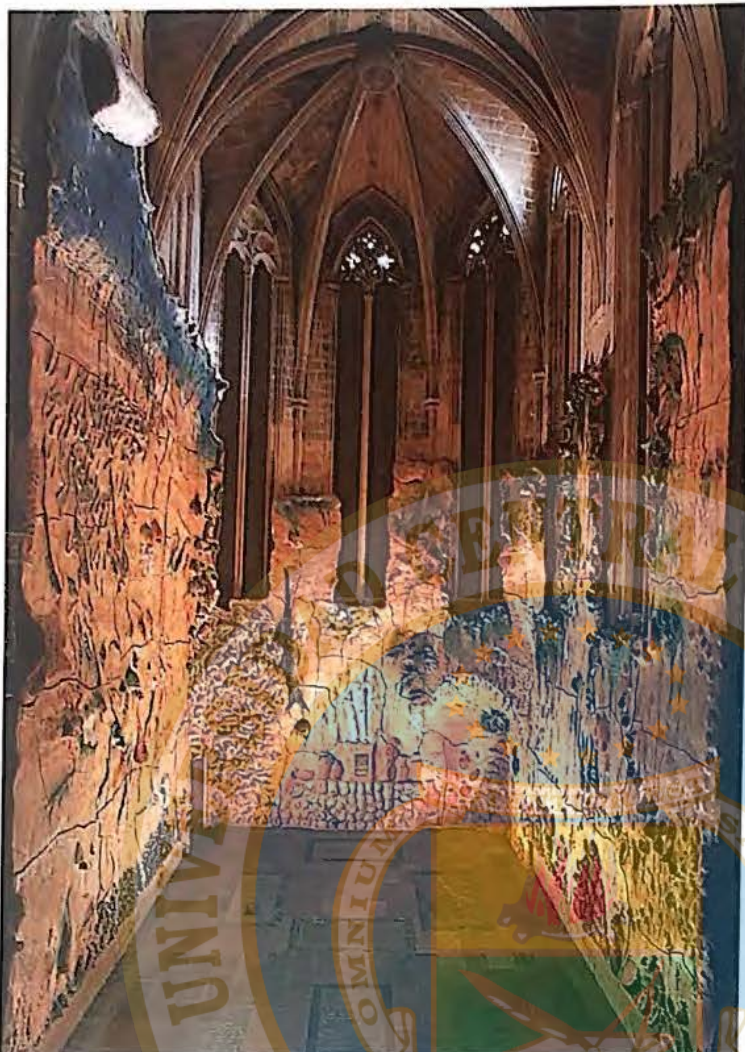
31. Pintura magdaleniense, Bisonte calcinado, 17.000 a 11.000 a.C., Cueva de Clastres, Francia. Es tan estrecha la conexión rupestre entre sustancia animal y sustancia rocosa que los efectos de calcinación a veces reproducen el pelaje de los bisontes magdalenienses.



32. Miquel Barceló pintando el Mar, 2008, detalle de la cúpula de la Sala de las Naciones Unidas en Ginebra (fotografía de Jean-Marie del Moral). Las estalactitas de pintura invierten la dialéctica entre la superficie rocosa de la luna y el trasfondo oceánico del mar, ambos polos, sólido y líquido, del simbolismo grutesco.



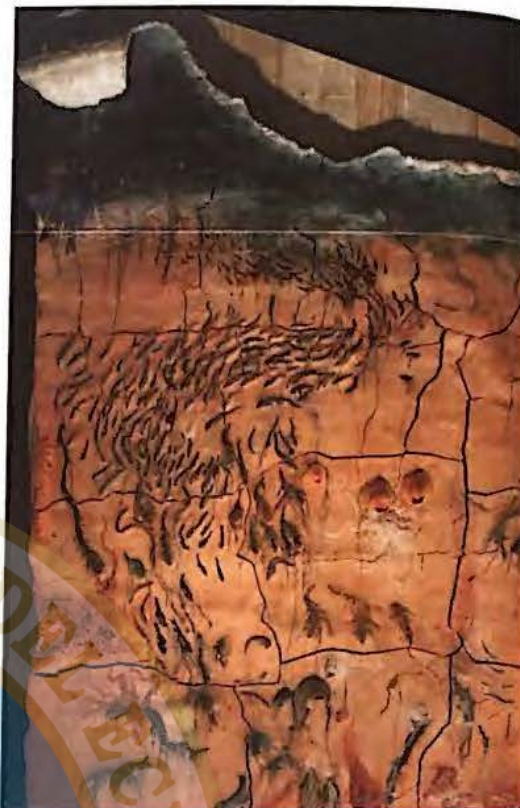
33. Estalactitas en la entrada de una cueva gravetiense, Cueva de Cougnac, Payrignac, Francia. Las concreciones calcáreas que se forman en los techos de las grutas son la más bella demostración de que, con el paso del tiempo, las sustancias pedregosas del Paleolítico son tan fluidas como el agua de lluvia.



(a)

34. (a) Miquel Barceló, revestimiento cerámico de la capilla de Sant Pere de la catedral de Mallorca, 2005. Esta capilla fue realizada en una sola pieza de sustancia arcillosa, modelada y horadada en toda la superficie.

(b) El único panel de arcilla reproduce el milagro de la multiplicación de las sustancias, pues la enorme ola animal conjuga el fondo submarino con la superficie terrestre. (c) La carne de pescado y la miga de pan son las sustancias culinarias sugeridas por el barro de cocción. (d) La emergencia de osamentas y cráneos hace pensar en la fatal afinidad entre los huesos y la tierra.



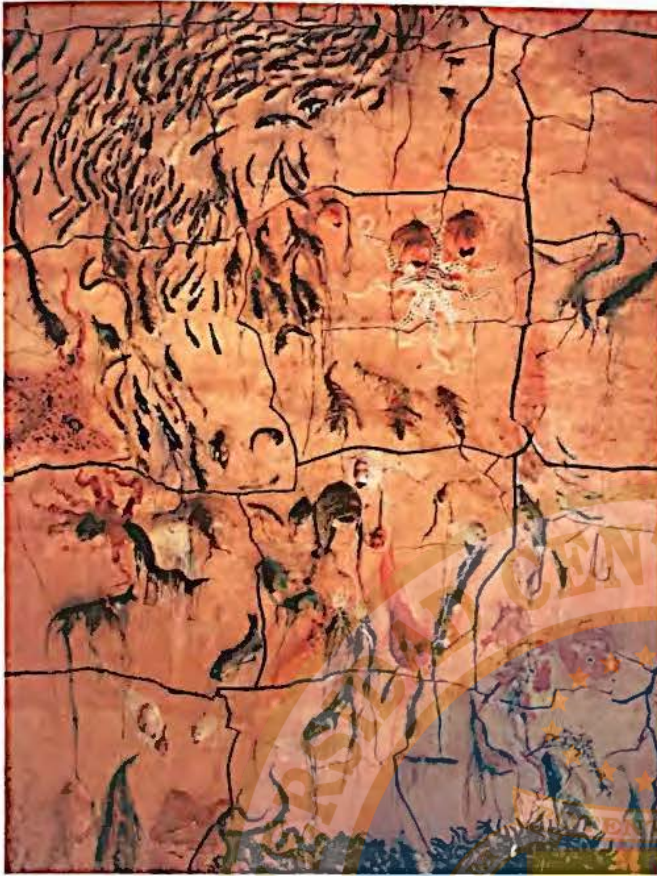
(b)

fósiles, el imaginario prehistórico de la Madre. Bien supieron los manieristas venecianos que cuanto más fangoso era el charco donde mirarse, más nítido el reflejo, pues las poéticas del agua enfangada eran, como la roca arcillosa de las cuevas, la *carne putrefacta* de la Tierra Madre.

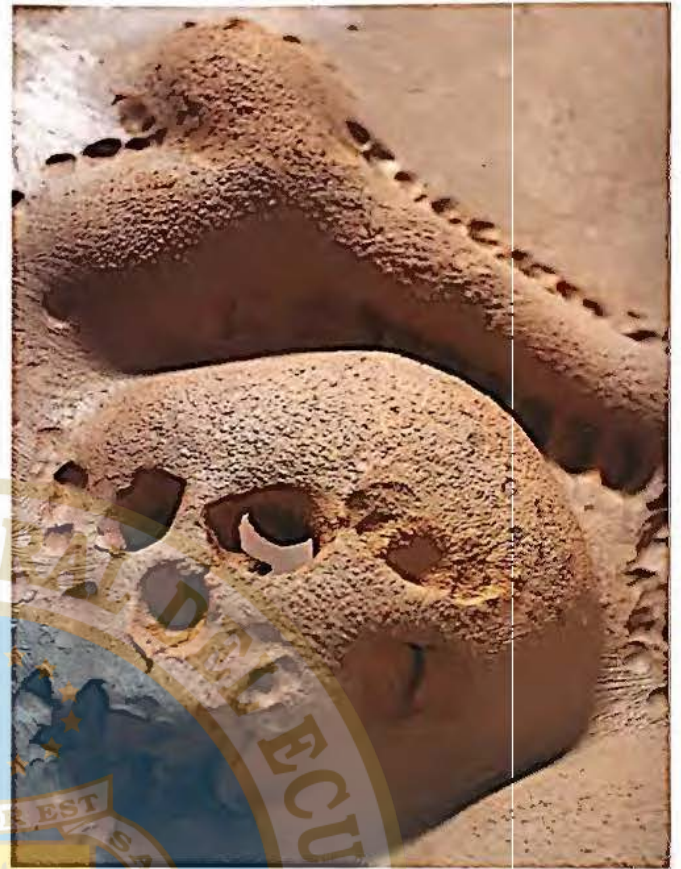
La religiosidad pagana de los oficiantes de las cuevas buscó en el reino subterráneo la frescura de una fecundidad mítica, pero halló el reino larvario que había sido testigo del origen anfibio de la vida. La vida es engendrada por la *Terra mater*, una *substancia fangosa* henchida de seres pluricelulares anfibios, cuyas infinitas metamorfosis reptiles dieron a su fin cuando el primitivo inventó el fuego y la cocción del barro. Desde entonces la humedad de la tierra, protegida del afán tecnócrata y purificador del fuego, está ornada con todas las propiedades sustanciales de la sudoración corporal, la viscosidad visceral y la fluidez menstrual de la

apunta que la catástrofe diluviana pudo permanecer estancada en la matriz grutesca junto con todos los embriones del imaginario mítico, razón por la cual las cuevas evocaban «la existencia prenatal en el vientre de la madre»⁴⁹.

Morel ha dedicado profundos estudios iconográficos a los santuarios manieristas asegurando que «la gruta parece resolver el aparente antagonismo entre la teoría del Diluvio y la de la *natura ludens* como origen de los fósiles, así como la oposición entre el mito de Narciso y la imagen de la naturaleza como el origen del arte»⁵⁰. Sin duda, el Narciso florentino se contempló en las aguas mitológicas del subsuelo, pero sólo vio, entre el reflejo fangoso de musgos y



(c)



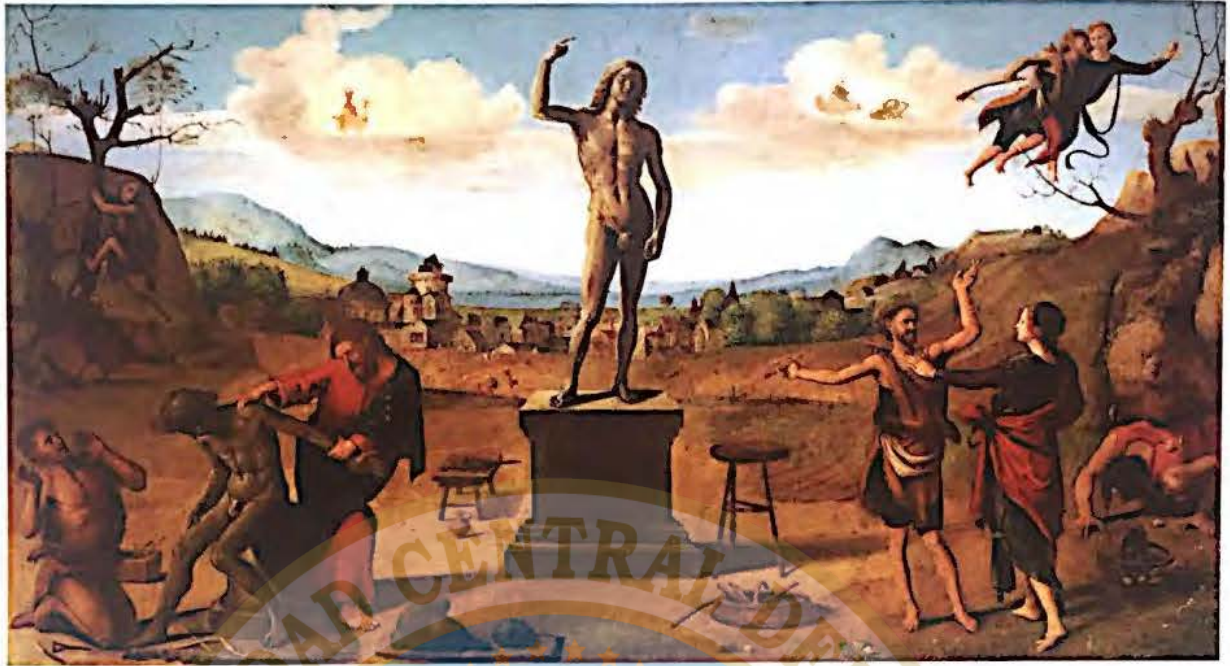
(d)

mujer. El gran crítico literario Roland Barthes calificó esta semiología de la *Terra mater* como «acariciadora, compasiva, abrigo que penetra con su espíritu vivificante, traba y mezcla todo, insinúa todo, luego no distingue, no identifica, las plantas y animales marinos están cubiertos de esa sustancia cuya mucosidad, consolidada a su alrededor, tiene un efecto de gelatina, a veces fijo y a veces tembloroso [...]. Sus reflejos son singulares, con frecuencia extrañamente irisados, sobre las escamas de los peces, sobre los moluscos que parecen obtener de ellos todo el lujo de sus conchas nacaradas»⁵¹.

El relato bioquímico de la *substancia madre* cuenta cómo las bacterias subterráneas procariotas evolucionaron hacia las formas protozoarias eucariotas que están en la base de los seres unicelulares de los estanques. Pero este milagro de la vida

manando de la matriz húmeda de las cuevas fue el asunto escogido por el artista mallorquín Miquel Barceló para revestir los muros de la capilla de Sant Pere en la catedral de Mallorca, bajo el tema manierista de la *reproducción de los panes y los peces* (fig. 34). La idea era tornar el revestimiento cerámico de la catedral isleña en una suerte de cueva rupestre llena de alimañas. Una vez acabado, el santuario católico cobró el aspecto de un templo subacuático gracias al empleo masivo de una sustancia lodosa, pues el culto eucarístico del pan y del vino fue oficiado por Barceló con las poéticas del barro y el agua, cubriendo la capilla con la decoración de las grutas manieristas⁵².

La prodigiosa *ola cerámica* (fig. 34b) fue realizada en una única pieza de trescientos metros cuadrados de superficie. Barceló modeló en infinitos repliegues y oquedades las agitadas curvas cerámicas de



35. Piero di Cosimo, Prometeo realizando al primer hombre, 1515. El mito de Prometeo recoge la versión primitiva de la creación del hombre a partir de una substancia arcillosa, modelada y cocida a partir del elemento fuego.

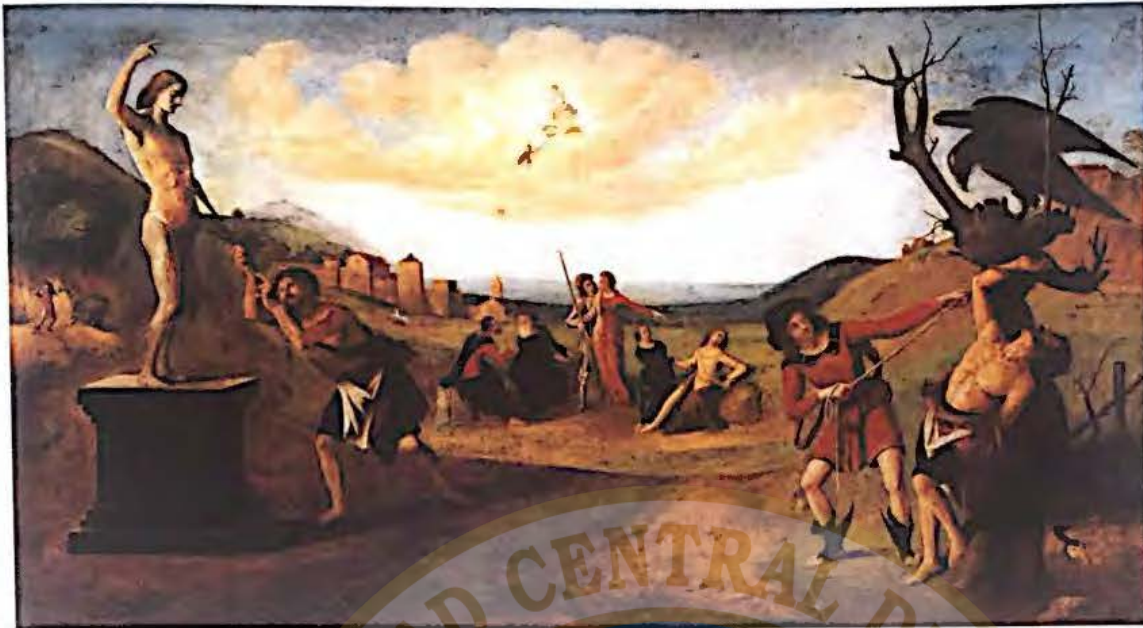


36. Joseph Beuys realizando Dibujos de arena, 1974, en la playa de Diani, Kenia. Los dibujos sobre la playa reproducen la creación prometeica a partir de una substancia lodosa fácilmente modelable una vez penetrada por el elemento agua.

la fauna marina (fig. 34c) orgánicamente resquebrajada por los procesos de secado del barro. El resultado es una cornucopia animal en altorrelieve, que brota de la migosa cerámica con la abundancia del horno de pan y la pesca de arrastre. El trabajo cerámico de Barceló evoca la creación de Adán a partir del barro (fig. 34d), pero también emula los moldes hosteleros de los artesanos africanos, incluso recuerda a los mecanismos hidráulicos de las grutas manieristas, cuyos procesos de destilación, filtraje y

evaporación del agua redundan en los procesos de modelado, secado y cromado de la cerámica.

Toda esta eucaristía formal de ceramistas y panaderos transforma las ofrendas del pan y los odres de vino en imaginarios rupestres, que también invocan a la caza mayor. La obra de Barceló está atravesada por las poéticas del mar y del desierto, como si su enorme *bestiario rupestre* fuera la pesca y la caza resultante de los procesos de cocción primitivos. Las técnicas alfareras de Barceló se emparentan con el aprovechamiento de bultos redondos en Altamira para lograr escorzos, las callosidades y chorreos del fraguado cerámico simulan *pieles escarchadas o craquelados escamosos*. Con la Cueva de Mallorca Barceló puso las bases de su siguiente obra monumental, la Sala de las Naciones Unidas de Ginebra (véase fig. 32), donde un techo ornado



con inmensas estalactitas de pintura reproduce los alargadísimos cánones manieristas del *grutesco contemporáneo*: un estilo capaz de conectar el subsuelo con la superficie lunar, insistiendo en la atracción entre el desierto y el mar, el matrimonio de las *substancias sólidas* y las *substancias líquidas*.

El orden: la Ecología

Además de las pinturas a Vulcano, Cosimo dedicó un par de misteriosos cuadros al mito de Prometeo. *Prometeo haciendo al primer hombre* y *El castigo de Prometeo*, 1515, representan el mito de la creación del primitivo a partir del barro, la captura del fuego para poder cocer la figura cerámica y el consecuente martirio del héroe encadenado, destripado por un águila que posteriormente aniquilará Hércules (figs. 35 y 37). La aparición de un mono antropoide junto a la criatura de barro hace pensar, una vez más, que Cosimo intuyó el origen simiesco del hombre, pues Prometeo, como símbolo del hombre de progreso que arrebató el fuego al Sol, es también el genio *lanzado al mundo* (al barro) tras la osadía de imitar (como los monos) al Creador (fig. 38).

Esta osadía del hombre de ciencia fue recogida también por el mito de Ícaro, cuyas alas de cera se funden al aproximarse a la Luz, tal como la carne se quema al contacto con el fuego y se pudre bajo la Tierra, demarcando los límites del ecosistema humano. En efecto, el Sol es la figura por excelencia de la deidad masculina que inmediatamente castigó al hombre con la caída en su contrario, la Tierra, deidad femenina del reposo y la muerte. Lévi-Strauss asegura que, en el tiempo mítico, el descubrimiento del fuego de cocina por parte del jaguar debió conllevar la más grave ofensa al Sol, motivo por el cual muchas sociedades primitivas hacen continuos sacrificios (como la ofrenda de muchachas vírgenes y rubias) para calmar la cólera del Astro Rey.

Sin duda que el mito de la creación del hombre a partir del barro explica el fetichismo de muchos artistas a la hora de recolectar aberraciones naturales de las orillas. En efecto, en muchos talleres escultóricos pueden verse todavía maderas podridas, conchas y fósiles dispuestos en estanterías a la manera de los mausoleos vegetales o minerales. Estos objetos mórbidos han sustituido

37. Piero di Cosimo, El castigo de Prometeo, 1515. Encadenado a una roca, Prometeo es permanentemente picoteado y eviscerado por un águila, de la misma manera que la sangre brota de la substancia arcillosa en la Creación.

poco a poco a las clásicas figuras de yeso de las academias como los nuevos modelos *naturales* de la Creación. La academia prometeica del fuego y del barro cocido ha generado una carne vulnerable y putrefacta, que explica la consistencia fósil de buena parte de la escultura moderna. En realidad, la estructura inerte, pero mutante, de los fósiles es capaz de retener morosamente el tiempo, cuyas pátinas expresan el flujo del presente (el agua) arrastrado por el pasado (la playa) hacia el porvenir (el horizonte). En este sentido, el crítico francés Paul Valéry encontró en el imaginario de la playa la frontera natural entre Neptuno y la Tierra, dos divinidades rivales en el lugar de comercio más fúnebre e incesante, pues «lo que rechaza el mar, lo que la tierra es incapaz de retener, los desechos enigmáticos»⁵³.

El Existencialismo ha explicado la temporalidad del hombre sobre la tierra tras la caída mítica como una erosión permanente del agua; el hombre existencialista es amasado por el pasado lento y cenagoso de las corrientes, infinitamente renovadas por el agua de la playa y la presencia de conchas y fósiles intempestivos. Pero quizá quien mejor describió la *substancia lodosa* del hombre arrojado al mundo fue el gran metafísico Martin Heidegger con su *fábula de Cura* narrada en *Ser y tiempo* (1927), como el mito existencialista del *Homo humus*, hecho sustancialmente de barro.

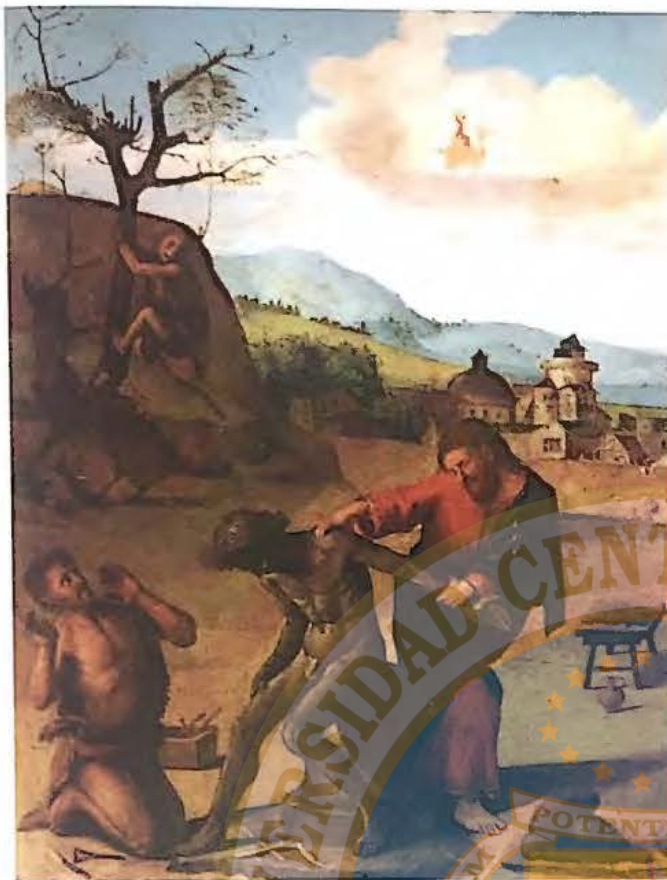
Cuenta Heidegger, que Cura moldeó con barro al primer hombre, nombrándolo homo: «su nombre (*homo*) lo recibe este ente no de su ser, sino de aquello de que está hecho (*humus*)»⁵⁴. Pero en seguida se estableció una disputa entre los dioses por arrogarse la autoría del primer hombre, que fue reivindicada por el mismo Cura (en alemán *Sorge* o cuidado), la madre Tierra y el padre Júpiter, para apropiárselo y otorgarle un nombre. Esta disputa entre dioses fue

magnánimamente resuelta por el Padre Tiempo, Saturno, quien dispuso que tras la muerte del hombre de barro le fuera concedido su *espíritu* a Júpiter, su *cadáver* a la Tierra, y a Cura, quien le dio forma en vida, le fuera asignado el *cuidado* del cuerpo hasta su muerte. Luego la fábula existencialista de Cura es el mito del *cuidado de sí* del hombre mientras permanece vivo sobre la tierra.

Heidegger dotó a este cuidado existencial del sentido cristiano del pastor de gentes, pero también del esfuerzo angustioso, la solicitud y la entrega que suponen los cuidados a la precariedad de la vida. El melancólico Saturno decidió que el hombre arrojado al polvo cuidara de sí, tanto como de la tierra, tal como un pastor cuida de su rebaño. Moraleja ecológica que explica muchas preocupaciones del primitivo cuando no es capaz de distinguir entre los cuidados personales y las atenciones al medioambiente.

Si existe una acción que ilustre el sentido existencial de la fábula de la Cura es la realizada en 1974 por Beuys, cuando posó sobre la arena de la playa de Diani, en las costas de Kenia, bajo una perturbadora similitud con las pinturas prometeicas de Cosimo. Beuys emerge semidesnudo de la playa y se dispone a dibujar en la arena todo tipo de siluetas animales con ayuda de un cuchillo. Según un efímero programa rupestre Beuys dibujó cabras y alces, esqueletos humanos y planetas, intentando restituir el intercambio sagrado de símbolos entre el hombre y el cielo. Beuys encarnó en Kenia la alianza entre la tierra y el agua, gracias al *dibujo prometeico* sobre la arena de playa, material del que está hecho el *homo humus* de Heidegger, cuya substancia es tan efímera como el tiempo que dura un garabato en la orilla (figs. 36 y 39).

El mar no cesa de expulsar restos fósiles antediluvianos en la playa que recuerdan al hombre su relación perdida



38. Piero di Cosimo, Prometeo realizando al primer hombre (detalle), 1515. En el mito prometeico coinciden el descubrimiento de la carne como substancia arcillosa y del mono como substancia animal de la identidad humana.



39. Joseph Beuys realizando Dibujos de arena, 1974, en la playa de Diani, Kenia. El uso de un cuchillo para realizar los dibujos reproduce, en cierto sentido, la afinidad entre la arena de playa y la carne en el mito prometeico.

con el cielo. Las playas son paraísos ecológicos porque en ellas el cielo parece estar tan cerca del agua como lo está, de hecho, la tierra del mar. El barro de playa establece todavía un *contacto* íntimo con el horizonte, allí donde la ciencia descubrió las primeras *substancias anfíbias* y la sorprendente fluidez de las partículas minerales. Prometeo fue arrojado a la tierra tras romper artificialmente la unidad del cielo y la tierra, aunque el fuego le sirvió para acceder provisionalmente al cielo, sacrificando carne animal a los dioses; lamentablemente, el resultado de esta cremación destinada a conquistar los cielos alejó doblemente a la incipiente civilización de los tiempos míticos. Por consiguiente, el pecado de la técnica

echó a perder la relación espiritual con Dios, destruyendo el ansiado equilibrio medioambiental entre el cielo y la tierra por la imposición del fuego industrial.

La deforestación de la selva o la destrucción de la capa de ozono son signos de la degradación ecológica advenida tras la invención de la técnica, rupturas sensibles de la conexión mística del hombre y su cielo protector. Resultado de esta conciencia medioambiental ha sido la mutación ecologista del arte, al menos en movimientos como el *Land Art*, el *Earth Art* o los *Earth Works*, movimientos que comenzaron en torno a 1969 y que siguen plenamente vigentes, al menos en espíritu. Muchos artistas intentaron e intentan restablecer aquel contacto íntimo entre la tierra y el cielo a



(a)

40. Robert Smithson, *Espiral Jetty*, 1970, en el Gran Lago Salado de Utah. (a) La espiral actúa de elemento dinamizador de las sustancias acuáticas y terrestres de la playa y el mar mutando sus propiedades simbólicas como sustancias anfíbias. (b) Con la subida de la marea la espiral queda completamente anegada, pero descubre su perfil más abstracto, incidiendo en la verdadera correspondencia del cielo y el mar, pues cobra el aspecto de un remolino de viento.

través de los así llamados *earth works*: contactos simbólicos entre los túmulos de tierra de los descampados y los observatorios solares primitivos (Robert Morris), excavaciones minerales de las montañas y los pasajes de aire de cañones o desfiladeros (Michael Heizer), incluso el mero trazado de una línea recta en el desierto con el talón de un pie (Richard Long) para hacer habitable el espacio sideral.

Pero la obra maestra de todas estas intervenciones ecológicas sigue siendo, sin duda, la *Espiral Jetty* (1970), de Robert Smithson en el Gran Lago Salado de Utah (fig. 40). La espiral de Smithson es un túmulo de piedras que serpentea entre el agua y la arena de playa, ascendiendo hacia el cielo⁵⁵. Igual que las grecas indias reestablecen el vértice del remolino mítico que mezcla el cielo, el mar y la playa, el usuario de la *Espiral Jetty* recorre el sendero pedregoso, simbolizando el paso del tiempo, para poder demorarse en el epicentro, un *no-lugar* agitado por las fuerzas telúricas de los tres elementos (aire, tierra, agua) mezclados en una indistinción primitiva. La *Espiral Jetty* es la expresión más nítida



(b)

de la deriva de la abstracción en el arte contemporáneo, donde la forma geométrica es atizada por las fuerzas centrífugas o centrípetas de los *elementos*.

Al fin y al cabo, los *earth works* son variaciones minimalistas del primitivo trepado de troncos, columpiado de lianas, o izado de chozas en los árboles para ascender al cielo. Cuando el hombre dejó de establecer este contacto íntimo con el cielo dejó de construir sus cabañas a partir del mástil central, residuo del *árbol místico* que para el primitivo establece el vínculo ecológico entre el techo celestial y la tierra. En este sentido, el artista italiano Mario Merz ha destinado buena parte de sus esfuerzos a construir iglúes que reproducen esta unidad originaria entre la cúpula celeste y la choza (figs. 41-42). Sus característicos iglúes cosmológicos son empalizadas de árboles o estructuras abovedadas de metal, recubiertas de placas de pizarra, cera o cristal, puntualmente acotadas por cadenas de números de neón según la serie mágica de Fibonacci. La progresión



41. Mario Merz, Chiaro oscuro, 1983. La estructura arquitectónica de los iglúes replica la cúpula celestial, de tal manera que la semiestera es polivalente tanto en el cielo como en la tierra.

numérica de Fibonacci es la interpretación matemática del crecimiento continuo de la materia orgánica, la tendencia geométrica de la naturaleza hacia el cielo.

Todo el trabajo de Merz establece esta correspondencia entre el aspecto orgánico de las casas y la serie progresiva de números, razón por la que las distintas variaciones ecológicas sobre el tema del iglú desde 1968 son para Merz diversos modos de elevar una casa por encima de la tierra: cada iglú pide estrategias aritméticas y geográficas dispares según su equilibrio espacial con el suelo y el techo de exposición, acotado siempre por los signos cardinales norte-sur-este-oeste.

En ocasiones, Merz remata la cúpula de sus iglúes con las astas de un ciervo o acompaña la serie de Fibonacci con la figura de un cocodrilo escalando hacia el cielo (fig. 43) dada la especial capacidad de adaptación al medio de este reptil, cuya geometría fractal de escamas convierte al animal prehistórico en un fósil vivo de la alianza entre la tierra y el agua. El comportamiento de los animales siempre ha estructurado el entorno con huellas o marcas territoriales, así las deyecciones de los



hipopótamos o el frotado de astas de los ciervos contra la corteza de los árboles son modos de marcar el hábitat y de cerrar la distancia entre lo natural y lo cultural. En palabras de Merz, artista nómada y antiguo combatiente

42. Mario Merz, Sin título, 1998. La correspondencia entre la cúpula y el cosmos es señalada por las astas del ciervo, que actúan de operador binario entre las ramas de los árboles y el elemento aire del cielo.



43. Mario Merz, Cocodrilo, 1995.
El cocodrilo reproduce la serie ascendente de Fibonacci en la fragmentación de su piel, o la tendencia de las formas naturales a convertirse en formas simbólicas.

antifascista que se ha pasado la vida viviendo en casas de otros, su trabajo busca el matrimonio de la tierra y la luna sobre un eje⁵⁶. Esta intuición merziana del matrimonio del cosmos (animal masculino) y la casa (materia femenina) sobre el eje se debe a la extensión del concepto de *Homo humus* incluso en el cielo, pues el hombre contemporáneo ha tenido ocasión de comprobar, también desde 1969, que la superficie lunar no es más que un desierto de piedras perforadas por cráteres: luego el mandato de cuidado ecológico de la Tierra debería extenderse, al menos, hacia el único satélite terrestre.

El medio: la Piedra

El mito pastoral de la pintura mediterránea cuenta que Giotto era un ingenuo cabrero que dibujaba las poses de su rebaño sobre las rocas. Parece que el primitivo italiano aprendió a construir sus rotundos cuerpos clásicos, sólidos como estatuas, deslizándose los recorridos aleatorios de las ovejas sobre las superficies rocosas. El revolucionario estilo figurativo de Giotto anticipa, por tanto, el descubrimiento del legado pictórico del Neolítico, distribuido por unas 350 cuevas de arte parietal, que se antoja como un enorme palimpsesto de *animales pedregosos* (figs. 44-45).

Al igual que Giotto atizó el estatismo de la iconografía medieval, la vitalidad animal de la pintura rupestre fue fosilizada con la observación de las cuevas como si fueran manadas. Esta sensibilidad de pintores-cazadores es la invención más sorprendente de la pintura rupestre, pues, como recuerda Giedion, la roca, el animal y su contorno compartido eran lo mismo para el primitivo: «estaban allí: lo único que tenía que hacer era completarlos»⁵⁷. La tensión del mineral hacia la vida orgánica es, en cualquier caso, una inversión primitiva de la petrificación clasicista de los cuerpos expandida en el Renacimiento, pues dependía de un animismo que los pintores rupestres ya obtenían de la visión de la piedra como la *substancia carnosa* más dútil y elástica.

En efecto, la fauna rupestre logra reblandecer la dureza clasicista del reino mineral con el concepto de *encarnación pétrea*. A este respecto, Lévi-Strauss recuerda que, antes de conocer el fuego y la cocción de los alimentos, «los hombres estaban reducidos a poner la carne encima de una piedra para exponerla a los rayos del sol»⁵⁸. Luego el primer concepto de *encarnación* de la piedra tuvo necesariamente que instalarse sobre el primer soporte de la cocina prehistórica, cuando el Sol fundía la carne sobre las



44. Escultura magdaleniense, Bisonte, 17.000 a 11.000 a.C., Cueva de Le Tuc D'Audoubert, Ariège, Francia. La escultura rupestre es un extracto del imaginario mineral, modelada y tallada a partir de las distintas sustancias arcillosas, rocosas o marfileñas.

texturas rocosas y los primitivos debieron pensar en el solapamiento simbólico de ambas superficies. Esta *carne pasada por la piedra* era además un efecto natural de la erosión, pues el ciclo geológico pasa de lo sólido a lo líquido por la simple acción fluvial. Al fin y al cabo, el *cromatismo* rupestre era de origen mineral, como el rojo óxido de hierro, y fósil, como el negro de carbón vegetal. El arte rupestre implica, por tanto, un compendio de técnicas rudimentarias de cincelado, modelado y tinte de las piedras como si fueran orgánicas, y da origen a numerosas escuelas *clásicas* de artesanos especializados en la *orientación figurativa* de las rocas y las piedras preciosas, curtiendo el imaginario de los *soñadores de piedras*, esa escuela primitivista que se extiende desde el Renacimiento hasta el Surrealismo.

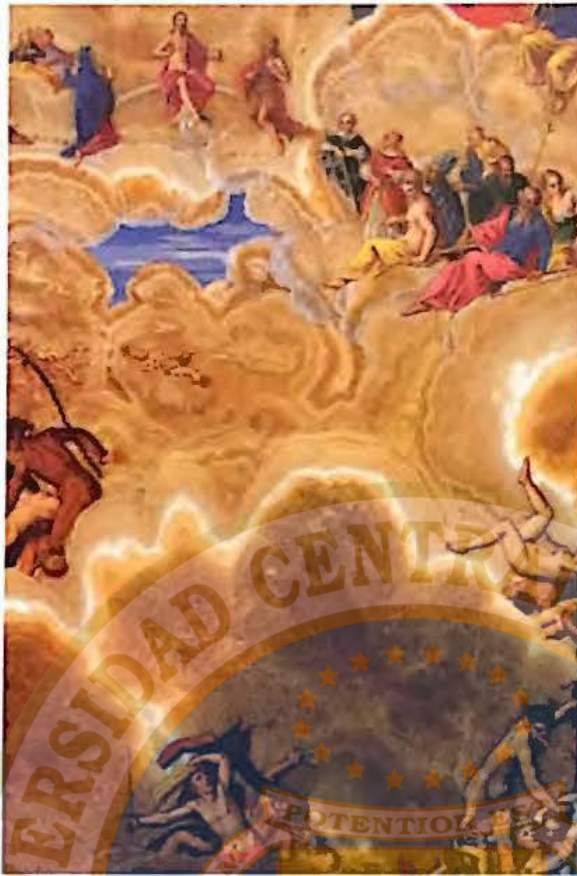
Ya en el Renacimiento, la exhumación de los yacimientos arqueológicos dio lugar a todo un género de paisaje *geológico* como el de Mantegna o Leonardo. Es bien sabido que Leonardo recorrenó la utilización de *muros de manchas* como fuente primitiva



de inspiración: «si observas algunos muros sucios de manchas o contruidos con piedras dispaes y te das a inventar escenas, allí podrás ver la imagen de distintos paisajes, hermosteados con montañas, ríos, rocas, árboles, llanuras, grandes valles y colinas de todas clases. Y aún verás batallas y figuras agitadas o rostros de aspecto extraño, y vestidos e

45. Pintura magdaleniense sobre roca, Bisonte, 17.000 a 11.000 a.C., Cueva de Altamira, Cantabria, España. El aprovechamiento de los salientes de las rocas para generar un efecto de *escorzo* rupestre es consecuencia de la pintura entendida como *substancia pedregosa*.

46. Pintura sobre piedra, puertas laterales del Gabinete de Uppsala, siglo xvi. El empleo de mármoles veteados como soportes pintorescos de la representación es una constante de las artes prehistóricas, las paganas y las cristianas.



47. Pequeño fantasma, ágata fantástica de la colección de Roger Callois. Esta pequeña aparición en el seno de un ágata es una prueba de que la mineralogía visionaria une el imaginario primitivo con el surrealista.

paisaje más convincente que el obtenido copiando del natural.

Pero la piedra no es el único material henchido de imaginarios. Todo soporte plástico puede ser trabajado como un palimpsesto si se aplica una suerte de *astrología invertida* en sus irregularidades superficiales. Los *aguafuertes* de Hercules Seghers (1589-1638?) o los *frottages* de Max Ernst (1891-1976) son hitos de esta conversión de las muescas de la plancha de grabado en verdaderos paisajes montañosos de aspecto lunar o de los nudos de la madera de frotado en ásperas nervaduras de hojarasca selvática. Esta *teoría de la encarnación* de los distintos soportes de grabado, impresión o estampación necesita del imaginario prehistórico, pleno de *recuerdos fósiles* capaces de unir las vetas de la piedra a las capas de piel de los animales, las formas de las constelaciones a las cadenas montañosas, las texturas rocosas a las nubes... El mismo Kant entendió esta *mineralogía visionaria* como el más claro ejemplo de la incapacidad del hombre para ver sino lo que su propia imaginación

infinitas cosas»⁵⁹. Son precoces pintores leonardescos los artistas de Lascaux, que vieron sobre una superficie rocosa de 243 metros cuadrados todo un parque zoológico de 1.963 figuras animales, donde al menos destacan, nítidamente, 364 caballos.

La filosofía panteísta de Leonardo le llevó a una interpretación narrativa del material prehistórico por excelencia, pues su infinita sabiduría consideraba que *la naturaleza es la madre de la ciencia*. Las piedras eran para Leonardo «verdaderas semejanzas en acto»⁶⁰, por ello, aconsejaba imitar un pequeño pedrusco para lograr representar el efecto de la más imponente montaña. Pero todas estas técnicas litológicas fueron adaptadas a la academia gracias a autores como Alexander Cozens que, en 1785, ideó su nuevo *método de paisaje* a partir de una mera trasposición de manchas aleatorias de tinta sobre papel que daba lugar a un

dibuja: «el coleccionista de historia natural, ciudades en la piedra florentina, el devoto, la historia de la Pasión en las vetas del mármol»⁶¹. Prueba de ello son los mármoles pintados del gabinete de curiosidades de Uppsala, impagables muestras materiales de que la consciencia suele proyectarse sobre las superficies más inquebrantables (fig. 46).

Sin lugar a dudas, el mayor estudioso del dialecto litográfico de la mente fue el escritor y sociólogo francés Roger Caillois⁶² (1913-1978), quien dedicó buena parte de sus estudios al imaginario mineral. Poseedor de una fascinante colección de ágatas, jaspes, piritas y cuarzos, Caillois estudió las fabulosas *fantasmagorías* que surgen de los efectos de sedimentación⁶³ (fig. 47). No es de extrañar que las figuras recurrentes de las rocas y minerales de Caillois sean afines a los trazos del *test de Rorschach*, donde suelen destacar montañas, valles, acantilados y subsuelos, que los testados interpretan como senos, caderas y glúteos de otros tantos delirios *gineco-geológicos*.

Si se observa una piedra muy de cerca, además de montañas, llanuras, cuencas y golfos, existen impurezas con aspecto de raíces, bulbos o tubérculos, cuando no restos de bayas o semillas, que recuerdan a coníferas, juncos o nenúfares, en definitiva, todos aquellos frutos silvestres que los primitivos comían crudos antes de la invención de la *cocina sobre piedra*. El poder evocador de tanto *bosque petrificado* quizá se deba a que los vegetales eran empleados como medicamentos o alivios naturales para la mirada melancólica del observador de piedras. No hay que olvidar que las esculturas prehistóricas de pequeño formato, interpretadas hoy como amuletos, eran realizadas para reclamar el contacto terapéutico con los cuerpos a modo de talismán.

Esto también es verdad respecto de la pasmosa vitalidad de la escultura prehistórica, cuyos animales trabados en

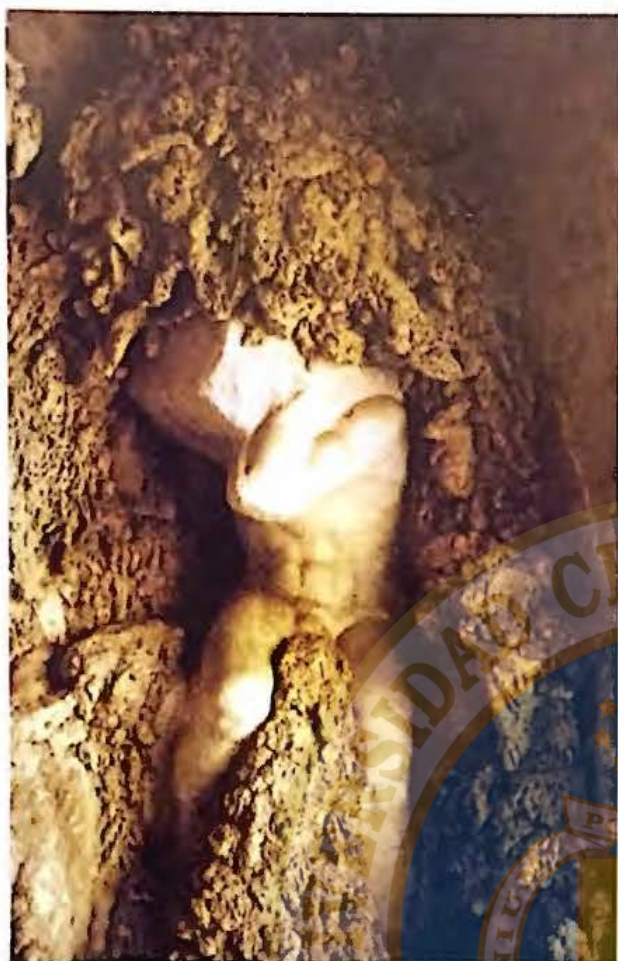


48. Reproducción de uno de los Esclavos de Miguel Ángel en una cueva grutesca, 1530-1534. Nunca se sabrá con certeza si los esclavos de Miguel Ángel trataban de zafarse de sus cadenas o de su propio cuerpo, entendido platónicamente como prisión material.

arcilla, piedra, marfil o madera dan la sensación de moverse a pesar del apelmazamiento de sus músculos en el soporte. Sin duda, la proliferación de fantasmas animales en la roca hace pensar en totemismos reprimidos en los estratos más profundos del inconsciente. Muchos animales tallados parecen regular sus cuartos traseros sobre la piedra, tal como los esclavos de Miguel Ángel se zafan eternamente del bloque de mármol. De hecho, una lectura moderna de los esclavos de Miguel Ángel, sitos provisionalmente en 1585 en las *cuevas grutescas* –tras el fracaso del proyecto de la tumba de Julio II–, diría que la vida cautiva en la roca siempre trata de escapar (figs. 48 y 50). En este sentido, es conocida la teoría del abate



49. Antoni Pitxot, *Mujer yacente*, 1976. Los tonos de las piedras y cantos rodados, erosionados por el agua y parasitados por las substancias vegetales que anidan en la roca, son similares a los colores de la carne.



50. Reproducción de un Esclavo de Miguel Ángel en una cueva grutesca, 1530-1534. La armonía entre la sede grutesca de los esclavos y las formas atormentadas del último Miguel Ángel hace pensar en la posibilidad de una escultura natural.



51. Antoni Pitxot, Desnudo de pie, 1972. Al igual que el color, los repliegues de la piel, las curvas de los senos y la disposición de la grasa se reproducen en las callosidades de la roca con extrema simpatía.

Henri Breuil sobre la *perspectiva torcida* (1952) de los animales pintados o tallados, que sucede cuando el rostro de un bisonte se gira hacia atrás o de lado, mientras el resto del cuerpo avanza recto en dirección contraria. En muchas ocasiones, esta dicotomía del animal era destacada por los propios salientes de la piedra, articulando una genealogía fascinante del *escorzo* y del *altorrelieve* rupestre, como si la forma primitiva de la perspectiva estuviera preñada en la roca y tendiera a escapar de ella hacia el infinito.

Cuando Lévi-Strauss se pregunta si un cuadro abstracto le seduce o decepciona, se dice: «¿lo colgaré de mi pared, o encontraré una satisfacción similar en un pedazo de madera flotante o en una muestra mineral? Una placa de malaquita, un bloque de ágata, ¿no me

propondrán motivos más sutiles, colores más luminosos y profundos, que alimentarán mejor mi ensoñación y estimularán más mi pensamiento?»⁶⁴. Un excelente ejemplo de este pintoquesquismo natural de la piedra es el trabajo del pintor catalán Antoni Pitxot (figs. 49 y 51). Digno alumno de Dalí y su pasión por el antropomorfismo de la piedra volcánica, Pitxot dedica toda su atención a la textura de la piedra como *carne figurativa*. El estilo rupestre de Pitxot es una verdadera academia de los cúmulos de piedras, que emplea como si fueran *bodegones* o modelos desnudos, y a partir de los cuales ha revisado gran parte de la

iconografía clásica y barroca de la Venus recostada. Limitándose a copiar con extrema precisión las texturas epidérmicas de las Venus en cantos rodados, nervaduras minerales y osificaciones de calcáreas, el resultado es de un *realismo rupestre* sensacional⁶⁵.

Un efecto al que Pixot presta especial atención es a la reproducción de musgos y líquenes en los pedruscos, que torna tanto más digerible su aspecto, pues, como recuerda Lévi-Strauss, los hombres comían estas floraciones de la roca antes de la invención de la agricultura: «el moho y los hongos son sustancias vegetales que participan de la categoría de lo podrido»⁶⁶. Como la flora que brota en el mundo mineral es producto de la putrefacción, su esplendor da signos evidentes de la presencia de agua en el interior de la piedra, y si hubo agua es que hubo vida. Además, la coloración verdosa de los hongos y musgos lleva a la paleta de Pixot hacia el *verdaccio* que los pintores clásicos aplicaban como la cama del color de la carne, logrando un efecto de morbilidad. Esta vida vegetal que late bajo la piedra se aprecia con toda claridad en sus Venus Esteatopigias, cuyos generosos atributos de fecundidad parecen brotar como semillas o pepitas de la piedra.

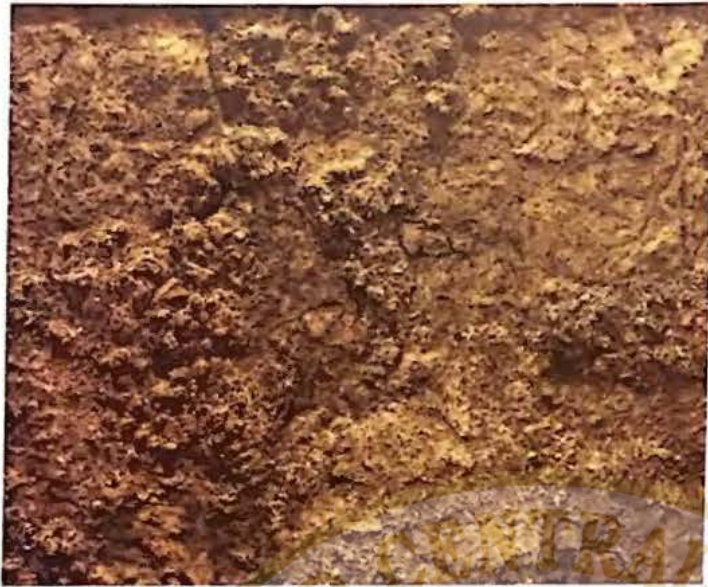
Al fin y al cabo, el mayor contratiempo técnico que resulta del misterio biológico de la *encarnación* de la piedra es la consecuente corrupción del mineral, pues la *vida* de las rocas depende de la resistencia de la *carne fósil* a la descomposición: un temor tradicional entre restauradores y conservadores de obras de arte, dada la inestabilidad del pigmento en los aglutinantes orgánicos. Luego el milagro de la encarnación de la piedra, la vida eterna de los colores o *tierras coloreadas* no es más que una obstinación en el milagro de la vida mineral, que acompaña toda la historia de la representación desde que el pigmento se obtiene de la molienda.

El elemento: la Tierra

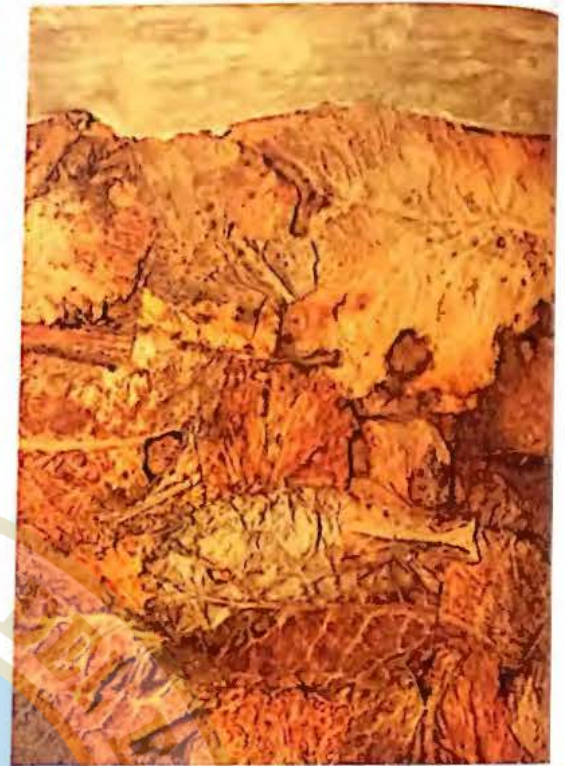
Adán significa en hebreo *adamah*, o *tierra cultivada*, pero muchos mitos se refieren al primer hombre como a una *substancia arcillosa*. Cosimo pintó la criatura de Prometeo como una artesanía del barro cocido (véase fig. 35) contraviniendo el modelado genésico de la creación de Adán por el hálito divino. El hombre de barro estaba hecho de tierra de labranza cocida, un producto pre-culinario de la expansión neolítica que surge cuando las sociedades de cazadores nómadas —quienes habían descubierto el fuego de *cocina*— domesticaron paulatinamente su mitología en el sedentarismo de una sociedad agrícola y ganadera, aunque nunca dejaron de arar la tierra con ayuda del Sol.

Lévi-Strauss desarrolló su segunda mitológica, *De la miel a las cenizas* (1966), exponiendo la mitología de la Tierra Madre precisamente como una simple inversión estructural del imaginario solar sobre el terrestre. El antropólogo explica que la cocción de los vegetales y la propia agricultura eran cocinas de *segunda naturaleza*, pues antes de sembrar «había que cocer, *terram excoquere*, los terrones del campo laborado exponiéndolos a los ardores del sol. Así, la cocción propiamente dicha de los cereales tocaba a una cocina de segundo grado»⁶⁷. Esta primera *cocción* de los frutos del campo por la simple exposición al sol tenía el objeto de nutrir la tierra con las propiedades de la luz, porque durante los periodos de barbecho el campo recupera los fermentos, expuesto a la lluvia del cielo y al descanso del cultivo.

La pintura abstracta europea, especialmente el Informalismo, surge de poéticas agrícolas que favorecen la concepción de la superficie pictórica como una tierra de labranza. La creación de obras *informalistas* es tan espontánea como la cocción agrícola de frutos al sol. El pionero del *Art Brut*, Jean Dubuffet



52. Jean Dubuffet, Frutos de la tierra, 1960. Como simientes del soporte pictórico expuesto al sol, estos frutos terrícolas formarían parte de la categoría de productos plásticos, o culinarios, de primera naturaleza.



53. Jean Dubuffet, Campo con nervaduras, 1959. El mero secado al sol hace de las sustancias vegetales, tales como las hojas de un árbol, un sugestivo imaginario fósil entre mineral y vegetal.



54. Jean Dubuffet, El africano, 1959. Las afinidades visuales y táctiles entre los colores de la hojarasca seca y las texturas de la piel del bosquimano insisten en la alimentación del salvaje con cortezas de árboles.

(1901-1985), exploró esta fecundidad natural de la tierra bajo rudimentarias técnicas agrícolas de raspado y abonado del soporte pictórico⁶⁸. Dubuffet compiló todas las texturas posibles de la Tierra Madre y sus frutos en innumerables técnicas de *collage*, *frottage* y *grattage* que explotó como un campesino en sus series de *Texturologías*, *Topografías* y de *Celebración del suelo*. *Frutos de la tierra* (1960), o *Campo con nervaduras* (1959),

son ejemplos de esta fecundidad de la hojarasca y los tubérculos semienterrados en el estado de buena esperanza de la tierra (figs. 52-53), mientras que la piel reseca de *El africano* (1959), muestra un bosquimano enteramente tejido de cortezas de árbol, que hacen pensar en la contextura de una planta cocida al sol, como debió colorearse la piel del antroipoide preculinario, alimentado de cortezas podridas (fig. 54).

Puede decirse sin ambages que el agricultor primitivo procedía a una drástica reducción de la corruptibilidad de la tierra ofreciéndola al Sol antes de la fecundación con semillas, *ilustrándola* o preparándola ritualmente para el cultivo. La razón es que el agua de regadío que sustenta las plantas silvestres y humedece la tierra de campo es un agente preculinario de fecundidad, pero también

de putrefacción, pues al humedecerse la tierra se torna oscura, viscosa, nocturna. La muerte ronda el subsuelo de la tierra fértil, espesando el barro con el fango de un útero telúrico. La mitología de la Tierra Madre adopta, por tanto, un simbolismo bipolar según su grado de sequedad (masculina) y humedad (femenina), al igual que divide ostensiblemente la geografía del planeta en suelos ilustrados, urbanos, políticos, cultivados o agrícolas, y tierras rocosas, volcánicas, cenagosas o pantanosas.

Cuando Bachelard se enfrentó a las poéticas del *elemento tierra* se vio obligado a escribir dos volúmenes distintos, uno dedicado a los *ensueños de la voluntad* y otro a los *ensueños del reposo*. La tierra voluntariosa es la de la montaña, que se alza en busca del aire sobre la tierra íntima del reposo, enfangada por el agua de las grutas. La muerte es la *hidra universal* que asola esta segunda tierra subterránea de cuevas y grutas, inevitablemente acompañada del hedor y la podredumbre. En un apartado de su poética de las aguas, *El agua y los sueños* (1942), Bachelard estudió el ciclo de descomposición de estas tierras agrícolas, filtradas por el agua y estancadas en el subsuelo, pues «toda agua viviente es un agua cuyo destino es hacerse lenta, pesada»⁶⁹.

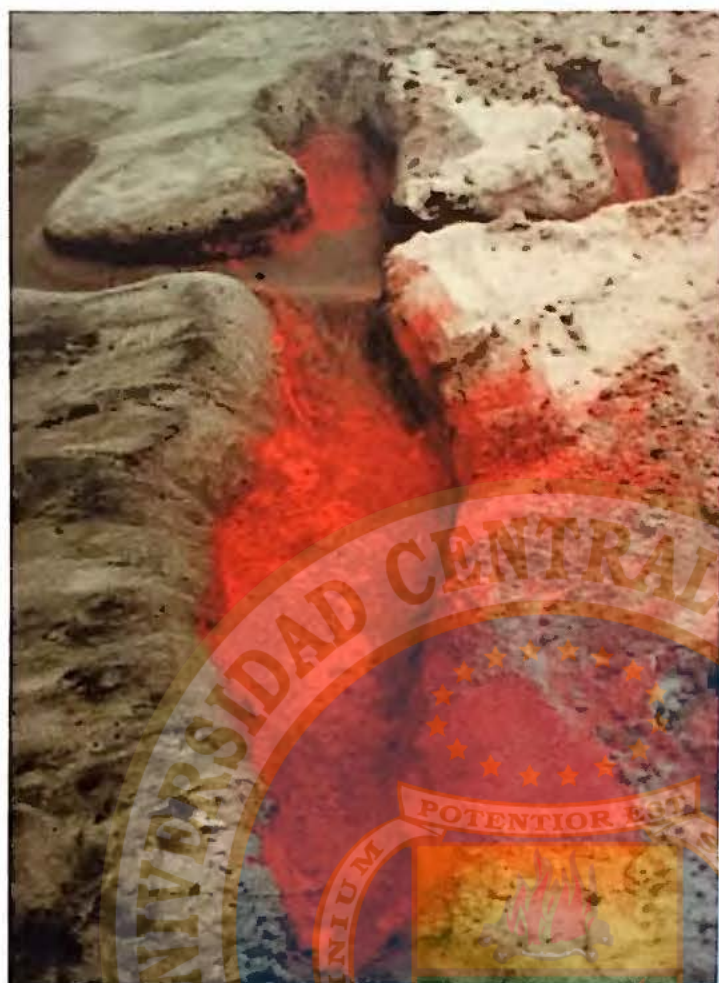
Dubuffet dedicó años de trabajo a la iconografía de la Tierra Madre como Venus. En su *Femina dulce malum* (1950) (fig. 55), el Monte de Venus se hunde en un valle prehistórico donde las texturas fangosas y ferrosas no dejan de recordar el color del barro y de la sangre. Las Venus Crónicas de Dubuffet recuerdan que el ciclo hidrológico coincide con el menstrual, tal como el agua virgen que nace del *manantial solar* de la montaña resbala y arrastra el barro hacia la decadencia del valle, allí donde reposa en un estancamiento total, absorbida por el lodo, para pudrirse en el Infierno. Pero toda la iconografía de



Dubuffet, además de las Venus prehistóricas, las Vacas rupestres o los Nómadas del desierto cuenta, en definitiva, la *lengua natural de la Tierra*, es decir, la historia de su fecundidad maternal, de su exuberancia en pastos, la riqueza de sus ubres minerales, la amplitud de sus recorridos nómadas, y, por encima de todo, su fertilidad pictórica, a la que Dubuffet dedicó los más prolijos cuadernos de apuntes técnicos y materiales⁷⁰.

A la materia pictórica le sucede lo mismo que a la tierra de labranza, resulta luminosa y sanguínea cuando surge del manantial (o del tubo de pintura), pero se torna oscura y coagulada en la ciénaga

55. Jean Dubuffet, *Femina dulce malum*, 1950. He aquí el icono por excelencia de la mujer primitiva entendida como madre tierra, gracias a la conexión entre el agua subterránea y el menstruo.



56. Acción de Ana Mendieta, Silueta, de la serie «Siluetas», 1973-1978. La sangre de la tierra es una substancia volcánica que surge, como la menstruación, cuando el ciclo de la roca está investido de las formas de la genitalidad femenina.

(una vez seca), allí donde evoca las almas durmientes de los muertos. Bachelard asegura en su *poética del agua* que «el pasado de nuestra alma es un agua profunda»⁷¹, cenagosa, estancada, razón por la cual la *substancia arcillosa* es para el científico visionario «la sangre de la Tierra. La vida de la Tierra»⁷².

La obsesión puritana de los hombres primitivos, y de algunos civilizados, por la higiene íntima de la mujer no se explica sino por la interiorización de esta periodicidad menstrual de la tierra, afirmada por muchas de las obras de Ana Mendieta (1948-1985) según la fórmula *réstese la maternidad a la figura de la Venus y queda el hedor menstrual* (fig. 56). Lévi-Strauss explicó esta visión impúdica del sexo femenino debida al rechazo a la visión de los genitales femeninos como



(a)

una herida menstrual. Hervidero de insectos y larvas viscosas, la actividad sexual femenina se conecta enseguida a la agrícola mediante los tabúes del *sexo humedecido* y la *carne agusanada*. La sexualidad a flor de piel de la mujer corre el riesgo, por tanto, para el antropólogo de llenarse de moho y hormigas, atraídas por «el olor vaginal, que es el correlato de la función nutricia»⁷³.

Porque la tierra madre, materia venérea por excelencia, era fértil antes de todo cultivo, antes de toda agricultura, cuando era la *materia prima* (*Kêmia*) de los egipcios —opuesta a la *tierra prometida* de los cristianos—, origen de la palabra *alquimia*, esa materia infinitamente maleable de la *química primitiva*. No en vano, el químico alemán J. J. Becher llegó a considerar en el siglo XVII que todos los cuerpos se componen de tres tipos de *tierras*: la *tierra vitrificable*, que tiene la propiedad de convertirse con el fuego en sales o calizas;



(b)



(c)



(d)



(e)

la *tierra sulfurosa*; cuya propiedad es inflamarse con las llamas; y, finalmente, la *tierra mercurial*, basada en la propiedad de los metales para entrar en fusión. Se trata de la trinidad alquímica de la Sal, el Azufre y el Mercurio actuando sobre el elemento universal de la tierra.

Bachelard estableció en *La tierra y las ensañaciones de la voluntad* (1948), la poética fundamental del imaginario materialista como una dialéctica sexual de la *materia mater* que opera según la lógica de *lo pastoso*, o de la tierra mullida por el agua, como si la penetración *masculina* de las herramientas de la agricultura y el arado (espejo convexo) invaginaran la esponjosidad *femenina* del barro (espejo cóncavo). Al fin y al cabo, si el aire y el fuego son elementos tradicionalmente masculinos de la dominación técnica, la tierra y el agua son, para Bachelard, los *substancias*



(f)

alquímicas de «una especie de sustancia de sustancia, una sustancia madre»⁷⁴.

Si hay un agricultor de la *materia prima* según la lógica bachelardiana de lo pastoso es, sin duda, el artista británico de origen indio Anish Kapoor (fig. 57). Este escultor posminimalista, que define

57. (a) Anish Kapoor, *Mi tierra natal* roja, 2003, en la Kunsthau de Bregenz, Austria. La montaña de vaselina roja de Kapoor es removida por un molino rematado en un cubo que se desliza por la superficie viscosa allanando la sustancia sanguinolenta. El ciclo del molino recuerda los periodos astrológicos y agrícolas de la Antigüedad, cuando la medición del tiempo rural se asociaba a los ciclos menstruales. La sustancia pastosa se relaciona con la tierra por mediación de la sangre, que el pensamiento salvaje conecta con las espesas aguas subterráneas que favorecen el cultivo. (b-f) Distintas fases del deslizamiento.

su propio trabajo como el de un *pintor que hace escultura*, suele levantar tómulos de pigmento como si fueran estructuras de color en tres dimensiones. Kapoor dio con la obra maestra de la *substancia agrícola* en su instalación *Mi tierra natal roja* (2003), presentada en la Kunsthau de Bregenz, en Austria⁷⁶. *Mi tierra natal roja* padece todo el simbolismo dinámico y tortuoso de la Tierra Madre, que comenzó siendo adorada como montaña y acabó como una pasta agrícola y sanguinolenta. En efecto, veinticinco toneladas de vaselina roja en forma de montículo de base circular eran allanadas por un mecanismo rotatorio semejante a la rueda de un molino. Este molino mecánico, rematado con un tubo de metal, *araba* lentamente la pasta de vaselina en el sentido de las agujas del reloj, como si un ciclo agrícola preñase la vaselina de un intenso rojo carmín, que cobraba el inequívoco aspecto de un coágulo sanguíneo.

El lento boradar de la *substancia roja* de Kapoor tendría para Bachelard las características de una verdadera lucha de sexos entre la mano (macho) del artista que allana la materia y la propia materia (hembra), así como el intercambio sin fin del masoquismo y el sadismo de los elementos, pues el maridaje de la tierra y el agua aporta «innumerables documentos

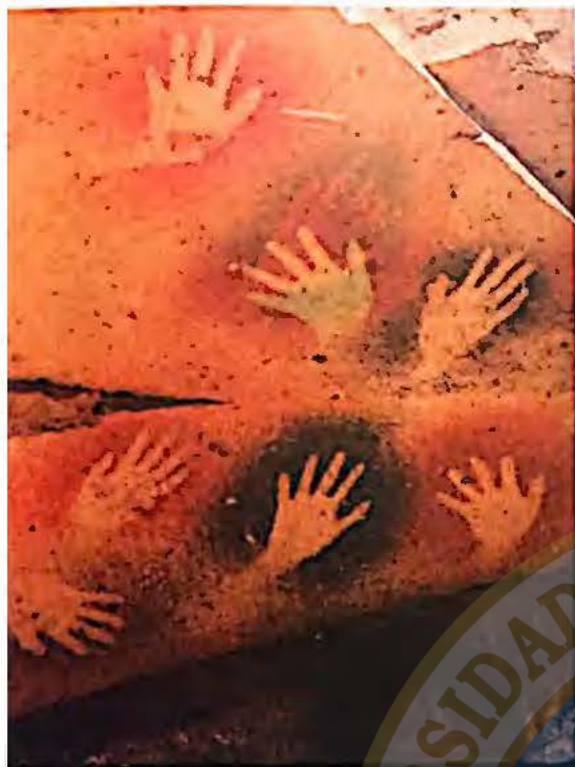
para un psicoanálisis de las imágenes materiales y dinámicas»⁷⁶. De hecho, la presión fálica del molino sobre la montaña de vaselina sometía a la *materia roja* al ciclo regular de alternación de los días y las estaciones, tal como Lévi-Strauss había notado en el universo primitivo, que corre peligro cada vez que el ciclo menstrual se desajusta: «sea que su ritmo periódico se modere e inmovilice, sea que se acelere y precipite el mundo al caos. Pues es igual de fácil imaginar que las mujeres dejarán de dar a luz y de tener reglas, o que sangrasen sin cesar y pariesen donde fuera»⁷⁷.

Por esta razón, además de una cumbre de la *substancia pastosa*, Kapoor construyó con su *tierra natal roja* la imagen agrícola y mecánica del más antiguo castigo bíblico. Impuesto a la pareja mítica de Adán y Eva en forma de trabajos forzados en el campo (para el hombre) y partos con dolor (para la mujer), el pecado original convirtió a la tierra en un verdadero *valle de lágrimas*, un auténtico filtro de sangre, tal como en las sociedades primitivas los ciclos menstruales de las muchachas indígenas estaban confundidos con el ciclo de fecundidad agrícola, regulado por la humedad y sequedad simbólicas de la mujer, cuya *substancia nutricia* se confunde con la tierra mítica del pecado original.

EL CUERPO: la Huella

En el principio, el hombre habitaba el mundo desnudo, amparado en los pliegues de la roca. Pasaba los días buscando resguardo para la noche y las noches mirando el infinito estrellado para perpetuar el día. Cubriéndose a la intemperie con pieles de animales desollados, el salvaje vestía su incipiente inteligencia con las nociones de cobijo y vulnerabilidad, y todos estos procesos de adaptación al medio alisaban los surcos

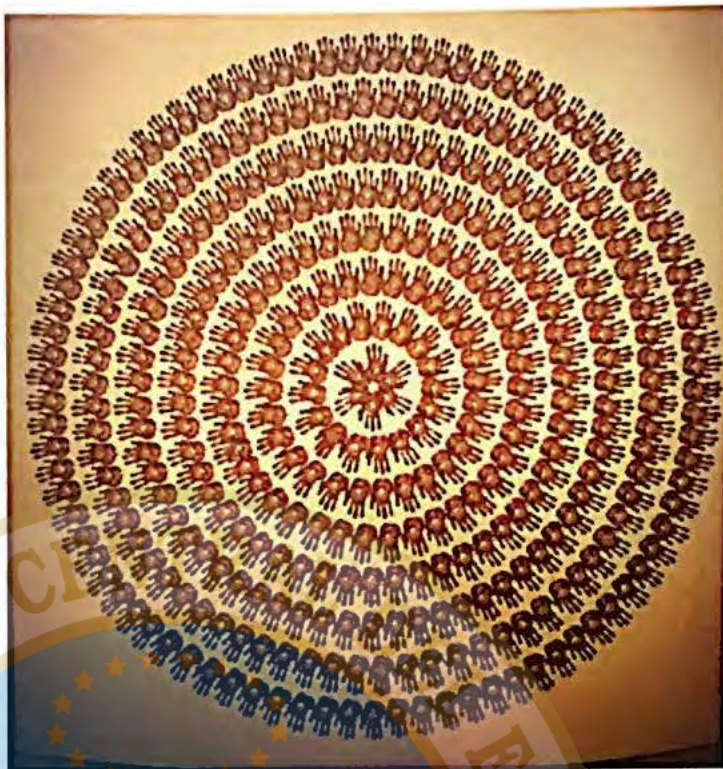
de sus manos al tiempo que estriaban las circunvoluciones de su cerebro. No podía ser de otro modo que sus primeros rasgos estéticos fueran improntas en el terreno con las que tomaba posesión de las cavidades más recónditas de la cueva por la simple imposición de manos. Así colmaba su angustia existencial el primitivo, alentado por el vacío de la gruta, la precariedad de alimentos y la amenaza de muerte.



58. Manos negativas estampadas en la Cueva de las manos, 11.000 a.C., Patagonia, Argentina. Las estampaciones negativas de manos eran realizadas con un canuto para espolvorear pigmento o bien escupiendo directamente la pintura con los labios a modo de soplete.

Todos los especialistas coinciden en que la primera *cuna de la forma* fue la *huella*. Según Leroi-Gourhan, la huella es la primera imagen del hombre (*Urbild*), el prototipo del arte prehistórico y el paradigma de la semejanza en el *alba de las imágenes*. Que la huella es un lenguaje simbólico lo demuestra la bipolaridad de las manos estampadas en *positivo* con grasa animal o arcilla, o las empleadas como plantillas de estarcido en *negativo*, espolvoreando el pigmento entre los dedos a través de un canuto (figs. 58-59). Las huellas estampadas o aerografiadas revelan los primeros gestos estéticos de posesión psicológica de las *substancias pigmentadas*⁷⁸.

Las huellas de manos, convertidas en signos ancestrales de indicación, han



59. Acción de Richard Long, Humano, 2000. Estas manos estampadas en positivo demuestran que la pervivencia del arte prehistórico en el Land Art ha sido fundamentalmente geométrica.

sido también el arquetipo (*Urrypus*) de la teoría contemporánea del índice⁷⁹. Este primer lenguaje de signos manuales, estudiado por Leroi-Gourhan en la cueva de Gargás, supuso un código de caza basado en un juego de dedos expuestos o replegados, a veces amputados, como el código de los sordomudos⁸⁰. En todo caso, el primer código visual se apoyó en la dialéctica entre la mano llena y la mano vacía, un código binario y digital, es decir, realizado con los dedos, que constituye a su vez la primera idea estética (*Uridee*) del hombre: la *primera forma* (*Urform*) del primer hombre (*Urmensch*). El procedimiento de la huella pliega dos conceptos estéticos como en una bisagra, interconectando por vez primera la secular relación de la *figura* y el *fondo*. En efecto, la mano que presionó la primera masa plástica (*Urmasse*) debió crear formas penetrantes o rebosantes, clausuradas o expuestas, bajo una praxis que anticiparía la dialéctica entre la forma y la figura por la relación entre la huella y su contorno, porque mucho

antes que la *forma* y la *figura* estaban la *huella* y su *contorno*.

Por más que se remonte la genealogía de la representación, siempre se encuentra una huella, es decir, un vacío donde se alojó la semilla del árbol genealógico de las primeras formas. Mucho antes que la voluntad de representar el mundo, el hombre buscó pertenecer espiritualmente al mismo, arraigarse, hecho que explica la inmediata asociación de la representación a la magia simpática, que está en la raíz de toda genealogía artística.

Que en el principio de la conciencia estética se encuentra la magia es el testamento intelectual del gran mirógrafo británico James George Frazer cuando recogió en *La rama dorada* (1890-1922) un exhaustivo compendio de la magia simpática en las culturas primitivas⁸¹. Como antropólogo evolucionista, Frazer (1854-1941) estudió las relaciones empáticas entre cosas semejantes, pero también la energía oscura y subyacente a dichas empatías más allá del momento de contacto. Por esta razón la *rama dorada* del árbol místico primitivo es como el *alma del cuerpo*, cuyo simbolismo indagó Frazer en los rituales romanos de la Diana arcaica, en la mitología escandinava, en la americana, la de la China antigua y en las sociedades agrícolas de Europa.

Los trece volúmenes iniciales del enorme trabajo de Frazer se redujeron a uno, donde se concluye que existen dos vías fundamentales de contacto simpático: la *semejanza* y el *contagio*. Ambas están comprendidas y entreveradas en la *teoría formal de la huella* como técnica por excelencia de la *semejanza por contagio*, pues no puede entenderse el contacto manual que implica sin las leyes de *semejanza por simpatía*. Frazer explicó que la magia *homeopática*, como la del vudú, establece un vínculo *simpático* en cada similitud formal —como la mujer fértil es asociada inmediatamente a la fructificación—, mientras que la magia *por contacto* produce un *contagio* físico en las

partes del cuerpo —tales como huellas, pisadas, pelos, uñas y dientes— como si se tratara de *elementos radiactivos* todavía saturados de magia infecciosa.

Para la mentalidad primitiva, todo lo que ha establecido un contacto previo con otra cosa cargada simpáticamente es susceptible de seguir *contaminado*, siendo los encantamientos sus *prescripciones positivas* y los tabúes sus *prescripciones negativas*. En este sentido, es posible que las misteriosas manos estampadas pretendieran encantar las zonas amables de la cueva, mientras que las estarcidas procuraran restringir con su aura vaporosa la permanencia en el lugar con toda clase de tabúes.

El filósofo e historiador del arte francés Georges Didi-Huberman ha demostrado, en sus estudios sobre la teoría y la práctica de la huella en el arte contemporáneo, que las técnicas modernas de vaciado y estampación siguen aplicando esta *homeopatía estética* por una simple relación dialéctica: basta imprimir una huella (*negativo*) sobre la materia plástica para otorgar al contorno de la impresión una especie de aura (*positivo*), es decir, una especie de marco mental o imagen que puede leerse como la *representación* simbólica de la hendidura (o *presentación* material). Esta dialéctica implícita en toda huella es para Didi-Huberman el arte de la *techné* (o técnica sofista) inmerso en la *epistémé* (o conocimiento socrático), un arte donde los procedimientos mecánicos no pueden ser desligados de los gestos antropológicos.

Didi-Huberman sigue en este punto a Focillon, quien en su *elogio de la mano* aseguró que la mano *piensa* porque recuerda tocando, ligando la simpatía de la huella a la reminiscencia del contagio: «la mano no es la sirvienta dócil del espíritu, ella busca, ella se ingenia por él, camina a través de toda suerte de aventuras, prueba su suerte»⁸². Aplicando la terminología acuñada por Frazer, la huella articula su marco mental.

homeopático, bajo leyes de semejanza, mientras que su hendidura material, contaminante, aloja leyes de contacto o contagio. Por eso, la semiología de la impronta implica, según Didi-Huberman, una dialéctica donde «jamás se opone el proceso al resultado, ni lo abstracto a lo figurativo»⁸³.

En cualquier caso, la genealogía de la huella prehistórica en el arte contemporáneo es la herencia más preciada de la industria primitiva, razón por la que cobró un papel secundario en el Renacimiento. Las técnicas de vaciado, empleadas en secreto por los artistas académicos durante años, aparecen en la retórica tradicional de la representación como la contrapartida necesaria de la *mimesis* clásica. Además del vaciado académico del siglo XIX, todas las técnicas de reproducción por contacto del siglo XX, tales como el *frottage*, la *decalcomania*, el *grattage*, e incluso el *collage*, explotan aspectos matriciales y gestuales de la huella bajo una dialéctica donde «forma y contraforma son reunidas en un mismo dispositivo operatorio de morfogénesis»⁸⁴.

En efecto, la impronta primitiva no establece distinciones académicas entre dibujo y color, forma y materia, figura y fondo, pues ella misma es su hiato, su implicación sexual y culinaria. Es tan antigua la genealogía de la huella para Didi-Huberman que incluso la técnica clásica de la escultura a *molde perdido* le parece un *canibalismo* primitivo del original, donde la *substancia metálica* tiene el rol de nuevo contorno caníbal de la *substancia cerosa*, derretida y evacuada por una fisura.

Los textos de Didi-Huberman son panegíricos a la concepción primitiva de la huella, tradicionalmente concebida por la academia como una impostura a la originalidad del dibujo del natural. Pero Didi-Huberman no cesa de resaltar la capacidad de la huella para reproducir las labores del dibujo, especialmente en el trabajo del escultor italiano Giuseppe



60. Giuseppe Penone, *Propagación*, 1994. La huella dactilar es la imagen arquetípica de la identidad, la expresión más directa e inmediata de la personalidad entendida como la substancia radical de la persona.

Penone, un renovador de la huella primitiva como germen del dibujo. Por ejemplo, en la *Impronta del dibujo* (2003) Penone estampó su pulgar en tinta china sobre papel, limitándose a continuar a lápiz los arabescos dactilares como si se tratara de la peladura infinita de una cebolla⁸⁵ (figs. 60-61). El resultado es un torbellino de líneas como las que confluyen en el corte transversal de un tronco de árbol.

Un efecto secundario de esta irradiación contagiosa de la huella digital

61. Giuseppe Penone, *La impronta del dibujo: mano derecha*, 2003. He aquí la irradiación vegetal de la identidad como si se tratara del corte horizontal de un árbol genealógico en el que el tallo coincide con la huella dactilar.



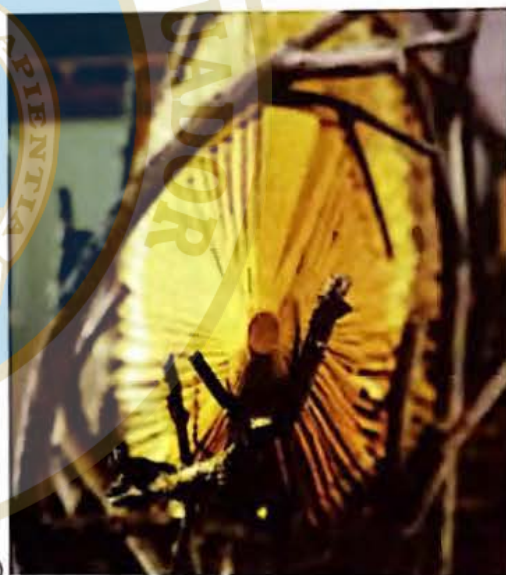


62. Giuseppe Penone, Cedro de Versailles, 2000-2003. Si el árbol genealógico es la raíz primigenia de la que parte toda substancia, entonces la puesta en escena de la raíz puede hacerse mediante una substancia descorchada.

de Penone en forma de tronco es la progresiva geometrización de las curvas, a medida que se alejan del nudo dactilar, de tal manera que, cuanto más anchos los círculos, más abstracta y redonda parece la huella de la identidad. Con esta sencilla expansión de la huella por medio del dibujo, Penone demuestra que el contacto del dedo está ornado con un aura circular, simpatizante con todas las formas elípticas de la naturaleza. Esta filiación botánica de la raíz primitiva del dibujo con el tallo adulto es también el objeto de los árboles descorchados de su época *povera*⁸⁶. Penone se dio a conocer precisamente por *desollar* troncos desbastando toda la corteza sobrante del tallo central, hasta dejar a la vista la médula del árbol primigenio, oculta por la corteza histórica como si se tratara de un maniquí anatómico: un ejemplo



(a)



(b)

63. (a) Giuseppe Penone, Sombra de tierra, 2003. Penone ofrece una singular versión del árbol genealógico al presentar la raíz como una expansión del corte transversal del tronco y no como el crecimiento vertical del tallo. (b) Vista de frente. Esta raíz transversal del árbol genealógico es una huella dactilar que en vez de raíces hubiera echado cortezas, siendo la identidad una substancia descorchada.



(a)

contundente de esta raíz descorchada de la corteza es su robusto *Cedro de Versailles* (2003) (fig. 62).

Penone ha dado otra vuelta de tuerca a la digitalización del dibujo a través de la huella con su pieza *Sombra de tierra* (2003), una empalizada de ramas que sostiene lo que a primera vista parece una enorme punta de lapicero laminado en barro y troceado (fig. 63). Este *maderamen* tendría el aspecto de una pila de tejas apuntando al vacío si no fuera porque de pronto se comprueba que la punta del lápiz acoge en su extremo la huella dactilar del escultor, que también propaga sus líneas como si las *cortezas* levantadas fueran las virutas del *grafito* en un sacapuntas. Penone parece decir que el lápiz de madera, en singular disección anatómica del dibujo, se torna punzante instrumento de cirugía, desplegando la raíz arbórea tal como se abren *las venas* de un rizoma biológico. Con *Sombra de tierra* Penone ha realizado la más bella anatomía del árbol genealógico de la huella primitiva, allí donde la rama dorada de la magia muestra conjuntamente la *simpatía* dactilar de todo dibujo con el *contagio* visual del primer lápiz.

La Venus: Esteatopigia

La más perturbadora pintura de Cosimo, *Batalla de lapitas y centauros* (1510), parece, más que una batalla prístina entre pueblos legendarios, una lucha interior



(b)



(c)

64. (a) Piero di Cosimo, *Batalla de lapitas y centauros*, 1500-1510. En esta batalla primitiva se desvela como nunca el alto contenido sexual que tenían las escenas mitológicas de lucha y raptó entre lapitas y centauros, o romanos y sabinas. (b) La comida campestre, metáfora de la sexualidad primitiva como esencialmente culinaria, está siendo alterada por la violencia de la lucha de sexos. (c) La lucha interior entre el hombre y la bestia queda localizada en la figura del centauro, que es liberado de sus pasiones animales por un desgarramiento fatal.

de las razas con su propio componente sexual (fig. 64). En efecto, el pintor acudió a la iconografía clásica del *raptó de las Sabinas* para mostrar la lucha teogónica como una guerra de sexos, pues la turbulenta escena principal tiene lugar sobre un mantel de cocina (fig. 64a). Además, en un melancólico primer plano, una tierna centauro llora a su joven amante muerto, mientras, al fondo, el lamentable *picnic edénico* termina con las vajillas y enseres de mesa empleados como armas arrojadizas (fig. 64b). La moraleja de Cosimo es que la batalla no la perdieron ni los lapitas ni los centauros, sino los *buenos modales*, y en especial las mujeres, pues el instinto sexual de los centauros, dominados por sus *cuartos traseros*, evidencia la brutalidad ejercida sobre la mujer, un tópico de los estudios culturales sobre las sociedades prehistóricas.

Leitmotiv de la tercera mitológica de Lévi-Strauss, *El origen de las maneras de mesa* (1968), que trata de la forja de una conducta disciplinada en las niñas indígenas de América del Norte. Para el antropólogo, la invariable de los mitos indios sobre la *educación femenina* es la estrategia de control masculino sobre la higiene íntima de la mujer, pero, sobre todo, de su comportamiento social, pues las *maneras de mesa* indígenas, como llama Lévi-Strauss a las forjas de educación social, se deben al matrimonio entre el más alejado de los términos (la luz) y el más cercano de sus factores cosméticos (el pelo) en el lustre del cabello femenino y la higiene del pubis.

La *cosmética* de la mujer primitiva se ampara en el imaginario lunar, que para el mitólogo goza de una prioridad completa sobre el solar, «que más bien parece como su modo diurno y meteorológico»⁸⁷. En efecto, la prehistoria era un *reino de las madres* que destinaba la educación de las hijas a la fecundidad, el esplendor sexual y la belleza de los tocados, para galantear al varón y

satisfacer la maternidad. Por este motivo, la mitología estructuralista distingue entre el rol masculino de la *cocción de alimentos* —que opera una conversión *cultural* de la materia en alimento por mediación técnica— y el rol femenino de las *maneras de mesa* —que, al contrario, aspiran a una reconversión *natural* de la materia en sexo por mediación de lo biológico—, dado que la mitología femenina de la educación de las muchachas es un producto ideológico del matriarcado imperante en las sociedades prehistóricas: paradójicamente, la educación para la civilización se basa en la represión del componente primitivo de la mujer.

Los estudios pioneros sobre el matriarcado arcaico fueron realizados por J. J. Bachofen (1815-1887) en su ensayo *Das Mutterrecht* (1861), estableciendo un claro dualismo entre el principio varonil del patriarcado y el femenino de la *ginecocracia*⁸⁸. La ginecocracia se corresponde con el periodo primitivo del derecho anterior al patriarcado romano, cuando todavía existían sociedades de mujeres hetairas, amazónicas y matriarcales en estado salvaje. En dichas sociedades, las mujeres eran las que tiranizaban a los hombres, hecho que explica el miedo ancestral del primitivo a la mujer, y el retrato bíblico de Eva como *femme fatale* que ha degenerado en la modernidad con la figura de Pandora como poseedora de la *caja de los truenos* y de toda suerte de enfermedades *venéreas*: sifilítica, vampiresa o judía, la mujer primitiva sigue ornada con el aura de la mentira y la castración del varón, tan temida por los salvajes como por los civilizados.

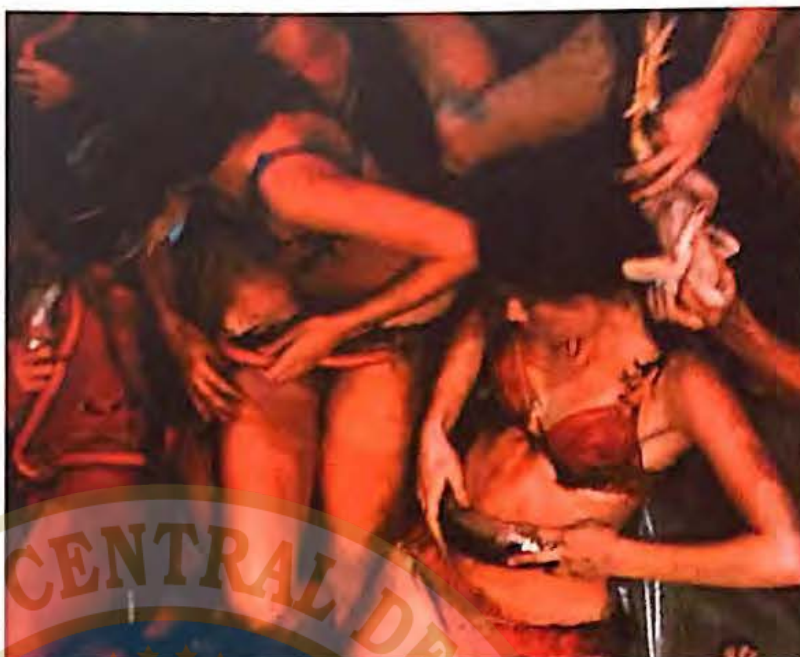
Bien puede explicarse la modernidad como el periodo urbano y burgués que ha intentado borrar el matriarcado prehistórico en la ciudad, última resistencia del salvaje a la civilización, disponiendo las dos alteridades del progreso, feminidad y primitivismo,

juntas y confusas en el arte moderno desde las *Señoritas de Aviñón*. Pero el arquetipo sexista de la *mujer de malas maneras* es producto de la misoginia y del antisemitismo decimonónicos, cuyo máximo adalid fue Otto Weininger, para quien la idea de la mujer, y de la parte femenina de lo masculino, está connotada como amoral y negativa⁸⁹.

Aunque la teoría feminista del arte ha destacado la pervivencia de los espectros de Eva en el imaginario masculino del antro cavernario (el seno de la Madre), la promesa de deseo (la fuga de Gradiva) o el retorno a la intimidad intrauterina (el hilo de Ariadna), el feminismo contemporáneo, consciente del *potencial telúrico* de Eva-Pandora, reivindica perentoriamente el matriarcado *reprimido* en la educación patriarcal⁹⁰.

Un ejemplo de este retorno de las artistas a los modales amazónicos es la *acción* orquestada por la artista feminista Carolee Schneemann, *La alegría de la carne*, 1964, donde un conjunto de mujeres semidesnudas se disputaban salvajemente la inequívoca *carne fálica* con las maneras de una orgía de Cosimo (fig. 65). La desinhibición del desnudo femenino y la consumación de salchichas son reivindicaciones de Schneemann, cuya *castración happening* del falo del varón escenifica las *maneras de mesa* primitivas y la disputa ritual de la *salchicha*, sensible también en la *iconografía de la castración* de artistas como Louise Bourgeois o Sarah Lucas. Aunque este giro feminista del primitivismo redunda en los dos tipos de salvajes pintados por Cosimo, los que luchan contra los elementos (genealogía de Prometeo) y los que catan las sustancias paradisiáticas (genealogía de Eva).

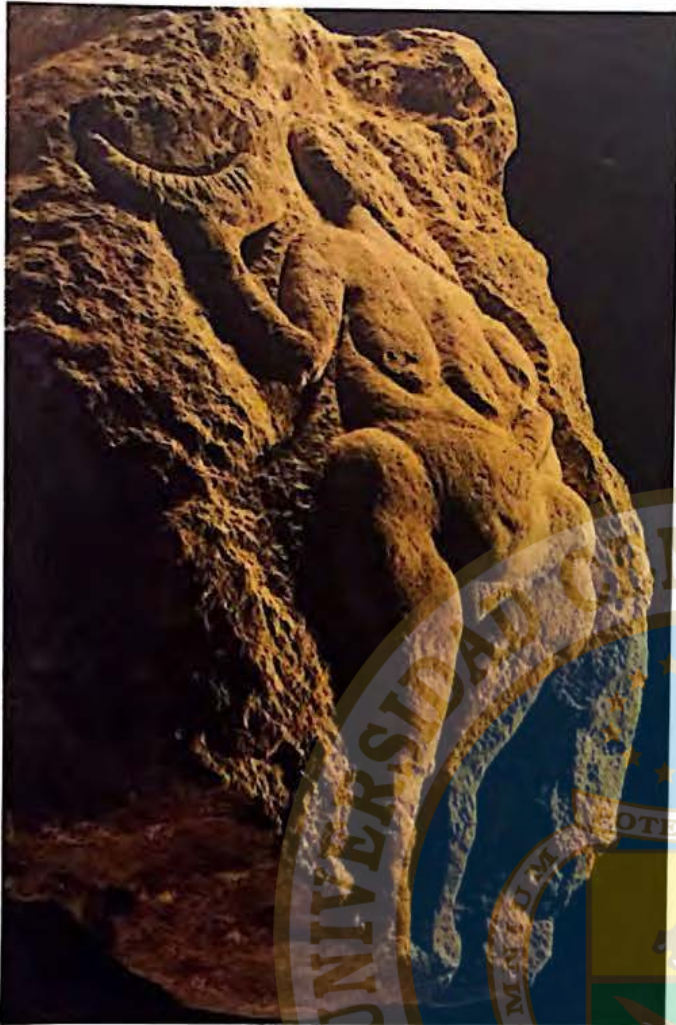
Los regímenes alimenticios de las mujeres, el uso de utensilios de mesa o tocador, la gesticulación, la masticación o la higiene íntima están estrechamente relacionados con el peligro de infectar el universo, arruinar las cosechas, alejar la



caza, exponerse a enfermedades o a envejecer precozmente. La obra de Lévi-Strauss demuestra que toda lógica primitiva es ecológica, pues en lugar de proteger la pureza interna del sujeto contra las agresiones del medioambiente las costumbres del salvaje sirven «para proteger la pureza de los seres y las cosas contra la impureza del sujeto»⁹¹.

Esto explica el pánico ancestral del hombre a la visión de la vulva, que ha configurado toda una mitología anfibia del sexo femenino como rana o batracio, animal que anida en un ambiente húmedo y pestilente. Dado que la vida surge de la sequedad (estéril) de la tierra y de la humedad (fértil) del agua, la estrecha ligazón de ambas en el proceso de creación y destrucción de la diosa telúrica ha sido tradicionalmente asociado a la textura pastosa y viscosa, la luz de luna y la humedad putrescible. Esta concepción del sexo femenino ha dado lugar a profundos estudios antropológicos sobre el desagrado del primitivo hacia los procesos vitales de ingestión, excreción, fornicación o defunción, según el lema: *todo lo hermoso es asqueroso y todo lo asqueroso es hermoso*⁹². Si los atributos de

65. Acción La alegría de la carne, 1964, orquestada por Carolee Schneemann. La disputa por las sustancias carnosas cobra en esta acción las formas de una bacanal de la sociedad de consumo, tan primitiva como la asociación de la carne al sexo. Esta acción fue realizada por primera vez el 29 de mayo de 1964 en el Festival de la Libre Expresión de París.



66. Venus con cuerno, 35.000 a 22.000 a.C., encontrada en Laussel, Francia. El Cuerno de la abundancia que muestra la Venus esteatopigia expresa la concepción femenina y vitalista de la piedra como una sustancia preñada de generosidad.



67. Jenny Saville, Plan, 1993. Muchas pinturas de Saville reproducen la concepción primitiva del cuerpo femenino como sustancia agrícola en los estigmas de la cirugía estética sobre obesas mórbidas.

fertilidad de la mujer están ornados de mucosas y cualidades sensibles flácidas, una buena parte de la pintura feminista ha tratado de sublimar esta desagradable iconología vaginal con motivos florales o frutales como es el caso de la pintora abstracta Georgia O'Keeffe⁹³ (1887-1986).

Mucho antes de la iconología vaginal de Georgia O'Keeffe o Judy Chicago, Leonardo da Vinci pintó la Venus Esteatopigia más hermosa del Renacimiento, *La Virgen de las rocas* (1483), aplicando su talento científico y su espíritu idealista a la más convincente sublimación tectónica de las calidades húmedas y viscosas de los genitales femeninos. El *sfumato* leonardesco consiguió replegar los infinitos velos

carnales y mucosos en las cavidades subterráneas del misterioso secreto genital, que para Bachelard tiene el simbolismo de la gruta, la herida o la cueva, y una fenomenología afín a la del nido: «contemplando el nido, nos situamos en el origen de una confianza en el mundo, recibimos un incentivo de confianza, un llamado a la confianza cósmica»⁹⁴. Luego el matriarcado primitivo, políticamente destronado de la superficie terrestre, reina en el subsuelo en todo lugar donde fulguren elementos geológicos mojados y pulidos, pero también en el exterior, donde la humedad lunar de Venus torna lustrosa y brillante la tersura de los cabellos y el vello púbico.

En efecto, los rasgos de las célebres *madonnas* prehistóricas, la *Venus del*



68. Venus de Lespugne, 27.000 a 3000 a.C., encontrada en Lespugne, Francia. Las vistas frontal y dorsal de esta Venus reproducen la concepción táctil de la estatuilla como un talismán o racimo de semillas, pepitas, frutos o sustancias terapéuticas.

cuerno, de Laussel, la *Venus de Lespugne* o la de *Willendorf* (fig. 66) evocan crestas, fosas, cavidades y suturas geológicas, pero también tocados y ornatos femeninos. Mucho antes que distinguir su identidad, los artesanos de las estatuillas venéreas se preocuparon de caracterizar el *ginecomorfismo* de la piedra y la genitalidad de sus oquedades. Esta belleza geológica estaba especialmente concentrada en el ombligo, razón por la que la exhibición impúdica de esta parte de la anatomía ha sido condenada por todos los movimientos machistas y reformistas de la modernidad, empezando por Lutero, quien calificó al ombligo como «un vaso redondo al que nunca le faltan bebidas»⁹⁵.



69. Jenny Saville, *Closed Contact*, 1997. La mujer moderna, enfrentada dramáticamente a un cristal, recobra por momentos la voluptuosidad del canon de belleza esteatopigia y sus formas gineco-geológicas.

Basta mirar el ombligo de una mujer con la atención geológica de la pintora británica Jenny Saville en su obra maestra *Plan* (1993), para descubrir el modo en que el abdomen femenino alberga todos los secretos del núcleo terrestre (fig. 67). Saville reprodujo los característicos trazos del cirujano antes de una operación de reducción de grasa como si fueran los bultos redondos de una Venus de piedra⁹⁶. Los cortes tectónicos dramatizan la guía implacable del bisturí hacia la reducción de pecho, caderas y estómago abultados, amenazando con demediar a la mujer obesa de los excesos del matriarcado. En este sentido, Saville es una pintora que ha aplicado el drama de la anorexia a una lectura feminista de la enfermedad, como si el trastorno alimenticio hubiera sido una deriva natural de la adecuación de la mujer a las *maneras de mesa* modernas, que han impuesto el cuestionado canon de la mujer masculinizada, amputada de todas sus curvas de fecundidad.

Esta tensión entre la anorexia y la voluptuosidad de la Venus moderna queda perfectamente expresada en una serie de retratos deformados que Saville realizó en colaboración con el fotógrafo Glen Luchford, exprimiendo los rasgos carnosos de senos, caderas y michelines femeninos, aplastados contra un cristal. *Closed Contact* (1997), es una serie realizada en busca de este efecto de la carne presionada contra un cristal (figs. 68-69). Los pliegues de las voluptuosas carnes femeninas simulan un caudal de cuencas fluviales, meandros de piel, montículos de pechos y mullidos montes de Venus donde la Venus Bulímica de Saville, de exuberancia rubensista, parece alegar la vitalidad del canon *esteatopílgico*. De este modo, Saville ha operado una peculiar contrarreforma de la figura femenina desde lo *cocido* a lo *crudo*, alimentando las famélicas modelos contemporáneas con turgentes grasas animales, que según Lévi-Strauss acompañaban las buenas maneras de mesa femeninas: o la reconversión de la materia culinaria (*cocida*) en sexual (*cruda*) por mediación de lo biológico.

El animal: el Totemismo

En *El incendio del bosque*, pintado por Cosimo, pueden apreciarse al fondo unas manadas de bestias que huyen despavoridas de la declaración del fuego. En el extremo inferior izquierdo de la composición, varias parejas de animales caminan impasibles, como salvadas de la catástrofe camino del Arca de Noé. Algunos de estos animales impávidos tienen rostro humano, y giran su mirada infantil sobre el espectador según la *perspective tordue* descrita por el abate Breuil (fig. 70). Ya Leroi-Gourhan aventuró una hipótesis relativa a la atribución de caracteres sexuales humanos a los animales rupestres, descubriendo en los emparejamientos de mamíferos de las



(a)

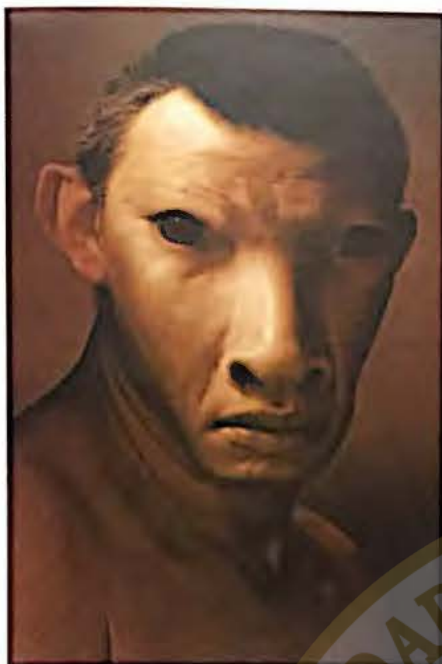


(b)

70. (a) Piero di Cosimo, *El incendio del bosque* (fragmento), 1495-1505. (b) Detalle. La noción de totemismo como asociación de la genealogía a un clan animal pervive en el Renacimiento con las imágenes de estos rostros humanos en ciervos y puercos.

cuevas atributos *masculinos* (formas ovaladas) en los caballos y *femeninos* (trazos rasgados) en los bisontes, siendo otras especies, como los ciervos e íbices, meros animales de *encuadre*. Pero el animal de rostro y sexo humanos, sea cual sea su género y especie, responde a la antiquísima noción de tótem como genealogía animal del primitivo, dada la completa ignorancia del mecanismo biológico de la procreación entre los salvajes.

La antropología no ha cesado de describir el modo en que los primitivos y los niños descubren la identidad propia y ajena, clasificando a las personas por



71. Daniel Lee, 1949-Year of the Ox, 1993.
Este fotomontaje reproduce la transubstanciación de la identidad en un totemismo del buey, animal objeto de sacrificio en numerosas culturas primitivas.

géneros y especies. Lévi-Strauss revisó esta noción clásica de tótem en el imprescindible *El totemismo en la actualidad* (1962), a partir de sus logros en el estudio de los sistemas de parentesco. La expresión tótem, que viene de *ototeman*, significa *él es de mi parentela* en la lengua ojibwa, y para el antropólogo se define como la asociación de un clan humano a una especie animal o vegetal⁹⁷. Lévi-Strauss llegó a la misma conclusión que Rousseau, a quien consideraba el primer etnólogo, al intuir que el crecimiento demográfico de los primitivos debió obligarles a establecer una serie de relaciones —un conjunto de leyes— que no tendrían más remedio que tomar prestadas de las plantas y los animales.

En efecto, la noción contemporánea de totemismo es un *nominalismo* que se deriva de las primeras clasificaciones de animales y vegetales por parte del primitivo, cuando toma las castas de la naturaleza para transportarlas a sus



72. Wanda Wulz, Cat and I, 1932.
Esta fotografía felina de la vanguardia expresa la concepción totémica de la identidad como ipseidad o substancia animal de varias vidas o pervivencias.

relaciones humanas (figs. 71-72). Tal como los niños aprenden la diversidad de las conductas sociales con la lectura de las fábulas o se socializan formando parte de colectivos representados por mascotas, el primitivo se experimenta idéntico al animal, o dicho con las palabras de Lévi-Strauss, adquiere del reino natural su capacidad para distinguirse de los demás hombres y la posibilidad de «tomar la diversidad de las especies como sostén conceptual de la diferenciación social»⁹⁸.

La identidad del hombre moderno es siempre confusa, como bien ha demostrado el filósofo italiano Giorgio Agamben precisando que la vida es un *sustrato animal* «que no puede ser definido, pero que, precisamente por ello, tiene que ser incesantemente articulado y dividido»⁹⁹. La identidad humana es esencialmente metamórfica, motivo por el cual el primitivo tiene la sensación de faltarse a sí mismo, sin una identidad más estable que la reconocida

entre animales. En este sentido, las figuras totémicas compuestas por varias cabezas animales son ídolos levantados a las metamorfosis de la identidad clánica. Para Agamben, el hombre contemporáneo, angustiado por desconocer su verdadera substancia, se dirige a su muerte como la oveja que va al matadero, allí donde volverá «a ser animal al final de la historia»¹⁰⁰. Ésta es la razón por la que el cristianismo, como totemismo del cordero, convierte la estricta educación en valores en una ética animal del sacrificio y la entrega desinteresada.

Freud ya había expuesto en *Tótem y tabú* (1913) que el origen de la figura paterna por excelencia, Moisés, era un tótem del Becerro de Oro —que el guía del pueblo judío fundió e hizo beber a los hijos de los exiliados—, aunque acabó siendo una metáfora del canibalismo ritual del padre de la horda primitiva, que simboliza un totemismo animal¹⁰¹. Así mismo, Lévi-Strauss se basó en las conclusiones de Freud sobre la estructura canibal de esta identificación del padre con un animal para hallar un sentido renovado al totemismo primitivo como origen de la legislación entre los salvajes: pues si Moisés impuso los Diez Mandamientos al pueblo judío, los tótems animales también imponen las normas de convivencia en las sociedades primitivas.

En realidad, el totemismo es el sustento de las normativas para acceder a una cultura civilizada, lo que Lévi-Strauss llama las *maneras de mesa*, que explica la asociación sistemática de un tótem animal a «una prohibición alimentaria, puesto que el consumo del animal equivaldría a un autocanibalismo»¹⁰². En efecto, la razón por la que el primitivo se afilia al clan del caballo es porque no puede comer jamás carne equina. Basta remontar un poco la genealogía de un nombre para encontrar un animal (tótem) acompañado de una prohibición (tabú). De la misma manera que una

palabra es una *voz animada* o atrapada por una determinada relación sensible con la naturaleza —el antílope es *veloz* y el lobo es *voraz*—, la aparición conjunta de un sustantivo y de una determinada prohibición de substancias animales es una de las claves del retorno permanente del primitivismo. El fundamento de la identidad totémica, como admisión de los actos tabuados de un clan, es también la admisión de normas sociales para la alimentación y la higiene, camino de un lenguaje y una legislación refinados.

Los nombres propios de los salvajes y las normas de convivencia se instituyen respetando a un *padre animal*, al que se adora tanto como se devora. El acto canibal de la eucaristía cristiana, por ejemplo, sucede cuando los creyentes se comen, literalmente, el cuerpo de Cristo para entrar a formar parte de su comunidad. El tabú asociado al tótem del cordero, considerado el hijo de Dios, es de los ritos más antiguos de incorporación del padre, un acto canibal que corrobora la relación estructural detectada por Lévi-Strauss entre la cultura y la naturaleza por mediación de dietas reguladas por tabúes. El animal, como molde totémico de una ley, impone un tabú sobre un determinado alimento, y una sanción por saltarse dicha prohibición: razón por la que comer carne de cerdo es, en la cultura musulmana, tan grave como perpetrar un incesto.

Lévi-Strauss estudió Derecho y Filosofía antes de hacerse etnólogo, y como antropólogo social buscó una ley que estuviera presente en todas las sociedades primitivas, una especie de *derecho primitivo universal*, que estudió en sus *Estructuras elementales del parentesco*¹⁰³ (1966), llegando a la conclusión de que la prohibición universal del incesto, única ley por la cual la naturaleza se supera a sí misma, constituye el primer orden cultural universal. Aunque muy discutido, el incesto universal es el tabú que regula los

intercambios restrictivos del matrimonio entre nativos, pero también los tabúes de los soberanos, de los muertos, de los alimentos, etc. La sanción al incesto es un miedo atávico que garantiza el cumplimiento universal de la ley, tal como Freud explicó en el *complejo de Edipo* y la *amenaza de castración* de los neuróticos, donde el niño teme ser castrado por el padre (devorado) cuando perpetra un *incesto* con la madre.

Esta amenaza animal del padre funciona como la garantía de la exogamia en las sociedades primitivas, es decir, regula la diversificación sexual del grupo, evitando la endogamia y haciendo prosperar o extenderse la comunidad. De modo que Lévi-Strauss buscó la freudiana ley del padre en las sociedades salvajes, descubriendo el totemismo inherente a la fauna mítica. Por consiguiente, su serie *Mitológicas* es una compleja matriz de afinidades entre la fauna y la conducta social, de tal manera que los tabúes asociados a las *substancias alimenticias* son impuestos por la legislación de los animales totémicos panamericanos.

Este derecho animal viene a decir que las leyes totémicas de los primitivos de Sudamérica asocian el jaguar al *tabú del fuego*, el cerdo al *tabú de la carne*, el mono al *tabú de la risa*, la zarigüeya al *tabú del excremento*, el pájaro al *tabú del atuendo*, el puercoespín al *tabú del bordado*, todos ellos a su vez inversamente equivalentes a las leyes que operan en Norteamérica con el coyote, el lobo, el oso grizzly, el puma o el lince.

Las *tablas de la ley* de los salvajes están escritas, por tanto, con la química de los tabúes alimenticios, de tal manera que los animales encarnan las cualidades sensoriales, gustativas y aromáticas de las *substancias prohibidas* que Lévi-Strauss denominó *zoemas*, perfectamente reducibles «como los fonemas de los lingüistas, a hacer de elementos diferencialmente combinados»¹⁰⁴. En efecto, la antropología estructuralista se

caracteriza por pasar de lo *lingüístico* (Jakobson) a lo *totémico* por mediación de lo *culinario*, siempre reduciendo las leyes de la sociedad a una matriz de metamorfosis animales entre lo crudo, lo cocido y lo podrido. La gastronomía, como arte de la combinación de alimentos, también reduce los sabores al sistema de lo dulce, lo salado, lo ácido y lo amargo, incluso más allá, al sistema del carbono, el hidrógeno, el oxígeno, el azufre y el nitrógeno, que se hallan en los principios inmediatos de la alimentación, tales como los lípidos, las proteínas y los hidratos de carbono¹⁰⁵.

La pintura también puede ser un sistema totémico de combinaciones reducible a colores primarios y secundarios. A comienzos de los años sesenta, cuando la alquimia del estructuralismo descubría la química de las ciencias sociales, el arte abstracto también amenazó con aislar el *sistema pictórico* en una combinación discreta de puntos, líneas y planos. Algunos pintores



73. Robert Rauschenberg, *Odalisca*, 1958. Cuando Rauschenberg coronó este cajón ornado con reproducciones de Venus y pin-ups, asociaría la imagen fecunda de la mujer al tótem de la gallina ponedora de huevos.



74. Robert Rauschenberg, Coca-Cola plan, 1958. Es evidente que para la tribu urbana de la cultura pop las sustancias de cola han sido tan estimulantes como para los primitivos las sustancias psicotrópicas.



75. Robert Rauschenberg, Canyon, 1959. El totemismo del águila es un inequívoco punto de encuentro entre la cultura de los EEUU y los mitos del imperio romano.

acudieron entonces a las clasificaciones totémicas en pos de elementos más sustanciosos, razón por la que se vivió un auge del zoomorfismo, como sucede en la obra del artista tejano Robert Rauschenberg, un pintor de ascendencia

cherokce que realizó una serie de obras totémicas a la manera de los ídolos de la emergente cultura pop.

Adjuntando animales disecados al soporte pictórico, Rauschenberg estableció relaciones totémicas entre los iconos populares y su función social, tal como la sopa de las latas Campbell's fue la nueva *substancia alimenticia* de la pintura de los sesenta¹⁰⁰. Así, la *pin up* que posa en su *Odalisca* (1958) es en realidad un tótem de la gallina *ponedora de huevos* (fig. 73); las alas de la *Coca-Cola Plan* (1958) representan el *vuelo sagrado* (fig. 74); el águila que planea sobre *Canyon* (1959) es un inequívoco símbolo de la testosterona del poder (fig. 75); así como la cabra encajada en un neumático, *Monogram* (1959) opera un totemismo del *agarre*

76. Robert Rauschenberg, Monogram, 1959. Más arraigado aún que el águila imperial, el totemismo de la cabra también forma parte del espíritu automovilístico del estadounidense por el agarre del neumático al suelo.



del neumático al terreno (fig. 76). Todos estos animales, debidamente asociados a sustancias pictóricas, ampliaron el alfabeto de Rauschenberg *disolviendo* la abstracción en usos totémicos: como había previsto Lévi-Strauss, «la disolución de un sólido en un líquido modifica la disposición de las moléculas del primero; pero constituye también un medio eficaz de ponerlas a buen recaudo, para recuperarlas cuando sea necesario y estudiar mejor sus propiedades»¹⁰⁷.

El rostro: la Máscara

El animal totémico disuelve la *identidad sustantiva* del primitivo entre las bestias. Ya sea mediante sacrificio animal o mediante el empleo de máscaras, el hombre se transforma en animal para disolver su antropomorfismo en las *substancias naturales*. Cuando el salvaje porta una máscara accede a una *encarnación* de la sustantividad animal, es por momentos ese animal, al que cree superior, y cuya *química elemental* permite al hombre *con-fundirse* con la naturaleza. Por ello, la máscara primitiva no es un objeto artístico —no debería colgar de la pared como un cuadro— sino un operador de metamorfosis asociadas a rituales de iniciación.

En realidad, el primitivo enmascarado no es un maleducado que ha degenerado en bestia, sino un alienado que ha perdido su identidad en la cultura. No es de extrañar que el primitivo asocie los comportamientos alterados de la conducta humana a las distintas especies animales, dado que las costumbres salvajes son reguladas por leyes totémicas. Los grandes fabulistas, como La Fontaine, intuyeron que las diversas especies animales se correspondían con los prototipos humanos y sus comportamientos; una *psicología de las especies* que asociaba el león a la nobleza y el zorro a la astucia. Pero esta extraña costumbre de ver a un

animal particular encarnado en un rostro humano fue definida por Bachelard como *complejo de Lautréamont* (1939), obsesión de la fisiognomía clásica desde Giambattista della Porta hasta Johann Caspar Lavater.

En efecto, Bachelard verá en Lautréamont al verdadero poeta *de los músculos y del grito*, que transformó las *fábulas psicológicas* de La Fontaine en las *fábulas inhumanas* del primitivismo. La visión del rostro enmascarado, atravesado por una violencia animal, sucede cuando el *sustrato totémico* devora al propio lenguaje, haciendo triunfar el grito sobre los rasgos sutiles de la comunicación humana. Muy lejos de las amables visiones de los comportamientos humanos como fábulas, los hombres enmascarados son arrebatados por pulsiones salvajes cuando entran en consonancia con el lenguaje atávico de los tiempos míticos. Esto explica que, para Bachelard, la primera imaginación poética del primitivo esté ligada a la vida animal, pues «la función primera de la imaginación consiste en crear formas animales»¹⁰⁸. El grito encarnado de Bachelard es un acto físico totalmente opuesto al lenguaje, una exultación plena de energía, por ello «todos los que han meditado ante un niño solitario, se han sorprendido con sus juegos lingüísticos: el niño juega a los murmullos, a los susurros, a la voz quebrada, a los timbres de finas campanillas que suenan sin resonar»¹⁰⁹.

Para comprender el *complejo de Lautréamont* es necesario adentrarse en la lógica de Roger Caillois, quien propuso una especie de biología de la imaginación basada en el estudio de las imágenes (acciones) como si fueran fuerzas animales (reacciones). Para Bachelard, la ecuación fundamental caillosiana entre el hombre y el animal dice «aquí una conducta, allá una mitología», pues «lo que conecta los actos del insecto a una conducta, conecta las creencias del



77. Máscara swaihwé, Museum of the American Indian, Heye Foundation, Nueva York. Esta máscara de pájaro, atravesada por la Split Representation, está rematada con dos crestas de pájaro que reducen al portador a una substancia ornitológica.

78. Max Ernst, El vestido de la novia, 1939. Ya Max Ernst, que vivió obsesionado con los totemismos ornitológicos, descubrió antes que Lévi-Strauss un simbolismo del bello atuendo en las plumas de pájaro.



hombre a una mitología¹¹⁰. Es como si la psíquica de la naturaleza se hiciera corresponder directamente con la física del pensamiento. Éste es, sin duda, el objeto de *La máscara y el vértigo* (1967), un singular estudio *etológico* de la *mimesis* donde Caillois propuso que la mera imitación de los otros durante el juego puede llevar al trance. Cuando la mímica se torna máscara «provoca en quien la porta una exaltación pasajera y

le hace creer que sufre alguna transformación decisiva. En todo caso, favorece el desbordamiento de los instintos, la invasión de fuerzas temidas e invencibles¹¹¹. La máscara es la forma primitiva de conjurar el miedo a las fuerzas naturales, pues el enmascarado, arrebatado por las fuerzas de los elementos, es ahora «quien da miedo, es él la potencia terrible e inhumana»¹¹² (fig. 77).

Caillois estudió las máscaras desde una sociología del juego y una suerte de biología de la cultura, pues «cada vez que una cultura elevada logra surgir del caos original, se aprecia una considerable regresión de las potencias del vértigo y del simulacro»¹¹³. Para Caillois el juego es la expresión de la actividad libre del hombre, completamente separada del contrato social, y tan improductiva para la mente utilitarista como fuente de reglamentación permanente de la conducta infantil. Esto sucede porque el totemismo implícito en la máscara hace que la naturaleza ficticia del juego genere una abundancia de normas en el recreo infantil, como punto de partida ineludible de la educación adulta.

Pero los principios del juego se corrompen al entrar la realidad, y en ocasiones, cuando los oficientes acuden a mascaradas, es posible que sea el propio juego el que haga degenerar a la sociedad evolucionada, que Caillois denomina *de contabilidad*, frente al caos ordenado de la primitiva, o *de confusión*. Adoptando personalidades ajenas, simulando estados animales, llegando incluso al éxtasis o a la pérdida del conocimiento, el adulto enmascarado puede recuperar el vértigo del juego infantil. Con la máscara resurge en el hombre el ardiente pasado animal de las pasiones, y para Bachelard «la criatura criaturada, por la violencia va a volverse criaturante»¹¹⁴. Ésta es la razón por la que el científico visionario cuestionó el propio término de *metamorfosis*, proponiendo el de *metatropía*, basado en «la conquista de otro movimiento, tanto como decir de un nuevo tiempo»¹¹⁵.

Sin duda, la mejor coreógrafa de esta *metatropía* animal ha sido la artista alemana Rebecca Horn, cuyos cachivaches de rotación y vuelo, desarrollados en los años setenta, se centraron en el uso lúdico de la máscara como aparejo de danza¹¹⁶. En sus *acciones coreográficas*, Horn empleaba híbridos mecánicos, a medio camino de la escultura móvil y del



sistema de vuelo, con los que *emplumaba* a sus colaboradores, transformando sus movimientos acróbatas en auténticos cortejos. La rotación espiral de las máquinas de Horn, ornadas con plumas, simulaba el vuelo de las aves, pero también el vértigo de la rotación neurótica chamánica y la piroeta de los niños. En este sentido, Caillois había señalado que la *profesión histerica* del chamán se animaliza «cuando reptar por la tierra como la serpiente, ruge y corre a cuatro patas como el tigre, simula la inmersión del pato o agita los brazos como el ave las alas»¹¹⁷.

De hecho, fue a partir de la obsesión totémica por las aves de Max Ernst (fig. 78) que Horn descubrió el potencial de la máscara primitiva, de la que hizo varias versiones a comienzos de los años setenta (fig. 79). *Máscara de lápiz* (1972) es una mordaza armada con puntas de lapiceros que transformaba todo movimiento de la cabeza en un vertiginoso borrón de grafito (fig. 80). La extraña máscara, de estética

79. Rebecca Horn, *La dulce cautiva*, 1978. En este aparejo de danza de Horn, las plumas de ave con las que se engalana la bailarina hacen del totemismo del pájaro un sucedáneo del cortejo.



(a)



(b)

80. (a) Rebecca Horn, *Máscara de lápiz*, 1972. Este totemismo del lápiz es una bella transubstanciación de un útil de la plástica en un protocolo dinámico de representación. (b) La tachadura producida por el movimiento ritual de la cabeza genera un trance gráfico similar al experimentado por el portador de una máscara totémica.

sadomasoquista, generaba un hipnótico garabato automático cuando el rostro era agitado por un estado de trance: la tachadura resultante era la perfecta traducción automática del movimiento. Otras modalidades de *metatropismo* fueron su *Máscara de gallo* (1973) y su *Máscara de cacatúa* (1973), donde Horn adornaba su rostro con plumajes encrespados o recogidos, que simulaban



81. Rebecca Horn, *Máscara de gallo*, 1973. Si Rauschenberg propone a la Venus bajo el totemismo de la gallina, este totemismo del gallo enmascarado en Horn no puede hacer referencia a otra cosa que a su cópula.

la variada ornitología de las aves macho y hembra durante la cópula o el vuelo (fig. 81).

El propio Lévi-Strauss enmarcó el plumaje de los pájaros dentro de las mitologías que regulaban las normas del bello atuendo. Era tanta la identificación de Horn con el tótem del pájaro, como elemento mecánico de vuelo y como símbolo del atavío de la mujer durante la metamorfosis animal, que en la acción-autorretrato *Guiñar* (1974) grabó su propio rostro tapado a medias y lo intercaló con imágenes de un loro: un curioso guiño al espectador sobre la semejanza de su nariz con el pico del ave parlanchina (fig. 82).

Con las máscaras ornitológicas de Horn triunfó el imaginario del vértigo y la danza en el arte contemporáneo, alejando la utopía primitivista de las poéticas de la tierra y aproximando el sueño salvaje a la conquista del aire, no tanto como una promesa de la técnica, sino como una libertad de la conciencia: con la máscara alada el primitivo alcanza su mayor abstracción, el elemento aéreo, hasta ahora exclusivo del juego infantil y del vuelo de las aves.



EL VIAJE: el Inconsciente

El análisis emprendido por Lévi-Strauss en sus *Mitológicas* culmina con *El hombre desnudo* (1970), un espléndido colofón a la serie que pretendió conectar los mitos sudamericanos con los norteamericanos bajo una misma estructura. El estructuralismo fue precisamente el método que hizo pasar a las ciencias sociales del estudio *sustantivo* de los mitos (qué son, qué significan) al estudio *lógico* de los mitos (cómo se relacionan unos con otros, cómo engendran unos a otros). La intención profunda de Lévi-Strauss era superar las descripciones clásicas de las *substancias míticas* para llegar a una verdadera *estructura del mito* que operase un modelo gráfico de la *realidad primitiva*, respondiendo a todas las cuestiones concernientes a la invención de la cocina doméstica como el medio primitivo de relación de la cultura con la naturaleza.

Esta estructura de relaciones formales entre el hombre y la *cultura material* se cerró con el hallazgo de un *mito único* amerindio. La soberanía de este gran mito-estructura vendría a explicar todos los relatos indígenas panamericanos estudiados por Lévi-Strauss, y, sobre todo, su lógica, que se confundía con el pensamiento mismo: «cuya experiencia

constitutiva no es la oposición entre yo y el otro, sino del otro aprehendido como oposición»¹¹⁸. La mayor crítica al método estructuralista es haber cerrado este esquema extemporáneo de la realidad, pues la idea de un *supermito* que explique a todos los demás anula la historicidad de los relatos, cuyas *substancias* se estudian como si fueran materias inertes.

Es como si el antropólogo, estudiando las costumbres de los salvajes sin cronología, estuviera abocado a sufrir su misma nostalgia por el paraíso perdido y a convertir el relato etnográfico en un cuaderno de bitácora de la superación de la historia: una especie de regresión al tiempo mítico donde el primitivo vivía *in illo tempore*. En efecto, para Lévi-Strauss, la estructura acaba siendo más real que aquello que simboliza, más material que la *substancia*, porque pasa por una naturalización modélica del pensamiento salvaje, porque «llegado hasta el término, el análisis de los mitos alcanza un nivel donde la historia se anula a sí misma»¹¹⁹. Pero esta sustitución de la realidad histórica por una estructura atemporal se basa en una concepción geológica de los atavismos simbólicos que todavía en Freud eran excesivamente biológicos, pues donde Freud pone la *libido*, Lévi-Strauss

82. Rebecca Horn, Guiñar, 1974.
Horn es muy consciente de que su oficio híbrido de artista plástica bailarina, y su propia nariz corva, están sustanciados en un totemismo del loro.

pone la razón estructural¹²⁰. Seguramente fue la afición del antropólogo a la geología lo que le llevó a definir la mitología como una *crystalografía*, es decir, una búsqueda de las similitudes *estáticas* de todas las culturas en todos los tiempos.

El éxito de Lévi-Strauss como mitólogo se produjo por su relativismo cultural y su capacidad para neutralizar las variables históricas de los relatos, enroscadas en un mito único hallado en la figura del *desanidador de pájaros*. El *desanidador* amerindio es una especie de Prometeo salvaje que escala el árbol mítico que une la Tierra y el Cielo para descender con el secreto del fuego de cocina. El eterno problema de la mediación entre la naturaleza y la sociedad se *estructura* con este ascenso y descenso míticos del *desanidador*, que el antropólogo muestra como un viaje de ida y vuelta de los pies a la cabeza, entre los continentes americanos, pues el *desanidador* de pájaros y el *jaguar* son los polos opuestos del *mito panamericano* que aparece tanto en la *cocina* amazónica de América del Sur como en la *astronomía* de las llanuras de América del Norte.

Todas las variantes de la mitología amerindia son combinaciones, permutaciones e inversiones de esta enorme *split representation*, escindida por la mitad a la altura del estrecho de Panamá, y dividida por el *desanidador de pájaros* y el mito de las *esposas de los astros*: «como un anticlinal degradado adopta el aire engañoso de un sinclinal: ofrece de sí mismo una imagen invertida, por mucho que la historia geológica explique cómo se realizó la transición del uno al otro y demuestre cómo una inversión aparente puede resultar de un proceso continuo»¹²¹. Pero lo cierto es que, mucho antes de cerrar este *supermito* continental, Lévi-Strauss intuyó que podía encontrarlo.

En el melancólico diario de viajes *Tristes Trópicos* (1955), el antropólogo narra sus *trabajos de campo* en Brasil y,

en especial, el encuentro con la tribu de los mbayá-guaycurú. Tras conocer las costumbres *victorianas* de esta tribu amazónica, el aprendiz de etnólogo comprobó el modo en que la historia se anula a sí misma, pues, ante su atónita mirada, un conjunto de indios vestía figuras de naipes, con «túnicas y abrigos de cuero que agrandaban la espalda y caían en pliegues duros, decorados en negro y rojo con dibujos que los antiguos autores comparaban a las alfombras de Turquía y donde aparecían motivos en forma de pica, corazón, diamante y trébol»¹²². Esta versión primitiva de *Alicia en el país de las maravillas* culmina con la moraleja de que las reinas de la zona disfrutaban cortando las cabezas de los guerreros; una epatante constatación de la similitud entre los hábitos indígenas y el cuento de Lewis Carroll, que persuadió definitivamente al antropólogo de que las costumbres de los pueblos podían formar sistemas basados en un puñado de variaciones lógicas. No es casual, por tanto, que los juegos de los niños rescaten el arco, la honda y la cerbatana, pues se limitan a reproducir un inventario de costumbres primitivas teóricamente limitadas.

En efecto, Lévi-Strauss se embarcó en busca de un repertorio antropológico de costumbres, pero también de juegos, sueños y delirios, convencido de que los hombres jamás crean *ex nihilo*, sino que se limitan a elegir ciertas combinaciones de un muestrario ideal, que resultaría posible reconstituir. Esta compilación sería la *tabla periódica de las costumbres*, reales o posibles, agrupables en familias, donde bastaría reconocer aquellas que las sociedades han adoptado efectivamente. Razón por la que la *mitología* de Lévi-Strauss es una ciencia estática, pues «encontramos los mismos elementos mitológicos combinados de infinitas maneras, pero en un sistema cerrado, por contraposición a la historia que, evidentemente, es un sistema abierto»¹²³.



83. Pinturas aborígenes australianas conocidas como Wadjinas, 11.000 a.C., Kimberley, Australia. A pesar de la antigüedad de estos garabatos sorprende la similitud de estos rostros con los dibujos infantiles y los rasgos más conocidos del arte bruto.

La fecundidad de esta tabla periódica comprendería, sobre todo, las *costumbres inconscientes*, incluyendo «las imaginadas en los mitos, así como las evocadas en los juegos de los niños y de los adultos, de los sueños de los individuos sanos o enfermos y de las conductas psicopatológicas»¹²⁴. Luego no cabe duda de que el inconsciente es el *fundamento* de la mitología primitiva, pues hablar de inconsciente es no recordar el nacimiento, como el *adulto* no se acuerda de lo sucedido *en el principio*.

La ruta colonial al espesor de la selva, en busca del oro, el chocolate, la patata o las *substancias exóticas* soñadas por los grandes imperios, cambió su rumbo hacia El Dorado del inconsciente,



84. Antoni Tàpies, Grattage sobre cartón, 1947. Este cartón arañado reproduce rasgos primitivos e infantiles, pero también de los rostros enmascarados de Paul Klee.

una cantera simbólica mucho más fecunda y opulenta que todos los saqueos coloniales y todas las enseñanzas etnográficas. Con Lévi-Strauss, las ciencias sociales probaron por momentos el paraíso, la posibilidad de interpretar incluso el inconsciente, razón por la que el mitólogo asegura que «toda mente humana es un campo de experiencia virtual para darse idea de lo que pasa en otras mentes de hombres, cualesquiera que sean las distancias que las separen»¹²⁵. El inconsciente es el Santo Grial del arte primitivista, la melodía de fondo que resuena en todas las sociedades y costumbres, pero igualmente en todas las obras de arte, algo que ya exploraron los surrealistas y el psicoanálisis con ayuda del trance y la hipnosis.

Este modelo de *inconsciente colectivo* ha sido extraído principalmente de los salvajes, los niños, los locos y los animales, haciendo corresponder la estética indígena, la cultura infantil, la

cultura popular y la mente alienada en los mismos lugares comunes del arte moderno, basado en el desuso o la ignorancia del legado tradicional (figs. 83-84). La voluntad del primitivista se basa en la adquisición de aquella conciencia ingenua del mundo, *olvidada* en la infancia por el hombre moderno, único inventor del *mito del buen salvaje* a partir del hombre prehistórico, quien, para Mircea Eliade, puso todo su empeño «en no olvidar lo que había ocurrido *in illo tempore*»¹²⁶.

Todos los artistas que trabajan el universo de lo inconsciente asumen el empeño del *buen salvaje* por recordar la infancia. Con ayuda de los niños, los animales o los locos, los artistas nostálgicos del Paraíso han procedido a diversas técnicas de regresión, a pesar de lo mucho que insistió Frazer en la gerontocracia de los primitivos. La materia de la que están hechos los sueños del simbolismo, del surrealismo, del psicoanálisis o de las poéticas materialistas de la *Era del Estructuralismo* se basan en esta *substancia infantil*, recogida en los viajes románticos, oníricos o etnológicos a los profundos reinos de la *libido* freudiana. En efecto, a pesar de las diferencias existentes entre aborígenes australianos o bosquimanos africanos, la *libido* es el bálsamo natural de toda génesis, un comienzo que Lévi-Strauss ve parecido en todo tiempo y lugar, ya que «no puede haber estado en contradicción con una naturaleza humana que se afirma a través de las ideas recurrentes que cultivan sobre su pasado los hombres de aquí y allá»¹²⁷.

Al igual que el antropólogo estructuralista descubre la realidad universal de la *libido* a través de la geología, los artistas primitivistas suelen tener pasión por los restos fósiles y los coleópteros. Como Dubuffet, que de niño guardaba en un armario empotrado varias cajas y frascos con sustancias procedentes de la descarga de barcos, como «maderas de sándalo y de tagua,

minerales, raíces de yuca y diversas nueces exóticas»¹²⁸. Todos estos materiales poéticos despertaron en el fundador de la Compañía del Arte Bruto (1948) su pasión por las *substancias inconscientes*, que en su madurez ocasionaron la longeva serie *L'Hourloupe*, comenzada en 1962 y desarrollada durante doce años.

El inspirador del arte infantil asoció el concepto de *L'Hourloupe* al aullido (*hurler*) de lobo (*loup*), pero también a *El Horla*, un célebre relato de Maupassant en el que el protagonista vive acosado por un fantasma (en francés, el fuera de lugar, *hors là*). La lengua lupina del inconsciente era para Dubuffet una fantasmagoría que surgió un buen día mientras hablaba por teléfono y garabateaba un papel con un bolígrafo. El resultado fue una estructura de líneas informes, henchidas de imaginarios libidinosos, que Dubuffet definió como «una zambullida en lo fantasmal, en un universo fantástico paralelo»¹²⁹. En efecto, la serie gráfica *L'Hourloupe* fue llevada pronto a las tres dimensiones, tallada en enormes bloques de poliuretano y cortada con ingeniosos cuchillos eléctricos de cocina. Estos pinceles electrónicos reblandecían y cauterizaban la estructura burbujeante de la *substancia libidinosa* como si fuera la consistencia lechosa de un queso blanco. Las esculturas quebradas y flotantes de *L'Hourloupe*, perfiladas en negro —y en ocasiones escasamente cromadas en rojo o azul—, fueron trabajadas por Dubuffet como una escritura automática de los objetos cotidianos.

La obra maestra de la serie, *El jardín de invierno* (1970), alojada en el Centro Georges Pompidou de París en 1980, era una cueva rupestre atravesada por este flujo de líneas espectrales (fig. 85). Si la *cueva inconsciente* de Dubuffet se parece tanto a un cerebro es porque sus circunvoluciones *hourloupiannas* arrugan la *materia blanca* de los sueños, bien distinta de la *materia gris* del

pensamiento. Como artista del subconsciente, aprendiz *amateur* del análisis de los sueños, la mitología primitiva o la iconología prehistórica, Dubuffet es un hito en esa otra historia del arte, alternativa que se podía calificar con el género de *arte libidinoso*, un tipo de obras y de artistas primitivistas capaces de representar las pulsiones sin oficio alguno, como extraídas de antemano de la cantera natural de las *substancias inconscientes*¹³⁰.

En este sentido, es célebre la anécdota de la *esponja* de Apeles, cuando el mítico pintor griego, harto de no conseguir representar la frescura de una boca de caballo animada, frotó furiosamente su esponja contra la boca mal pintada, generando un borrrón espumoso que simuló el reguero de baba equina. La espuma equina de Apeles es el arquetipo de la *pintura libidinosa*, y no hay mejor ilustración de la misma que el caballo auriñaciense pintado sobre la cueva de Chauvet, entre el 35.000 y el 22.000 a.C., que parece chapotear sobre las aguas por el simple efecto de erosión del calcio en las paredes (fig. 86).

La esponja mucosa de Apeles y el caballo de Chauvet pueden ser premoniciones de la técnica surrealista de la *decalcomanía* de Óscar Domínguez, por no hablar de la *encromancie* de manchas de tinta y la *cafedomancie* de posos de café. Pero sólo el automatismo de la fotografía reproduce verdaderos milagros de la *libido simulandi* en un grado fantasmagórico. Es el caso de los *photographismes* del casi desconocido poeta surrealista checo Jindřich Heisler¹³¹. Pionero de la imagen libidinal, Heisler legó una completa abstracción de la *substancia blanca* en una serie fotográfica de 1944 titulada *De la même farine*, introduciendo texturas o velos en el papel de revelado y las emulsiones. Heisler logró amasar el negativo fotográfico tal como un panadero moldea la *substancia harinosa*,



85. Jean Dubuffet, El jardín de invierno, 1970. Este espacio mental y cerebral de Dubuffet hace perder al espectador sus referencias espacio-temporales para adentrarse en la *substancia blanca* del inconsciente.



86. Pintura auriñaciense, Caballo, 35.000 a 22.000 a.C., Cueva de Chauvet, Francia. La fascinación que producen las pinturas rupestres se debe a la pátina del tiempo, a los fabulosos emplazamientos y al prodigioso estilismo de los primitivos.



(a)



(b)

87. (a) Jindrich Heisler, *De la même farine*, 1944. Aunque se trata de un autor de entreguerras, el descubrimiento por Heisler de las sustancias reveladas entre los fotógrafos es verdaderamente apremiante. (b) Heisler fue un maestro en tratar la sustancia seminal del proceso de revelado fotográfico artesano en la más perturbadora sustancia libidinosa del surrealismo.

extrayendo toda suerte de fantasmas rupestres (perros, insectos o caballos) de los clichés (fig. 87). Con las texturas viscosas de los espectros impresionados en los líquidos de revelado, Heisler describió el parto siniestro de la sustancia libidinosa, que late como la fórmula química del imaginario inconsciente: un material primitivo sumergido en la noche de los tiempos pero que puede aflorar espontáneamente

en el revés negativo de cualquier positivado histórico.

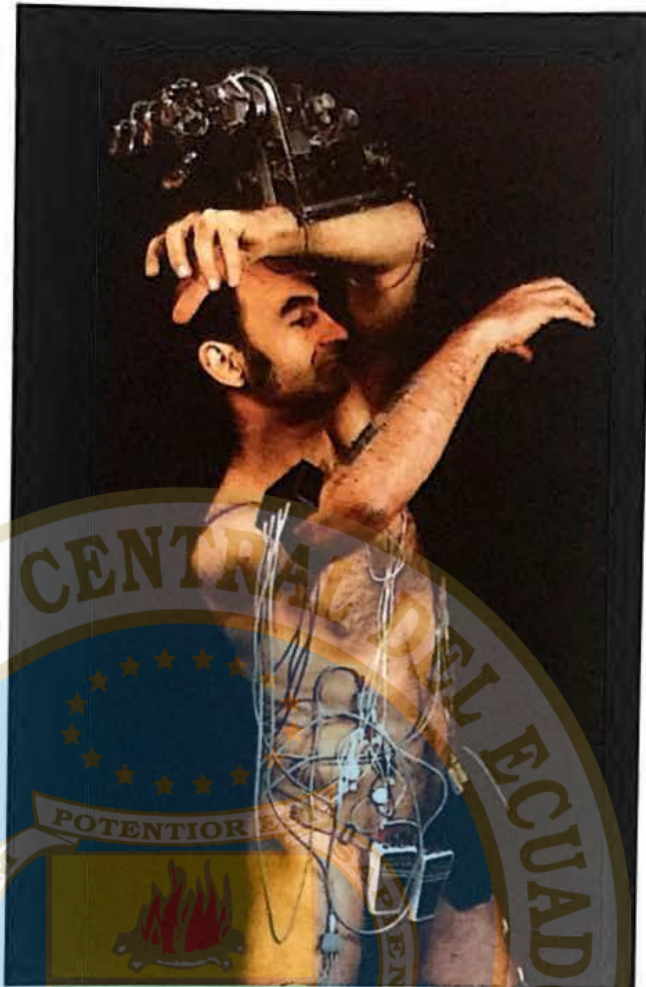
El pasaje: el Trance

El trance es la técnica chamánica que realiza el pasaje más directo al territorio del inconsciente. A partir de los chamanes siberianos, los artistas de vanguardia emularon las técnicas extáticas como medios puramente creativos de entrar en contacto directo con Dios. Especialmente implicados en esta misión religiosa y bretoniana fueron los surrealistas, que se adentraron en los ataques epilépticos, las crisis histéricas y los delirios oníricos de la *belleza convulsiva* para dominar las energías ocultas de los materiales artísticos y la catarsis implícita en toda creación.

Esta agitación estética puede inducirse mediante narcóticos, hongos alucinógenos, ritmos hipnóticos o exposiciones permanentes a la luz, del mismo modo que en la Prehistoria se acudía a las propiedades catárticas de ciertas plantas, como el opio y el alcohol de fermentación. El empleo de estimulantes e hipnóticos en la vida primitiva está asegurado por los restos de veneno hallados en útiles de caza y pesca. En 1996 el eminente especialista en megalitos prehistóricos Jean Clottes desarrolló, junto al neurólogo David Lewis-Williams, la singular teoría de que los trances chamánicos se explican como alucinaciones culturales derivadas de estados narcóticos¹³². Aunque la proyección de la conciencia moderna sobre la mente primitiva ha sido criticada como un exceso New Age de la cultura del LSD, parece cierto que el dióxido de carbono acumulado en las cuevas pudo generar alucinaciones. Además, se sabe que los egipcios emplearon belladona y los precolombinos coca, aunque el empleo científico de las *sustancias psicotrópicas* comenzó en el siglo XIX con la administración terapéutica de morfina, estricnina, cafeína y cocaína.

En cualquier caso, el artista aplicado en el trance cataléptico es un puro conductor de energía, un piloto del vuelo espiritual que transforma el muestrario farmacéutico en un puente hacia las *substancias visionarias*. Pero sucede que los estimulantes han actuado siempre en la cultura como anti-substancias, en la medida en que la conciencia que anulan es concebida como *identidad de sí*, o la clásica *ipseidad* del hombre. Luego el asalto bioquímico al control racional de la mente es un puro acto satánico de agresión al dominio moral de la conciencia, tradicionalmente llamado Dios. Sin duda, el chamán es temido por su comunidad porque durante el trance despierta esta energía satánica que controla las mismas fuerzas científicas, motoras, electromagnéticas y termodinámicas que originaron el pecado de la técnica, indeleblemente asociado en las Escrituras al consumo de *substancias prohibidas*.

Pero las técnicas de trance contemporáneas nada tienen que ver con la borrachera hedonista de las vanguardias, los automatismos alentados de la mano, o el consumo psicodélico de los años sesenta, sino con auténticos martirios rituales, ejecutados en acciones rígidas y precisas bajo protocolos repetitivos. Los actuales métodos de suspensión de la conciencia son más bien herederos de las *máquinas solteras* de Duchamp o Picabia y los artilugios motorizados de Jean Tinguely o Rebecca Horn. Es el caso del artista australiano Stelarc, quien desarrolló una mano mecánica controlada por impulsos abdominales, *La tercera mano*, 1980 (fig. 88). En los años setenta, Stelarc fue pionero de un tipo de *body art* mortificante que practicaba haciéndose colgar desnudo de los techos de las galerías, atravesando su piel con garfios que colgaban de arneses del techo. Gracias a esta levitación propia de un faquir, Stelarc sentía la sensación *astronáutica* de romper las barreras físicas de la carne. Más tarde, desarrollando este



impulso *tecnológico* del trance, creó su mano mecánica con ayuda de ingenieros de robótica japonesa que conectaron el mecanismo dactilar al aparato digestivo: esta confusión de cerebro y estómago es una de las claves del primitivismo, y la tesis de Lévi-Strauss sobre la bioquímica del inconsciente, pero también es cierto que, por más que un estado de trance automatice la conducta racional, implica al mismo tiempo una insólita sofisticación motora de los órganos involuntarios.

Por consiguiente, el primitivo tecnócrata, el *Homo faber* del inconsciente, más que un drogadicto es un decapitado de la razón cuyo organismo ha tomado el control de los miembros. Son muy elocuentes, a este respecto, las representaciones medievales de los salvajes como seres demediados que llevan el

88. Stelarc, *La tercera mano*, 1980. La mano mecánica de Stelarc logra, por la vía tecnológica, alcanzar el sueño chamánico de un trance automático del cuerpo inspirado en las primitivas técnicas del éxtasis.



(a) 89. (a) Chamán con atuendo de pájaro en Nuevo México (anónimo, s/f). (b) Nativo emplumado en Pow Wow (fotografía de Dafnis Stock, s/f.). Los chamanes y los indios se identifican con las águilas por su capacidad de ascender en vuelo místico hacia los tesoros escondidos en los cielos y otras sustancias visionarias.

rostro sobre el pecho. En este sentido, la ateología moderna de Georges Bataille se basa en la figura del *acéfalo*, el icono de un hombre decapitado de la razón y liberado de la conciencia que aparecía en portada de la revista antihumanista *Acéphale* (1936-1939). Para Bataille, el acéfalo expresa la soberanía completa de las pasiones, «la identificación con el hombre sin cabeza se compone y se confunde con la identificación con lo sobrehumano que es por completo la muerte de Dios»¹³³. Sin duda que esta muerte anatómica de Dios, producto de la renuncia al dominio consciente del cuerpo, tiene en Stelarc las características de un abandono completo al diablo de la técnica: la cabeza es decapitada de manera instrumental, precisamente para que los órganos tomen el control mecánico del organismo. Es el triunfo del alma digestiva, mecánica, animal o biológica (*bio*) sobre la simple alma primitiva, vital o zoológica (*zoé*) que hace vivir al hombre completamente aliviado de la conciencia.

Si el reino del inconsciente está al final del trance es porque la catarsis establece una inversión diabólica de la proverbial caída mítica de lo cósmico a

lo humano. Si el vuelo ascendente fue el elemento de participación del mundo antiguo en el cielo —ya que el platónico aspiraba a liberar su alma inmortal de la prisión corporal elevándose al mundo ideal—, el trance primitivo emplea técnicas para aliviar el peso corporal de la no menos pesada carga de la conciencia. El mundo cristiano también ideó formas de remontar al Reino de Dios inversas a la caída de los ángeles traidores desde las llanuras del cielo. Desde la decepcionante llegada del hombre a la Luna, el arte contemporáneo emprendió un particular viaje de retorno de la cabeza a los pies, con el imaginario de un Paraíso puesto patas arriba, seguramente alentado por la figura lévi-straussiana del *desanidador de pájaros*: porque, sin duda, el pájaro es el prototipo animal del trance (fig. 89).

Bachelard estudió en *El aire y los sueños* (1943) que la movilidad constante de la imaginación suele limitarse a los sueños acuáticos, donde residen las sustancias míticas, pero en el aire se impone, en cambio, el paraíso de la libertad: «el ala es esencialmente aérea. Se nada en el aire, pero no se vuela en el agua»¹³⁴. El inconsciente de Bachelard es la imaginación en movimiento, basada en

la simple imitación del vuelo de las aves, porque «lo que es bello, primitivamente, en el pájaro, es el vuelo»¹³⁵. Sin duda, el artista que más ha profundizado en esta *teoría del vuelo imaginario* ha sido el escultor aerodinámico belga Panamarenko. Este ingeniero-artista, que tomó su nombre de las antiguas líneas aéreas Pan-Am, realiza modelos caseros de aviones, globos aerostáticos, submarinos y zepelines basados en la reproducción de los mecanismos de peces y pájaros¹³⁶. Entre el maquinismo vanguardista y el bricolaje primitivista, las fantasías científicas de Panamarenko emulan también los ingenios de Leonardo y Julio Verne o la *Patafísica* de Alfred Jarry.

Formado en el ambiente contracultural de la Bélgica de los años setenta y ochenta, donde reinaban Marcel Broodthaers y Joseph Beuys, Panamarenko elabora sus artilugios de levitación con todo tipo de materiales reciclados, a los que aplica poéticas conceptuales y primitivistas. En sus declaraciones, el escultor-ingeniero cuestiona el uso instrumental de la ciencia, adentrándose en una fantasía mecánica similar a la de la ciencia-ficción donde abundan alfombras voladoras, dirigibles o platillos volantes que surcan la *poética del vuelo* entre la inmersión y el trance. Toda la obra de Panamarenko es una lucha permanente contra las fuerzas de la gravedad. El peso de los cuerpos, y de los prejuicios, simbolizado en el espesor moral de la conciencia, es rebatido con fuerzas electromagnéticas directamente extraídas de la conducta animal.

El cielo mítico es un vacío de pulsiones, emociones, recuerdos y representaciones que puede recorrerse adoptando los totemismos de aves y peces. Al igual que los pintores clásicos se fijaban en los pájaros para resolver la representación de los ángeles, Panamarenko emplea pedales, aspas, patines o, incluso, aletas de buceador para dirigir los movimientos del piloto según



el vuelo de los pájaros y los insectos. En *El cuervo* (2000), Panamarenko construyó una especie de parapente dotado de motores y turbinas que volaba gracias a unas alas de goma y un tren de aterrizaje elaborado con ruedas de bicicleta. Es de reseñar la similitud del cuervo mecánico, impulsado por un motor de seis mil revoluciones, con los arzones de plumas de los chamanes (fig. 90), pero muchos aparatos de Panamarenko se mueven con placas solares como única fuente de energía: al fin y al cabo, la cercanía al Sol es el centro poético de la *teoría del vuelo imaginario* y el pájaro el modelo natural de la sensación prístina de volar.

Al igual que el *desanidador de pájaros* de Lévi-Strauss, Prometeo e Ícaro son modelos primitivos del *Eterno Adán* de Julio Verne, que exploró los sueños míticos con la astucia del *Homo faber* y la destreza mecánica de los animales. Panamarenko también imaginó la estructura del vuelo primitivo con una libélula prehistórica, que más tarde sofisticó en modelos mecánicos de aves prehistóricas como el *Archaeopteryx III*

90. Panamarenko. Cuervo. Matriz variable, 2000. El sueño de volar ha producido durante toda la historia un imaginario alado que ha forzado al hombre de ciencia a identificarse con artilugios totémicos ornitológicos.



91. Panamarenko, Archaeopteryx III. 2001. Bachelard ha mostrado como nadie que la fantasía científica del vuelo evocada por el elemento aire ha pasado siempre por el imaginario de una paleontología-ficción.

(1990), un pollito de madera animado o la Persis Lambatta II (2001), un pájaro que agita sus alas con pilas solares y estructuras de barro y madera (figs. 91-92).

El funcionalismo que opera en estas fantasías de *paleontología-ficción* entiende la morfología del vuelo como una especie de fisiología de la evolución de las especies primitivas hacia el *elemento aire*. Tal como el primitivo aprendió a volar agitando los brazos como las aves —en un primer gesto de liberación del cuerpo que pronto sería una emancipación de la conciencia—, Bachelard estableció una conexión anatómica entre el reino de la imaginación y el de la paleontología, pues si «los pájaros salen de los reptiles; muchos vuelos de pájaros continúan el andar reptante de la serpiente»¹³⁷. Esta confusión prehistórica del pez y el pájaro, de la natación y el vuelo, reside para Bachelard en «una homotecnia mecánica evidente. El pájaro y el pez viven en un volumen, mientras que nosotros sólo vivimos sobre una superficie»¹³⁸. En efecto, los pájaros y los peces tienen una flexibilidad angulosa

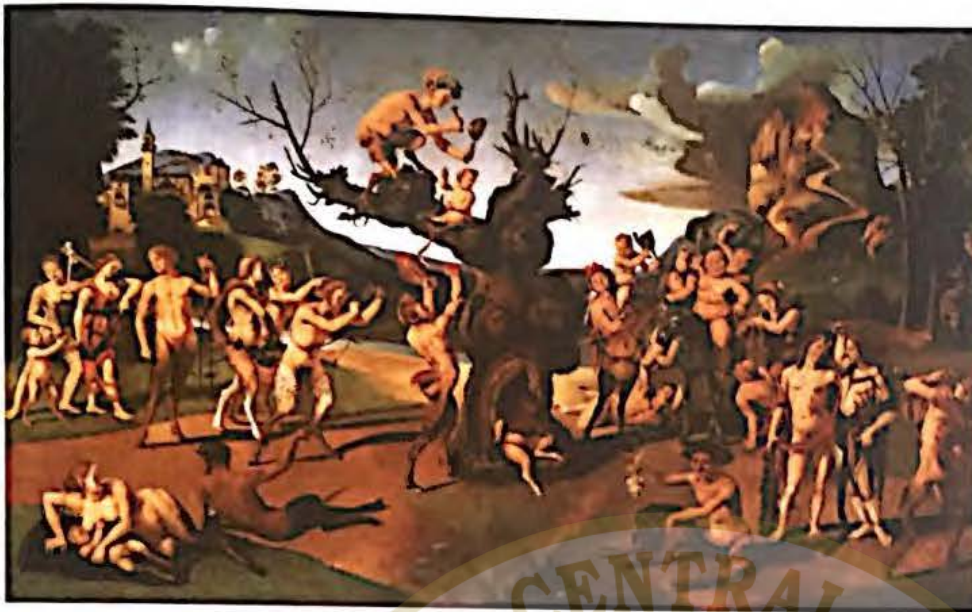


92. Panamarenko, Persis Lambatta II, 2001. La transubstanciación milagrosa del reptil en pájaro es el estadio más fabuloso de la evolución, el pasaje de la sustancia anfibia a la sustancia alada.

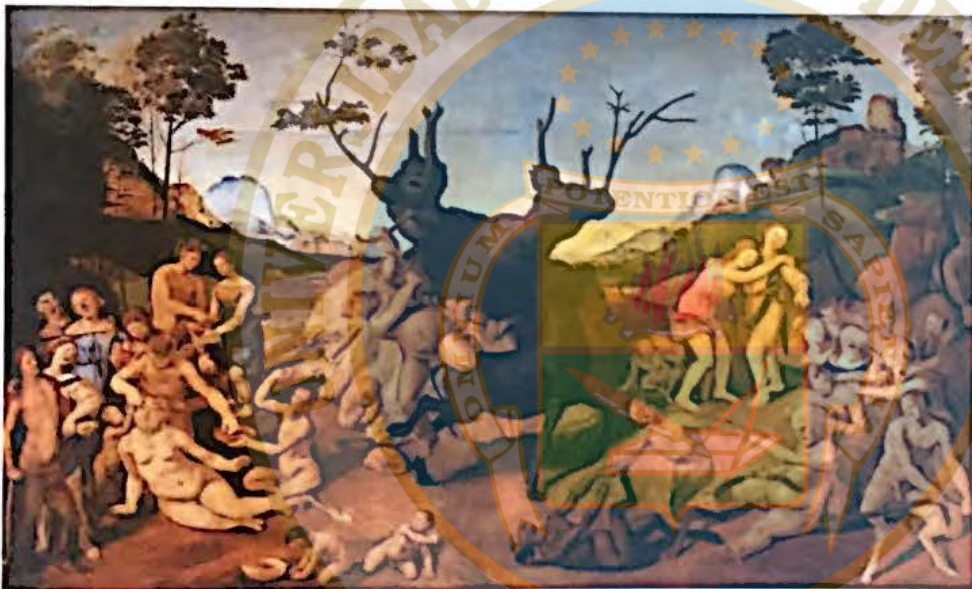
que hace sensible unas articulaciones mecánicas bien distintas de las graciosas curvas de los ángeles, trompicones de una escala evolutiva tortuosa que va del pez al ave pasando por el reptil, de la misma manera que el imaginario primitivo pasó de la natación al vuelo pasando por la marcha, como eslabones fundamentales del *trance* de la propia cultura material en pos del cielo.

La utopía: el Buen Salvaje

Cosimo presentó la legendaria ebriedad dionisiaca de los tiempos míticos en *El descubrimiento de la miel* y en *Las desventuras de Sileno* (1500) (figs. 93-94). Las dos escenas pastorales, empañadas por una luz dorada y cremosa, resaltan la desnudez edénica y la inocencia sexual de faunos y sátiros, adormecidos por los efectos del vino. Ciertamente, toda escena mitológica conecta un *saber* a un *sabor*, pues las *substancias frutales* son aquí la miel y la leche que emanan de los árboles



93. Piero di Cosimo, El descubrimiento de la miel, 1500. Esta insólita escena pastoral muestra la abundancia de las sustancias paradisiacas de la miel y la leche materna y su vínculo con las sustancias sexuales.



94. Piero di Cosimo, Las desgracias de Sileno, 1500. De la misma manera que las sustancias míticas explican la abundancia sexual en el Paraíso, las sustancias etílicas explican su permanencia en el inconsciente.

y de los pechos de una nodriza, que amamanta a un sátiro lactante, pues los hombres míticos paladeaban la dulzura prístina de las *substancias paradisiacas* junto con los placeres de la sexualidad.

La miel y la leche eran los flujos naturales de la Tierra Prometida, la abundancia del Maná que brotaba en el desierto hasta la invención de la cocina y la agricultura. Lévi-Strauss señaló la particularidad de estos *productos naturales ya elaborados como sustancias fabulosas*, que nutren desde tiempos

inmemoriales la utopía de una plena abundancia de la naturaleza. Ésta es la razón por la que la utopía del *buen salvaje* es también la utopía del *buen sentido*, que Lévi-Strauss atribuye en exclusiva a la anosmia del hombre civilizado, dada su nostalgia de los sabores y olores experimentados con intensidad durante la infancia. La utopía ilustrada del *buen salvaje* no se localiza, por tanto, en ningún cuerpo infantil ni salvaje sino en el cuerpo del adulto civilizado, que anhela volver a sentir el néctar de las primeras sensaciones.



95. Piero di Cosimo, El descubrimiento de la miel (detalle), 1500. La recolecta de unos faunos asocia la miel a la substancia amniótica, capaz de albergar un crío en un tronco como si se tratara de una placenta natural.

No es casual que la demostración cartesiana de la poca fiabilidad de los sentidos como fuentes de conocimiento pasara por un pedazo de cera que acaba de salir de la colmena (fig. 95). La *duda metódica* de Descartes inauguró la crítica del pensamiento moderno a los sentidos, engañosos y variables, poniendo en cuestión el mundo entero de las apariencias. El filósofo racionalista demostró que la cera era la *substancia metamórfica* por excelencia, pues «esa cera no era ni la dulzura de la miel, ni el agradable olor de las flores, ni la blandura, ni la figura, ni el sonido, sino sólo un cuerpo que antes me parecía sensible bajo esas formas y ahora se hace sentir bajo otras»¹³⁹. La cera es, desde Descartes, el material del escepticismo, tan perdurable como inestable, una metáfora perfecta de la *carne primitiva*. La cera es aquella *tabula rasa* de la que hablaban los ilustrados como metáfora de la mente infantil o primitiva, extendida a

comienzos de la civilización para conservar, en estado sólido, todas las experiencias prehistóricas hoy perdidas, pero que en estado líquido o meloso ha hecho dudar de la forma, el color y la densidad de todas las certezas sensibles.

En efecto, Lévi-Strauss asegura que desde que existe ciencia, desde que el hombre es físico, químico o biólogo, ha perdido por completo el sentido de la percepción, del olfato y del gusto. El mito del *buen salvaje* nace, por tanto, junto al espectacular desarrollo de la ciencia a partir del siglo XVIII, como el sueño de los pioneros de la ciencia y la cultura civilizadas, que se sintieron incapaces de devolver el pensamiento a la vida: de sentir el sentido. El *buen salvaje* no tiene nada que ver para Lévi-Strauss con una utopía política dieciochesca contra la desigualdad social; prueba de ello es la tendencia a la homogeneización del hombre en la *aldea global*, que para el antropólogo amenaza la singularidad de un ser capaz de consumir de todo, «sin importar de qué parte del mundo y de qué cultura proviene»¹⁴⁰.

Cuando Lévi-Strauss estudiaba el significado de los mitos se dio cuenta de que el mítico *mana* (su equivalente en francés sería *true*) no es un término salvaje, sino el potencial mismo de una palabra que sirve para decir cualquier cosa. El *mana* es el *significante flotante* de la naturaleza, la abundancia mítica del lenguaje adánico bajo un valor simbólico cero. Pero la demanda primitiva del *mana* hizo pensar a Lévi-Strauss que el hombre prehistórico era tan poco talentoso como el moderno a la hora de aplicar las relaciones cósmicas al lenguaje de los sentidos, pues el *crepúsculo de los dioses* que narran los mitos es también «el desplome ineluctable de una Edad de Oro en la que la naturaleza era dócil para el hombre y pródiga hacia él»¹⁴¹.

Seguramente el pesimismo de Lévi-Strauss sobre la civilización se debe a su profundo conocimiento de los mitos.

que no narran los orígenes utópicos de la humanidad sino la *pérdida* de las categorías lógicas que hacen inteligible la aportación de los sentidos. En efecto, en el mundo prehistórico las cosas estaban tan mezcladas en una indistinción tenebrosa como en el moderno: «primero, la pérdida de la miel, en un principio disponible en cantidades ilimitadas y que ahora se ha vuelto difícil de encontrar. Luego, la pérdida de la caza, antes abundante y vuelta ahora rara y dispersa. Pérdida después de la cultura y las artes de la civilización [...] y finalmente una pérdida todavía más grave que todas las demás, la de las categorías lógicas fuera de las cuales el hombre no puede conceptuar la oposición de la naturaleza y de la cultura ni superar la confusión de los contrarios»¹⁴². En efecto, con las desventuras de Sileno, Cosimo narró el *crepúsculo de la sensibilidad*, la borrachera de los sentidos salvajes, asociada al ajeno y al sabor agri dulce de la hiel, pues la presentación conjunta de la miel y la ebriedad en las escenas satíricas ha sido explicada por los etnólogos como la costumbre indígena de fermentar el azúcar de la miel con agua a modo de cerveza primitiva: la hidromiel.

Si la constante del primer ciclo de la vida salvaje de Cosimo fue el descubrimiento del *fuego* en los incendios de los bosques, la constante del segundo ciclo de sátiros y faunos es el descubrimiento de la *miel* en un viejo tronco de árbol seco en el centro de la composición. Luego, el *genio maligno* que hacía dudar a Descartes sobre la certeza de todas las sensaciones fue pintado por Cosimo como el *genio embriagador* de Sileno, asociado a la cera de la colmena y a la miel de las abejas. Porque la cera, como *materia melosa*, está ligada a los efectos fisiológicos de las mieles fermentadas, que pueden ser estimulantes o estupefacientes¹⁴³. La conjunción mítica de lo dulce y lo embriagante en un árbol perforado se

debe a que la cera de panal se extrae habitualmente de troncos caídos, a lo que Lévi-Strauss apunta que los indios sudamericanos, al encontrar la miel en los troncos huecos donde las abejas hacen sus nidos, «la clasifican, por esta razón, dentro del reino vegetal»¹⁴⁴.

Es probable que el mito del árbol sagrado se proyectase primero sobre los árboles podridos o quemados tras el Génesis, imagen corroborada por el detalle de Cosimo de un sátiro que dormita en la apertura del tronco centenario, como si el árbol fuera una enorme placenta de miel. Este sátiro ebrio, que sufre una erección, está sumergido en la borrachera de la hidromiel, camino del retorno *in utero* del mito del *buen salvaje*. Éste es precisamente el sentido de la acción de la artista islandesa Egle Rakauskaite (*In Honey*, 1996) cuando se sumergió en una enorme placenta flotante de algodón, rellena de ochenta kilos de miel, colgada del techo del Museo del Arte de Reikiavik (fig. 96). Observada por el público a través de un circuito cerrado de vídeo, la ecografía de Rakauskaite muestra su cuerpo meloso en posición fetal, suspendido en la dorada desnudez de la *substancia amniótica* y respirando por un tubo análogo al cordón umbilical.

La inmersión de la artista en la *substancia melosa* es la experiencia estética más cercana a la regresión del hombre civilizado durante la embriaguez. La ebriedad es la utopía urbana de aquella sensibilidad mítica de la carne que pasaba de la solidez de la cera a la fluidez de la miel. Al fin y al cabo, la ebriedad, el empacho y el sueño despreocupado del hombre mítico en el seno de una naturaleza *amniótica* han favorecido la modificación del mito del *buen salvaje* —ese ser humano que no necesitaba trabajar para disponer de alimentos— por el hedonismo contemporáneo de una *dulce regresión*. En este sentido, Lévi-Strauss cuenta que



(a)



(b)

96. (a) Egle Rakauskaitė, In Honey, 1996. (b) Esta obra es la expresión más sencilla de las afinidades míticas entre la miel y la melosidad del líquido amniótico, entendidos ambos como sustancias paradisiacas.

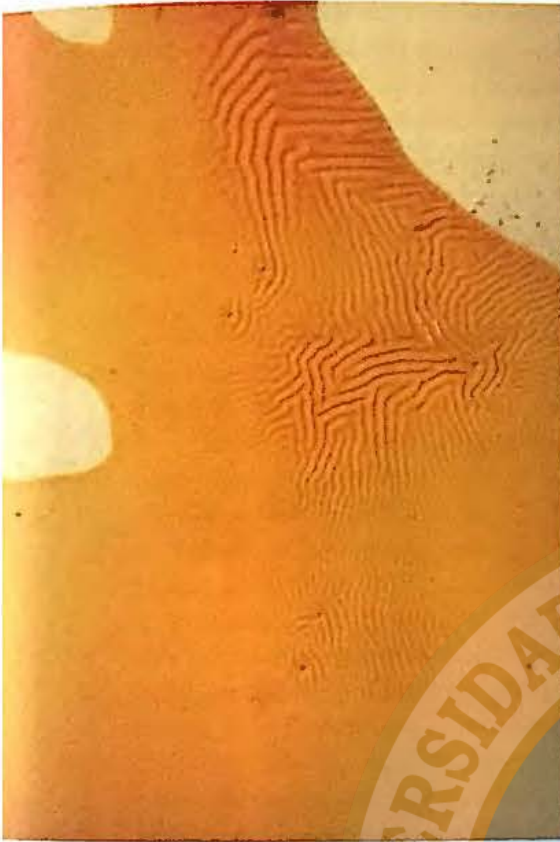
la primitiva Fiesta de la Miel, que Cosimo asoció a las bacanales paganas de Sileno, tiene por objeto «asegurar caza fructífera durante el resto del año»¹⁴⁵.

Si las grasas animales y vegetales son los elementos *termodinámicos* que favorecieron la combustión del fuego doméstico, en cambio, las abejas producen la cera que lubrica y estimula la sensibilidad perdida como si se tratara de

una *iniciación sexual*. Además, en el plano imaginario, la borrachera y la indigestión asociadas a la hidromiel tienen conexiones evidentes con el sexo para Lévi-Strauss, porque «el vómito es el término correlativo e inverso del coito, y la defecación el término correlativo e inverso de la comunicación auditiva»¹⁴⁶. Quizá por esto, la *substancia cerosa*, ya sea resina, parafina o encáustica, se ha convertido en el material por excelencia del vaciado, técnica ambigua entre el canibalismo y la cópula.

Sucede con la cera lo mismo que con el temple al huevo, que su textura pegajosa y grasienta concede a las carnaciones una pátina viscosa y brillante típica de las encáusticas de Jasper Johns, la cera líquida de José María Sicilia o la cera espesa de Beuys. Además, la termodinámica de la cera, como *substancia mutante*, conserva en el tiempo todo tipo de marcas, a pesar de los cambios climáticos (históricos), pero, como *substancia mítica*, fluye como la miel, razón por la que Lévi-Strauss asegura que «la mala miel se define por lo espeso y la contextura grumosa, en oposición con la buena miel, fluida y suave»¹⁴⁷. Por tanto, miel y cera son espesas (históricas) en la medida en que abandonan la *amnesia* ética de las abejas o la *sexualidad* pastosa del panel.

El fuego, como elemento que goza de la potestad para borrar dicha *historicidad* de la cera o quemar el agradable aroma edénico de la miel, favorece una especie de regresión de las *substancias míticas* hacia la coagulación histórica. Esta paradoja hace del fuego, elemento pionero de la industria, el agente de la rigidez histórica o de la fluidez mítica de la cera, como también ocurre cuando la industria refina resinas sintéticas igual de melosas que las de los árboles. En este sentido, el pionero del Informalismo español, el artista catalán Antoni Tàpies, aprovechó la consistencia de los barnices artificiales para sugerir las poéticas de la



97. Antoni Tàpies, Celebración de la miel (detalle), 1989. La serie sobre la miel de Tàpies explota las similitudes de los barnices industriales y las sustancias melosas, dotando a la pintura del más dulce efecto culinario.



98. Pintura rupestre levantina, Colmenero, entre 10.000 y 5000 a.C., Cueva de la Araña, Bicorp, Valencia. Esta pintura rupestre muestra cómo cualquier cobijo, ya sea un tronco hueco o un agujero en la roca, puede albergar una sustancia amniótica para el primitivo.



99. Antoni Tàpies, Cabeza y barniz, 1990. Esta masa encefálica melosa explota la correspondencia entre la sustancia gris del pensamiento civilizado y la sustancia melosa del pensamiento salvaje.



100. Antoni Tàpies, Transfiguración, 1994. Una auténtica escuela de pintura melosa ha trabajado las correspondencias entre la cera, el barniz, la resina y la miel para proceder a representar la sustancia carnosa.

miel en su serie de pinturas matéricas *Celebración de la miel*¹⁴⁸ (fig. 97). Tal como en una célebre pintura rupestre del arte levantino español, donde una mujer parece extraer la *substancia cerosa* de una fisura en la roca (fig. 98), así el pintor-apicultor asocia la miel a la pura fluidez melosa del pigmento: la utopía de la pintura rupestre contemporánea, basada en el olvido permanente de la pintura clásica. En manos de Tàpies, el barniz industrial es la *substancia gris del pensamiento salvaje*, tan olvidadiza y escurridiza como la memoria primitiva, tan borrosa y fugaz como los cuerpos prehistóricos en la *tabula rasa* (figs. 99-100).

La perversión: la Autenticidad

Roland Barthes mostró en sus *Mitologías* (1957) que toda sociedad produce una especie de *parque natural*, es decir, una simulación de la naturaleza en el seno de la cultura, a la que denominó *ideología*¹⁴⁹. La naturaleza es, por tanto, el camuflaje ideológico que emplea la política para desenvolverse en la cultura, sin ser nunca cuestionada. De ahí que la crítica al *naturalismo* académico por parte de las vanguardias históricas fuera siempre una crítica de carácter político. Barthes analizó así la ideología implícita en la publicidad de la sociedad de consumo, congeniando la crítica semiológica de la cultura de la imagen con la mitología estructuralista de la naturaleza.

Para Barthes, los mitos de la imagen de consumo son síntomas donde se puede deducir la intención profunda de las sociedades desarrolladas, en la medida en que las creencias inherentes a las formas *presuntamente naturales* de la cultura tienen un significado sintomático: que Freud señaló como el sentido implícito de toda conducta. Creer, como asegura la publicidad, que el consumo otorga la felicidad es una ingenuidad tan

clamorosa para el hombre moderno como creer que en las sociedades primitivas los hombres eran felices y *verdaderos*, pues establecían una correspondencia *auténtica* entre sus cuerpos y la naturaleza. La perversión del legado primitivo ha sido creer que Adán no conocía la mentira, incluso siendo el protagonista del pecado original.

En este sentido, la antropología no ha cesado de sugerir la artificiosidad del nativo, su deseo de *aparentar* abundancia incluso en los tiempos míticos, tal como Adán se encaprichó con el deseo de la primera mujer, insatisfecho incluso en el Edén. En este sentido, el *Ensayo sobre el don* (1924), de Marcel Mauss (1872-1950), analizó los rituales nativos de ofrecimiento y recepción de regalos suntuosos a cambio de prestigio en los *potlatch* de América, los *kula* del Pacífico y los *hau* de Nueva Zelanda¹⁵⁰. El intercambio simbólico de bienes o personas (mujeres) en muchas sociedades primitivas obliga a las partes contractuales a ofrecer regalos con soltura, recibir con suficiencia y devolver con crédito, pues, para el nativo, regalar es un acto que demuestra el descuello moral del donante, una superioridad equivalente a su generosidad. Por tanto, toda interpretación mitificadora del primitivo debe permanecer atenta para no incurrir en el *error rousseauniano* de valorar a las sociedades arcaicas como verdaderas o infalibles respecto de las civilizadas, falsas o impostadas. Por otro lado, el capitalismo, a través del modelo marxista de la *mercancía*, parte de un animismo del objeto que confiere a las cosas el valor simbólico de auténticos fetiches primitivos¹⁵¹.

El mito es, por tanto, una parte fundamental de la economía simbólica del capitalismo, pues cualquiera que sea el plano cósmico, meteorológico, zoológico, botánico, técnico, sexual o social de los relatos primitivos analizados por Lévi-Strauss también dominan «las

nociones de reparto, de intercambio y de transacción»¹⁵². Al igual que Mauss conectó el fetichismo de la mercancía al *potlatch*, es decir, al don de objetos como hecho social de la cultura, Lévi-Strauss demostró que el pecado original de la mitología amazónica, su impureza constitutiva, es equivalente al del Génesis judeocristiano. En consecuencia, Eva aparece en el mito indio de *la chica loca por la miel* como una muchacha mentirosa y *trastornada* por probar el dulce sabor de la prohibición, una catástrofe castigada con la expulsión del Paraíso, que hubiera sido evitable «si una damisela intemperante hubiera sabido aguantarse el apetito»¹⁵³.

Es por esta razón que las *maneras de mesa* que educaban a las muchachas indígenas eran costumbres *elaboradas* de la educación del salvaje para la sociedad. En este sentido, el antropólogo demostró que el pensamiento primitivo no es producto del funcionalismo (Malinowsky) de las sociedades primitivas atendiendo a sus necesidades básicas de subsistencia, como tampoco un misticismo (Lévy-Bruhl) basado en la aprehensión emotiva del mundo, sino que se trata de un acto desinteresado e intelectual según el cual el hombre busca una respuesta cultural para cada necesidad. Lévi-Strauss es categórico en este punto, el mito es la mayor abstracción, la *inautenticidad radical*: «me parece que la palabra *mito* y la palabra *autenticidad* chocan una con la otra»¹⁵⁴.

Pero a pesar de esta ficción mítica, el famoso epílogo a las *Mitológicas* de Lévi-Strauss, que comenzaron con la *obertura* de *Lo crudo y lo cocido* y terminaron con el *finale* de *El hombre desnudo*, es un auténtico panegírico contra la conciencia cerril del sujeto occidental. Para el mitólogo, cuya vocación antropológica y musical surgió cuando enseñaba Sociología en la universidad de São Paulo, la etnología debía hacer frente a las teorías colonialistas

que parasitan a las sociedades en desarrollo. Así mismo, el crítico de arte John Berger recuerda que tan sólo existen tres formas *auténticas* de arte que merecen el sobrenombre de *primitivas*, el artesanado medieval anterior a Rafael, los trofeos coloniales de África, Caribe y Pacífico Sur, y el arte proletario no académico del siglo XX. Berger explica que estos tres estados *primitivos* abandonaron su clase y *emigraron* «a la clase dirigente, cuyos estándares de juicio son diferentes»¹⁵⁵. El artesano, el salvaje y el obrero desconocen las convenciones de la sociedad, y aplican torpemente las *maneras de mesa* bajo el profundo deseo de integrarse en la clase superior con una conducta natural, o ideológicamente camuflada.

El mundo del arte ha caído en demasiadas ocasiones en este concepto fetiche de la *autenticidad* primitiva. La teoría fetichista suele acusar a toda *representación* venida de un artista occidental, varón, blanco y de clase media, como un *maquillaje político*, un *camuflaje social* basado en una mimesis impostora de la *realidad*. Académica, retórica y falsa, toda *re-presentación* es *tenida* a menudo por una impostura a la *presentación* de objetos manufacturados, como los *ready-made*, nuevos fetiches del arte y de la verdad. Por este motivo, no hay *presencia* primitiva, en el sentido de genuina, auténtica u originaria, que no se haya empleado a la vez como un arma contra la representación, como un *objeto arrojado* que rompería la pantalla del realismo. Esto se ve con claridad en la ideología de muchos artistas que han adoptado las *malas maneras* de los salvajes, muchas veces amparados en la antropología estética. Todas estas posturas, supuestamente revolucionarias, olvidan el *elogio del maquillaje* de Baudelaire, pues el pintor de la vida moderna es instado a *mejorar* la naturaleza, dado que ésta *no puede aconsejar sino el asesinato*¹⁵⁶.



101. Bruce Nauman, *Autorretrato como fuente*, 1966. Esta acción de Nauman insiste en la concepción del cuerpo humano como la primera fuente de los flujos primordiales de la naturaleza.



102. Bruce Nauman, *Rinde Head*, Andrew Head, 1989. Las cabezas de Nauman explotan las correspondencias psicoanalíticas ano-boca, boca-nariz, en busca de una interconexión física de todos los sentidos.

Lévi-Strauss decía que el sujeto occidental es como el *insoponible niño mimado* que siempre se sale con la suya al reducir la inmensa diversidad de las sociedades humanas a una. Pero si hubiera que buscar un *insoponible niño mimado* del arte contemporáneo sería, sin duda, Bruce Nauman, quien presupone que todo espectador está encerrado en un embotamiento absoluto, producto de la *anosmia civilizada*. Para Nauman, el espectador es incapaz de percibir hasta las más impresionantes sensaciones, atrofiado por completo en un mundo sin-sentido. Las acciones, esculturas, vídeo-instalaciones o pinturas de Nauman plantean la dificultad de estimular los sentidos al mismo tiempo que las sensaciones de donde proceden.

Por su parte, el usuario de las obras de Nauman se convierte en una especie de cobaya del conductismo, exclusivamente guiado por su instinto a la hora de superar las pruebas más simples de percepción y estimulación. El sujeto experimental de las instalaciones de Nauman es invocado a penetrar un *Pasillo* (1970) que se estrecha tanto que apenas puede sortear sin quedar apresado, o bien caer en la ratonera de su *Jaula doble de acero* (1974), cuando no es severamente amonestado por un payaso histriónico proyectado en el vídeo *Clown*

Torture (1987). Sometido a una especie de *shock* psicofisiológico y a pruebas físicas vejatorias, el espectador de Nauman, confundido con la idea más tópica del sujeto occidental por parte de la *moda antropológica*, es sometido a pruebas de psicomotricidad de sorprendente similitud con los tests de adaptación laboral propuestos por algunas empresas a sus empleados.

Estimulado por las pruebas físicas más agresivas y obligado a realizar ejercicios absurdos que, en el mejor de los casos, demuestran su incapacidad para leer conjuntamente dos o más palabras sobre un mismo rótulo de neón, el espectador de Nauman sufre las mismas vejaciones que un adolescente durante un rito iniciático¹⁵⁷. El *conductismo estético* de Nauman parte de una concepción *psico-fisiológica* de la estética, resultado de una correspondencia exacta entre el sentido y la sensación. Prueba de esta ideología es la acción *Autorretrato como fuente* (1966), en la que Nauman escupía agua de la boca en inequívoca referencia al urinario de Duchamp (fig. 101). La adecuación entre la

información proveniente de los sentidos y las significaciones elaboradas por la mente es también el asunto de sus *Alegorías de los sentidos*, donde la vista es directamente estimulada por la acción de meter un dedo en el ojo, o el gusto por la acción de insertar la lengua en la nariz (fig. 102).

Los pares de cabezas alegóricas de los cinco sentidos de Nauman saturan los estímulos corporales mediante la conexión primitiva del dedo y el ojo, la lengua y la nariz, el pene y la boca, que taponan más que conectan las terminaciones nerviosas con los estímulos físicos. En *Autorretrato comiendo mis palabras* (1966), por ejemplo, Nauman lleva al extremo la metáfora lévi-straussiana de la sustancia culinaria como fundamento de los conceptos, almorzando, literalmente, la palabra Words con mermelada, otra forma de decir que la mayoría de las veces Bruce debería comerse sus comentarios (fig. 103). Pero la obra en la que Nauman demuestra su plena confianza en la estimulación física sin contenido simbólico alguno es *Café arrojado al suelo*



103. Bruce Nauman, *Autorretrato comiendo mis palabras*, 1966. Expresión literal de la simpatía de las palabras y la comida, o de la identidad como el producto más elaborado de las sustancias culinarias.

porque estaba demasiado caliente (1966), donde el artista arroja una taza al suelo dado su exceso de calor (fig. 104).

Nada más lejos de la mentalidad primitiva que esta reacción física a los estímulos sensoriales. El pensamiento



104. Bruce Nauman, *Café arrojado al suelo porque estaba demasiado caliente*, 1967. Según el artista, la propiedad física del café, y de la obra de arte, es la única explicación de su estado de arrojado porque estaba demasiado caliente.

salvaje que Lévi-Strauss se esmeró en interpretar era una permanente *re-presentación* poética de los efectos (naturales) por sus causas simbólicas (culturales). Nauman invierte esta antropológica por un conductismo del espectador, tal como los peores pedagogos presuponen que la mente de los niños es como la de los deficientes mentales. Rebajando la *poética primitiva* al mero estímulo corporal, Nauman coacciona al espectador hacia una

ausencia total de libre albedrío, garantía de las *condiciones experimentales* de su monitorización, a menudo registrada en video. Nauman ha favorecido de este modo la perversión de la utopía del *buen salvaje*, o de la *buena sensibilidad*, en la pesadilla de un cobayo desmemoriado, permanentemente enjaulado en la celda experimental que conecta la *sensibilidad* a los *sentidos*, cuando el primitivo no hace más que simbolizar la *esencia* en las *substancias*.



EL PAGANISMO: LA ESENCIA ENCARNADA

Nunca se sabrá si fue Homero el autor de la *Iliada* y la *Odisea*¹, pero más allá de este dilema filológico, lo cierto es que durante el siglo VII a.C., un poeta sugestionado por las Musas cantó al valor de los guerreros aqueos durante la mítica guerra de Troya. Entre los sufridos héroes que lucharon bajo la égida de Aquiles se encontraba Ulises, el Odiseo homérico, que el folklore antiguo había anticipado con el mito de un navegante primitivo perdido en el mar y enfrentado a los seres oceánicos (fig. 105).

Este Adán del Mediterráneo habría logrado restituir, en cierto modo, la relación perdida con el Cielo a través del agua, porque la destreza de Ulises a la hora de adaptarse al *líquido elemento* transformó por completo las relaciones prehistóricas entre naturaleza y cultura. En efecto, la *Odisea* es un canto a la *metis*, o *astucia* de Ulises, que vendría a revocar la bravura bélica de los héroes épicos por la inteligencia del viajero cosmopolita. Diez años combate Ulises en Troya y otros diez tarda en regresar a Ítaca, retenido en el mar por la ninfa Calipso y las trabas de Poseidón. Durante los veinte años que permanece a la deriva, Odiseo se enfrenta a dos experiencias particulares de la cultura clásica: la conquista del océano como parte del

mundo griego habitable (*Oikouménē*) y, como consecuencia de ello, la complicación del viaje de retorno a casa (*Nostoi*) desde tan prolongado confin (fig. 106).

Ulises da cuenta, en la primera parte del relato, de sus fabulosos encuentros con los pueblos *salvajes* de



105. Arpista de mármol, escultura del primer periodo cicládico, 2700-2500 a.C., Atenas. Tan anónima como la figura de Homero, la silueta de este arpista arcaico reproduce las correspondencias del agua y el pulimentado de la piedra como indudable substancia poética.



106. Claudio Parmiggiani, *Laberinto de Ulises*, 1998. Esta instalación aúna dos leitmotiv del mundo griego, el laberinto de cristal, una bella metáfora de la razón, y el líquido elemento como ruina de la razón.

cicones, lotófagos y cíclopes, mezclando verdad y mentira en una leyenda autobiográfica del todo *mitológica*. Pero la segunda parte de la *Odisea* es ya una auténtica *novela de aventuras* que narra, en tercera persona, el regreso del héroe a la isla de Ítaca, allí donde une fuerzas con su hijo Telémaco para luchar contra los *pretendientes* que explotan sus dominios y acosan a Penélope, su mujer.

La famosa excusa que urde Penélope para demorar su casamiento con alguno de los oportunistas que ocupan el reino insular de Ulises es la costura infinita de un sudario para su marido, a quien teme muerto. De este modo, Penélope inaugura el bordado clásico del mito primitivo —símbolo de la disecación del rito en una especie de mortaja histórica— cuya elaboración no tiene fin, pues «durante el

día tejía la gran tela y por la noche, colocadas antorchas a su lado, la destejía»². Penélope es un compuesto del griego *Péné* (hilo de tejido) y *lèpò* (pelar o cardar) que alude al proceso *histórico* de trabar y destrabar los mitos en la estructura de los poemas épicos clásicos.

Durante tres largos años Penélope cose y descose el sudario como si fuera la *memoria oral del mito de Odiseo*, una metonimia del relato épico completo, llevado a cabo por Homero con fragmentos de la tradición oral. En efecto, el poeta invidente compiló, conservó y difundió el confuso mito odiseico de memoria, saltando del pequeño poema arcaico a la epopeya monumental. Así logró Homero retener y exponer de seguidilla la historia completa «del hombre de muchos senderos, que anduvo errante muy mucho después de Troya sagrada asolar»³. Pero al poeta le hubiera resultado imposible realizar este ingente trabajo de rememoraanza de los tiempos míticos sin la ayuda de las Musas, las verdaderas *fuentes del clasicismo* (figs. 107-108). Las Musas eran construcciones imaginarias que saciaban el anhelo de eternidad del hombre antiguo, arrebatando a los rapsodas hacia la *Edad de Oro* y protegiendo sus versos con la eternidad. El periodo clásico de la cultura occidental, como continuidad de la prehistoria, logró superar la amnesia de los tiempos míticos con ayuda de las Musas.

La teogonía y la épica antiguas comienzan invocando a estos espíritus femeninos de los bosques y las aguas porque encarnaban la gracia y fecundidad de las *substancias naturales*. Al igual que Homero, el otro gran poeta inspirado de la antigüedad, Hesíodo, aseguró en el proemio a su *Teogonía* (siglo VII a.C.), que los cantores y citaristas preceden de las Musas: «¡Feliz aquel al que las Musas aman!: dulce fluye la voz de su boca»⁴. Las nueve Musas griegas surgen de las nueve noches que pasó Zeus con



107. Nereida, ninfa del mar pintada sobre mármol procedente del sur de Italia, siglo IV a.C. La escena representa a la Nereida a lomos de un dragón marino llevando el escudo de Aquiles fabricado por Hefesto. Las Musas homéricas son acuáticas.

Mnemosina, diosa de la memoria e inspiración primera de los poetas, cuya función simbólica era arrastrar a los rapsodas a la mítica fuente de Castalia, situada, junto al dios Apolo, en lo alto del monte Parnaso. La genealogía de toda obra de arte clásica comienza allí donde se invoca el poder de las hijas de Mnemosina.

Todos los mitos clásicos de la lírica, el arte y el pensamiento están inspirados por la diosa Memoria, como es el caso de la pintura, cuyo origen está asociado a una joven corintia que quiso conservar el recuerdo vivo de su amante antes de que éste partiera para la guerra⁵. La muchacha corintia proyectó la sombra de su amado contra un muro, para después perfilar su silueta y conservarla –tal como Penélope retiene la presencia de su marido en el sudario–, temiendo no volver a verlo nunca más. Luego el mito de la representación se confunde con la memoria de una doncella, una materia sutil de la que también estaba repleta la fuente de Castalia. Por consiguiente, la fuente de las Musas, que proporcionaba a los antiguos rapsodas (*aedos*) la *materia artística* más pura, la memoria, era la *substancia esencial* del paganismo, una especie de bálsamo de la eternidad removido al son de la música celestial.



El padre de la filosofía, Sócrates (470-399 a.C.), también necesitó de las Musas, por eso cuando argumentaba sus razones se sentía arrebatado por una sonoridad de ditirambo⁶. Aunque el maestro de la dialéctica consideraba que los rapsodas poseos eran unos

108. Primavera, detalle del fresco romano encontrado en Stabiae, Nápoles, siglo III a.C. Esta figura, que serviría de inspiración a la obra homónima de Botticelli, demuestra que el mundo romano continuó alabando a las Musas como encarnaciones naturales.

maniáticos, valoraba imprescindible esta inspiración de las Musas en los cantos «que al ensalzar mil hechos de los antiguos, educan a los que han de venir»⁷. Ésta es la razón por la que la filosofía griega del periodo humanista necesitó de las *substancias arcaicas* de las Musas, pues su inspiración era indispensable para acceder a la técnica platónica de la *reminiscencia*, esa mnemotécnica que facilitó el tránsito dialogado del saber tradicional (*mythos*) al conocimiento moderno (*epistème*).

Los diálogos socráticos y platónicos eran mecanismos pedagógicos que se preguntaban por la *esencia* de las palabras. El objeto de la discusión era recordar la esencia misma del lenguaje, olvidada en el estadio mítico por culpa de las fábulas, las mentiras, las ideas preconcebidas y los juegos verbales imperantes en la retórica antigua, que tanto definieron la charlatanería de Ulises. En efecto, Odiseo es incapaz de retornar a casa porque vive subyugado por cantos de sirenas, pero también por hechizos de mujeres como Calipso, Nausícaa y Circe, las cuales presenta Homero tejiendo, cantando o tocando la lira. Los cantos de sirena retienen a Ulises en el *líquido amniótico* de la prehistoria, retrasando su conquista adulta de los *elementos*. Pero los mitos griegos se distinguen de los primitivos justamente por enseñar a superar este estadio embrionario de incubación en las *substancias míticas* y adentrar al hombre antiguo en la historia, es decir, en los acontecimientos y lugares que rememoran los libros de historia. No sorprende, por tanto, que los dioses establezcan en los mitos clásicos un contacto directo con los reyes y héroes áticos, que la temporalidad de la leyenda clásica sea tan mundana como la historia común, aunque preñada de eternidad.

Prueba de que el *lógos* de los filósofos acabó sustituyendo al *mythos* de los poetas es la curiosa teoría platónica según la cual los poetas míticos *estaban ya*

muertos en tiempos de Sócrates. Platón (427-347 a.C.) asegura que los poetas, embelesados por las Musas, «se pusieron a cantar sin acordarse ni de comer ni de beber, y en ese olvido murieron»⁸. Los aedos cantaban hasta morir, como la estirpe de la cigarra, que recibe de las Musas el don de no necesitar alimento alguno para subsistir. Ya Hesíodo advirtió que quien oye el canto de las Musas se olvida en el acto de sus inquietudes y no recuerda en absoluto sus preocupaciones, pero fue Esopo quien llegó más lejos con su fábula de la cigarra, que canta despreocupada en el Paraíso, exclusivamente nutrida de *rocío*, bajo una falsa abundancia que resultará letal para su supervivencia⁹.

En definitiva, la cultura primitiva, que se había constituido bajo relaciones *culinarias* se alimentará durante el periodo clásico de recuerdos. El tránsito de la Prehistoria al clasicismo pasa por esta *digestión cultural* de las Musas, un género inédito de mitología que acabará matando de inanición al *mito primitivo* e inaugurando una historia nutrida esencialmente de recuerdos. Serán los cuerpos desengrasados de las Musas los que muestren a los poetas que todas las cosas, incluso las más comunes, están colmadas de *esencias* y como tales susceptibles de ser recordadas como clásicas.

Cada musa es una *esencia destilada* de la materia, su *fuentes memorial*, y la substancia de su clasicismo. No hay poeta griego que no haya dedicado su más sublime imagen al encanto de las Musas, las sirenas o las ninfas. Además de la admiración de Hesíodo por las Musas y el temor de Homero por las sirenas, especialmente embriagante es la descripción de las ninfas por Apolonio de Rodas. Cuenta la *Argonáutica* que Hilas, el escudero de Hércules, acudió a sacar agua de una fuente con un cántaro de bronce. La fuente estaba rodeada de ninfas, pero de ella emergió una que se



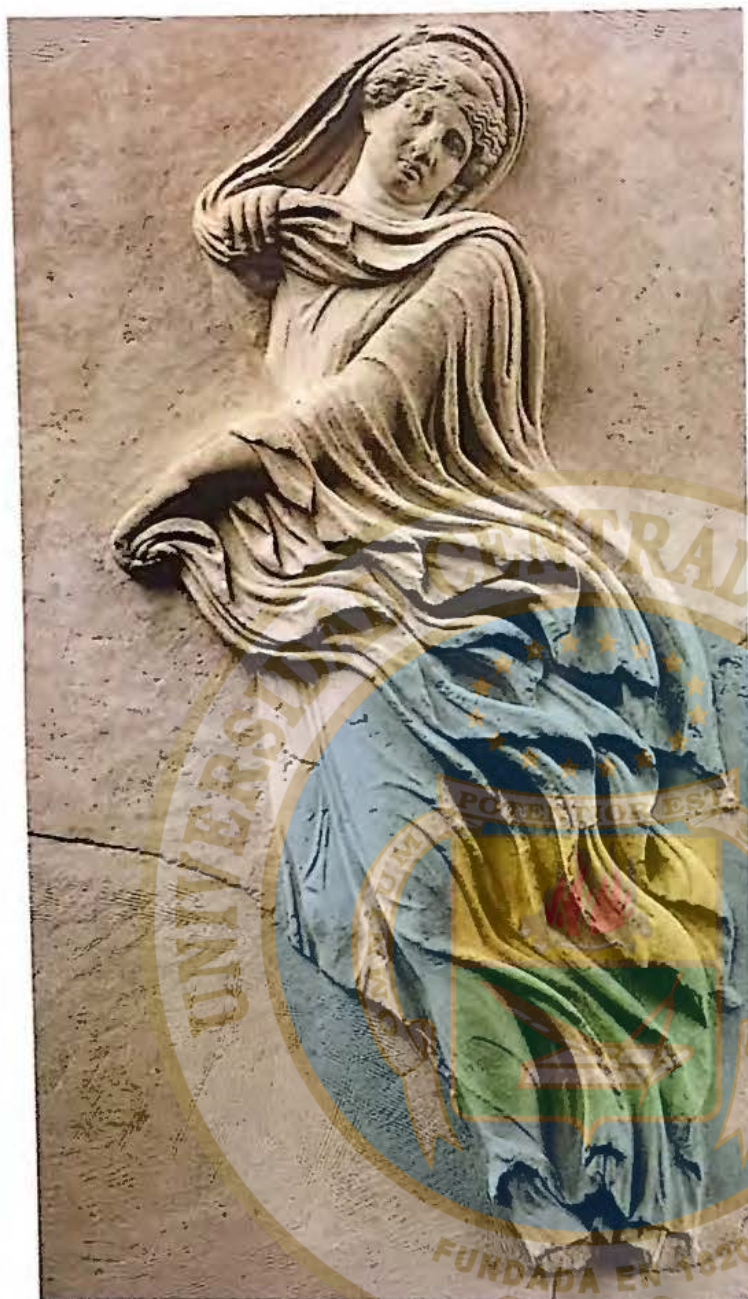
enamoró enseguida del muchacho. Apolonio describe la belleza lunar de Hilas «mientras le envolvía la luna llena brillante en el aire sereno» y prosigue que en el preciso momento en que hundió el cántaro en la corriente, «mientras chasqueaba el agua con fuerza al penetrar contra el resonante bronce, entonces ella le echó de abajo arriba su brazo izquierdo al cuello, ansiosa de besar su boca suave, y con la mano derecha lo atrajo por el codo. Y lo hundió en medio de un remolino»¹⁰.

Hilas, el dotado de hermosura, muere sumergido en la *f fuente de las esencias*, quizá por acercarse demasiado al manantial de las Musas, ese caudal de la vida que manaba de los tiempos míticos, pero también de la muerte y del olvido. Al espíritu clásico le bastaba observar una fuente para desbordarse en *imaginarios de ninfas* y perder el sentido del espacio y del tiempo en un arrebato poético. Algo así debió sucederle al pionero de la fotografía experimental Étienne-Jules Marey cuando fue abducido por su *Ventilador aerodinámico de cincuenta y*

siete redes de humo (1901). Restaurado recientemente por la Cinemateca Francesa (fig. 109) y desvelado por Didi-Huberman como un prodigio mecánico capaz de captar los más sutiles movimientos del aire, el *Ventilador aerodinámico* de Marey lograba transformar una simple catarata de humo en un auténtico *caudal de musas*¹¹. Sin ser una obra de arte contemporánea, la restauración de la pieza en 1999 ha dado lugar a la más sofisticada imagen de la fuente de Castalia, pues la puesta en marcha de este mecanismo de comienzos del siglo XX ha generado un manantial de musas tan transparente como el rocío.

Con la invención de la *cronofotografía*, Marey había logrado aislar el movimiento de animales y personas sobre un fondo oscuro, reduciendo sus poses a una trama de puntos de luz o de trazos pintados que dejaban tras de sí un haz de marcas visuales abstractas. Pero el cliché de la locomoción de los cuerpos, también emprendido por Eadweard Muybridge¹², llegó a su cenit con el *Ventilador*

109. Tres instantáneas escogidas al azar de la secuencia completa de la reconstrucción de la Máquina de humo (Ventilador aerodinámico de cincuenta y siete redes de humo) de Étienne-Jules Marey en 1999. Con el imaginario griego comienza la inspiración de las Musas, seres inmateriales que personifican la esencia de los cuatro elementos de la naturaleza, encarnados en bellas figuras que a su vez encarnan distintos valores espirituales.



110. Relieve de una Hora, siglo I a.C. Museo Nacional de Atenas. Las Horas, como las Musas, son encarnaciones del paso del tiempo; atizadas por un viento imaginario, parecen haber surgido en exclusiva del elemento aire.

aerodinámico, una epifanía fabulosa del aire en condiciones de aislamiento experimental. El registro fotomecánico de los movimientos de una cortina de humo agitada por un ventilador captaba el *flujo musaico del elemento aéreo*. La cascada de partículas de aire y polvo daba lugar a un fabuloso repertorio de reminiscencias, en forma de seres *neumáticos* o subacuáticos –tales como medusas, amebas o protozoos–, así como

de sutiles curvas matemáticas que rompían el telón vaporoso con turbulencias de aire y remolinos de polvo. De esta manera conjugaba el *Ventilador aerodinámico* fabulosos monstruos humeantes con ecuaciones curvilíneas, tal como en el mito clásico cada imagen destilaba una esencia, cada instante una eternidad.

Las *musas vaporosas* surgidas del ingenio de Marey eran, por tanto, instantes eternos, como las Horas que flotaban ingravidas recordando a los hombres el ligero paso del tiempo (fig. 110). Ésta es la razón por la que las Musas danzaban emparejadas a los dioses astrológicos del sistema solar y a los géneros de la poesía, de tal manera que Talía representaba la *comedia*, Clío (la Luna) la *historia*, Euterpe (Júpiter) la *música*, Melpómene (el Sol) la *tragedia*, Terpsícore (Venus) la *danza*, Erato (Marte) la *poesía lírica*, Polimnia (Saturno) los *himnos* o *mimos*, Urania (Urano) la *astronomía* y Calíope (Mercurio) la *poesía épica* o la *elocuencia*.

Para el espíritu griego, la memoria y el conocimiento eran indisolubles, razón por la que las Musas encarnaban fenómenos espirituales como la música en forma de corrientes de agua o coronas de laurel. Inspiración primera de artistas, filósofos y escritores clásicos, las Musas favorecen desde la Antigüedad la cópula aristotélica entre la materia (*femenina*) y la forma (*masculina*) que no en vano es la antesala de la dominación de la física primitiva (*physis*) por parte de la norma clásica (*nómos*). Simbolizando la inspiración, la poesía y la memoria, las Musas destilan de los groseros *elementos* primitivos las nuevas *substancias immanentes* del legado clásico, es decir, las propiedades esenciales de las cosas y sus conocimientos implícitos. Porque el legado clásico aportará una enseñanza filosófica fundamental, que la substancia es una particular dialéctica de la forma y la materia de las cosas a través del tiempo.

EL LEGADO: Clasicismo y Paganismo

Las Musas son eternas porque el griego creía que el alma era inmortal. El artista de legado pagano no debe olvidar nunca esta frescura eterna de las Musas, o de lo contrario su clasicismo resultará tan pálido y desanimado como el de las academias. La *metempsychosis* era la creencia antigua en la eternidad del alma, que circula de cuerpo en cuerpo garantizando la eternidad de las esencias clásicas, que no cesaban de brotar de la *fuelle inmemorial* de las Musas junto con las raíces genealógicas grecorromanas.

La cosmología helénica era el plano extendido de Atenas y Esparta. Grecia era una *patria*, literalmente una *tierra de los padres*, porque el griego disponía al principio de toda filiación de un dios eterno, adorado como padre supremo. En este sentido, el verdadero legado literario de la *Odisea* no es la *vida novelada* de Ulises sino la *semilla imperecedera* de su descendencia: la *Telemaquia* o la hazaña del hijo que busca al padre ausente por Pilos y Esparta después de que Atenea asegure a Telémaco que Odiseo no está muerto, sino preso en alguna isla del ancho mar «donde lo tienen hombres crueles y salvajes que lo sujetan contra su voluntad»¹³. Telémaco parte en busca de su progenitor para enfrentarse juntos al centenar de pretendientes de Ítaca, que dilapidan sus dominios familiares y acosan a su madre. Por esta razón el hijo de Odiseo no es recordado por los humanistas como un héroe mítico sino como un *héroe nacional*, un salvador de la patria alentado por su padre a honrar el linaje de los que sobresalen «por toda la tierra en vigor y hombría»¹⁴.

Ulises también recobrará su *identidad perdida* al visitar a su padre, Laertes, cuando las tres generaciones de itacenses —abuelo, hijo y nieto— sellen un pacto de honor con las familias de los pretendientes aniquilados al final del

relato, bloqueando la perpetuación de la venganza entre varones de distintos linajes. Ésta es una deriva trascendental del arcano derecho primitivo, basado en el matriarcado, cuya reacción urbana establecerá el patriarcado en todas las relaciones de poder. El legado de las civilizaciones griega, romana y judía no puede comprenderse sin la honra de un padre perdido, razón por la que James Joyce narrará en *Ulysses* (1922) la peripecia existencial de Stephen Dedalus, una *Telemaquia* que reproduce el cuidado de la patria irlandesa en ausencia del regente. En efecto, Joyce dotó de un marcado carácter hebreo y cosmopolita al *artista adolescente* que vaga sempiternamente por la Polis dublinesa en busca del padre ausente, del mismo modo que la Biblia arraiga la épica arcaica judía en la genealogía de los hijos de David.

Odiseo, apodado *laertíada* por ser hijo de Laertes, suele preguntar a los forasteros: «¿Quién eres, de dónde eres entre los hombres?, ¿dónde están tu ciudad y tus padres?»¹⁵. En realidad, toda la épica homérica es una pregunta por el *padre* y la *patria*, razón por la que Aquiles es llamado *pelida* por ser hijo de Peleo y Héctor *priamida* por ser el primogénito de Príamo, rey de Troya. Este sobrenombre paterno será también una obsesión patricia de los linajes de Roma, empezando por el cabecilla Octavio Augusto, *Pater Patriae*. Y este patriarcado clásico se mantendrá, a su vez, entre los artistas del Renacimiento con la célebre *ley de los tres estados*, que enraizaba toda infancia pictórica en Giotto, toda juventud en Masaccio y toda madurez en Miguel Ángel.

La obra de arte de legado clásico conlleva la necesaria aprobación del patriarca, incluso se explica como una mera reiteración de la obra paterna, siendo las *obras maestras* del clasicismo reproducciones fidelísimas de las *obras*

antiguas. Éste es el caso de la *Orestíada* de Esquilo¹⁶, que narra la trágica venganza de Orestes tras el asesinato de su padre, Agamenón, a manos de su mujer adúltera, Clitemnestra, en connivencia con el malvado Egisto. De suerte que, aunque Homero es anterior a Esquilo, el esquema mítico de la *Telemaquía* copia la *Orestíada*, ya que Telémaco (un Orestes homérico) venga a Ulises (nuevo Agamenón) ante los pretendientes de Penélope (una Clitemnestra fiel) encabezados por Antínoo (tan desagradable como Egisto).

Esta premonición narrativa del destino del padre en la vida del hijo es habitual en la tragedia clásica, aquejada por todo tipo de *espectros paternos*. La angustia que empuja a Telémaco a su aventura expósita es la del hijo que ya no puede reconocer a su padre, así como, inversamente, la angustia de Ulises consiste en haber olvidado la fisonomía de su propia *patria*. Es tan siniestro el poder del patriarcado antiguo que Telémaco llega a confundir al reencontrado Ulises con un fantasma, un *démon que me hechiza*, incapaz de asumir la imagen de quien había buscado tanto tiempo¹⁷.

Todo artista clásico debe afrontar, como Telémaco, el espectro de su progenitor, pues la *esencia* del legado pagano cobra las formas de un *espectro* recalcitrante como el que impele a Hamlet: «si es que alguna vez amaste a tu padre toma venganza de este horrendo asesinato»¹⁸. Freud se había dado cuenta de que el *complejo de Edipo* que opera en el centro de muchas obras de arte clásicas se basaba en el *retorno espectral* del padre, que renace de las cenizas míticas justamente para pedir venganza por un parricidio ilícitamente sepultado por la historia. Este *fantasma del padre* expandió en el Imperio romano la copia compulsiva de efigies griegas.

Cuando Plinio el Viejo escribe su *Historia Natural* (77 d.C.), asegura que

la *imago* romana es, sencillamente, una *memoria* de la efigie griega. Para el historiador romano el retrato, por ejemplo, no es un género estético o estilístico, sino un objeto de culto destinado a asegurar una especie de *filiación genealógica* del original griego con una copia fidedigna¹⁹. La idea de *imago* romana depende, por tanto, de la *autenticidad* de la *copia* más que de la *verosimilitud* de la *mimesis* griega.

Toda vivienda patricia disponía de pequeños altares, ornados con efigies levantadas a los familiares muertos, que sustituyeron, poco a poco, a los ídolos griegos. El culto a los espíritus locales (*lares*), los muertos (*manes*) y los dioses de la casa (*penates*) demuestra la adopción definitiva del Olimpo griego en el hogar romano. Los alteres domésticos eran simples memoriales destinados a honrar a los antepasados y tienen mucho que ver en la incipiente *religión del padre*, que acabó glorificando al César y difundiendo por toda la cristiandad un culto al progenitor, sempiternamente emulado y vengado por su hijo tanto en la tragedia griega como en los evangelios cristianos.

El arte contemporáneo está siendo nuevamente consciente de esta diferencia capital entre la *mimesis* griega y la *copia* romana. Didi-Huberman ha estudiado la genealogía de la *imago* pliniana estableciendo esta oposición esencial entre la *dignitas* del culto religioso romano y la *luxuria* de los fastuosos mármoles griegos. Por decirlo de alguna manera, la *dignitas* romana es la excelencia de una *copia* auténtica, mientras que la *luxuria* griega es el efectismo de una *mimesis* capaz de confundir los sentidos. El historiador del arte francés ha denunciado el lamentable predominio de la *luxuria* griega en el mundo académico, que ha logrado oscurecer casi por completo el culto cívico de la *dignitas* romana. A pesar del triunfo de las Bellas Artes, una parte del arte actual ha heredado el *culto* de la imagen pliniana para superar el

sempiterno debate académico entre *idealismo* platónico y *naturalismo* aristotélico.

No puede haber mejor expresión del dualismo implícito en la imagen pliniana —entre el *naturalismo* griego y el *materialismo* romano— que la pieza *Alquimia* (1986) del artista italiano Claudio Parmiggiani²⁰. Un oscuro tallo de árbol echa sus raíces sobre un busto clásico, tiñendo de vida y muerte la neutralidad académica de la figura (fig. 111). Como un luto simbólico, el oscuro árbol genealógico, de inequívocas reminiscencias egipcias, ensombrece la cabeza clásica incidiendo en la dicotomía pliniana entre la *raíz genealógica* (de la *imago* romana) y el *brote florido* (de la *mimesis* griega) sobre una misma *substancia madre*, verdaderamente alquímica (egipcia) que se debate entre la mórbida fidelidad al natural y la apariencia de vida.

En realidad, la *teoría de la imagen* de Plinio era la expresión de un *contacto material* directo con el arte griego. Al fin y al cabo, la *Naturalis Historia* de Gayo Plinio Segundo, dedicada al emperador Tito, fue la más ambiciosa enciclopedia natural del periodo clásico. La multitud de libros de geografía, antropología, biología, mineralogía, medicina y arte que componen el texto suponen, así mismo, la *cultura material* del Imperio romano²¹. Los materiales y técnicas artísticas clasificados por Plinio en el Libro XXXV se confunden tanto con las ciencias naturales que la pintura parece una parte de la mineralogía y la escultura una parte de la metalurgia.

Plinio destacó aquellos artistas que hubieran sobresalido por su *alta fidelidad al natural* aunando los tres grandes mitos del *realismo clásico*: las célebres *uvas* pintadas por Zeuxis, que intentaron picotear hasta los pájaros, motivaron a Parrasio a mejorar el trampantojo con una *cortina cerrada* pintada con tal pericia que hasta Zeuxis intentó



descorrerla en vano; finalmente, el tercer mito del realismo es la *espuma de caballo* que Apeles logró simular frotando furiosamente una esponja sobre la boca del equino, cuando no lograba conseguir el anhelado efecto vital.

Plinio asoció las técnicas artísticas a los minerales, pero también a sus propiedades curativas, de modo que la escultura, como especie del *reino mineral*, adoptaría las propiedades homeopáticas de ciertas piedras terapéuticas. Si para el enciclopedista romano la pintura era una parte de las *tierras coloreadas*, el arte en su conjunto era un apartado de la medicina que, *imitando a la naturaleza*, podría incluso llegar a curar. Esto explica su especial atención a los *memoranda* o *voti*, moldes de cera o terracota que se extraían directamente de órganos afectados por enfermedades para ofrecerlos a los dioses en espera de una curación milagrosa (fig. 112).

En la Antigüedad persistió el animismo primitivo que creía en la

111. Claudio Parmiggiani, *Alquimia*, 1986. Este busto recoge el sustrato genealógico del mundo clásico, es decir, la raíz material egipcia y el brote figurativo grecorromano.



112. Ofrendas votivas, anónimas griegas del santuario de Asclepios, Corinto, siglo IV a.C. Las partes del cuerpo ofrecidas a los dioses en sacrificio participan de la concepción de los materiales de los moldes votivos como sustancias terapéuticas.

curación por contagio de las enfermedades mediante el ofrecimiento de moldes de las partes vitales afectadas a los dioses. Muchas figuras votivas y retratos funerarios hoy conservados eran ofrendas de culto a los dioses o a los antepasados realizadas con sencillas técnicas de vaciado. La exitosa fidelidad al original de la *imago votiva* se basaba en un molde (*patern*) de arcilla o cera, extraída directamente del cuerpo. Frente a la naturaleza mimética de la estatuaría griega, el retrato de culto y funerario era un ejemplo del realismo romano de la dignitas. Obras maestras de este género de ornamentación fúnebre son las pinturas de El Fayum, halladas en los yacimientos del delta del Nilo, la más inquietante cantera egipcia de la copia de culto romana en memoria de los antepasados muertos²² (fig. 113).

Pero si hay un patrón de la *imago romana* que retorne incesantemente para vengar la tiranía de la *mimesis* griega es Marcel Duchamp (1887-1968). El artista francés más influyente de la segunda mitad del siglo XX es visto por muchos artistas como el padre de la imagen como *exvoto* y el supremo adalid contra la pintura retiniana de las academias²³. Toda una escuela del vaciado de partes del cuerpo humano, desde Jasper Johns



113. Retrato de Isidora, anónimo de El Fayum, siglo II d.C. La cantera de El Fayum es la más hermosa colección de espectros genealógicos de la Antigüedad, y supone también la cumbre del realismo como materialismo romano.

hasta Robert Gober, surge de la genealogía duchampiana de la imagen votiva para aplicar moldes directos sobre fragmentos del cuerpo, tales como troncos, pubis, senos o piernas vaciadas y policromadas, más tarde destinadas al culto cívico de las instalaciones y al fetichismo del arte conceptual²⁴.

Una vez que abandonó Duchamp el maquinismo vanguardista del *Gran vidrio* (1915-1923), se encaminó a un conjunto de objetos y acciones que giraban en torno a la imagen como don, los *Étant donnés* (1946-1968), que en francés significa *siendo dado* o *dado que* (fig. 114). El ofrecimiento de un fragmento de cuerpo femenino para el amor y la muerte hace que la obra maestra de la serie, *Étant donné* (1968), sea el paradigma de todos los *relieves genitales* en exvoto surgidos de la cantera duchampiana con la misma abundancia con que las ofrendas votivas se multiplicaban en los santuarios del mundo antiguo: *Cuña de castidad* (1954) y *Hoja de vid hembra* (1950) son moldeados del



114. Marcel Duchamp, Estudio preparatorio de *Étant donnés*, 1949. A la manera de los antiguos memoranda o voti, Duchamp elaboró su serie de moldes del natural como ofrendas o dones de la carne femenina en sacrificio.

sexo femenino que reproducen sugestivas transgresiones de la concavidad (femenina) y la convexidad (masculina) de la masa de moldeado tras entrar en *contacto directo* con los genitales o la *semilla* genealógica de la imagen.

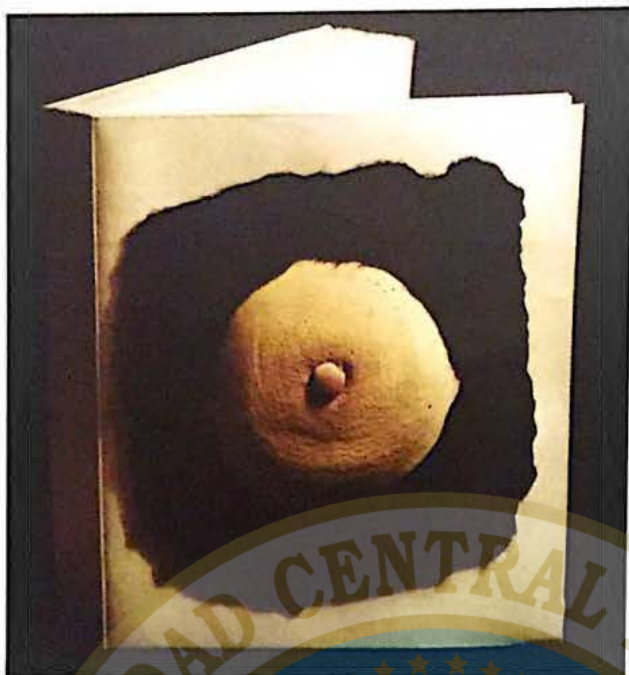
También trabajó Duchamp la sexualidad ambigua del rostro en *Con mi lengua en mi mejilla* (1959), extrayendo un molde obscuro del interior de la boca, inflada por una sugerente lengua fálica (fig. 115). Esta ambigüedad de las musas votivas entre el ofrecimiento sexual y el don funerario preside toda la serie de



115. Marcel Duchamp, *Con mi lengua en mi mejilla* (With my tongue in my cheek), 1959. En Duchamp coinciden el grado más afinado de representación del tejido humano y sus muecas más grotescas gracias a la fosilización de la masa de vaciado.



116. Marcel Duchamp, *Torture-morte*, 1959. Los moldes del natural dotan de un gran realismo a los fragmentos de cuerpo, como dan vida a las moscas muertas, pero hacen de la naturaleza un ornamento funerario.



117. Marcel Duchamp. Se ruega tocar (Prier de toucher). 1947. La substancia plástica ofrecida como don hace de la gomaespuma un material tan tierno y esponjoso como un seno, pues intensifica las cualidades táctiles de lo representado.

los *dones* duchampianos. Pero quizá la obra que mejor expresa la conjunción pliniana entre exvoto e Historia Natural fue su *Torture-morte* (1959), donde una naturaleza muerta con frutos putrefactos es convertida en la escultura funeraria de un pie (fig. 116). También en *Se ruega tocar* (1947), un seno de gomaespuma acaricia las tapas de un libro para acentuar la diferencia entre la *lujuria* del pezón y la *indignidad* del texto pornográfico (fig. 117). Estas naturalezas muertas exponen fielmente el carácter de la materia escultórica, razón por la que el arte contemporáneo de legado romano ha encontrado en las técnicas de reproducción de Duchamp al auténtico *espectro del padre*: un fantasma capaz de agitar la representación naturalista, o la *mimesis de las cosas*, con la impronta material del retrato genealógico, o la *naturaleza (misma) de las cosas*.

La cultura: conflicto entre Carácter y Destino

Hómero narró en *La Ilíada* los últimos catorce días de la guerra de Troya. El romance entre Paris y Helena, esposa de

Menelao, desencadena el enfrentamiento de los espartanos, troyanos y dárdanos —guiados por Apolo, Ares y Afrodita— contra los atenienses, argivos y aqueos —amparados en Atenea, Hera y Poseidón—. Porque en la épica homérica las pasiones de los protagonistas modifican el destino de sus pueblos, como la *cólera* de Aquiles, que acabará infligiendo «a los aqueos mil dolores, y muchas almas de héroes esforzados precipitó al Hades»²⁵.

Una vez más, el fuego será el *principio material (arché)* del relato mítico, simbolizando la proverbial *cólera* de Aquiles, en indudable oposición mítica con el agua, sobre la que Ulises pone a prueba la furia de Poseidón. Pero el legendario resentimiento del rey de los mirmidones abarca el *ardor* del pueblo griego en su conjunto, así como anticipa el final de Troya incendiada. También para el filósofo presocrático Heráclito de Éfeso (544-483 a.C.) la guerra es la madre de todas las cosas, una violencia primordial que hace que todo *fluya* (*Panta rei*). El mundo arde y se agita en metamorfosis continuas que convierten a las cosas en sus contrarias, y de esta alteridad nacen todas las pasiones, desde el amor de Paris y Helena hasta la furia de Aquiles.

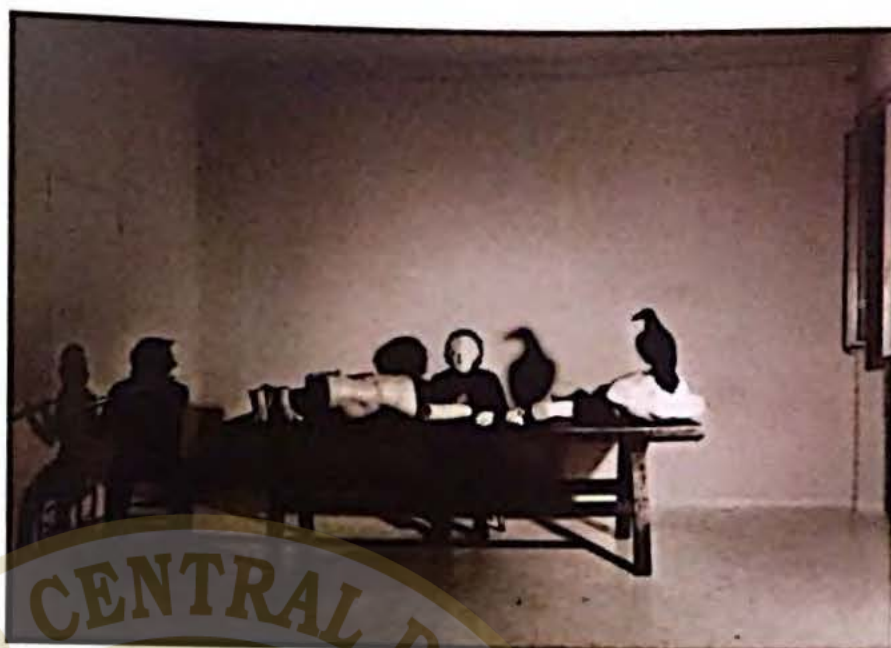
Uno de los artistas que más ha trabajado la herencia homérica en el arte contemporáneo ha sido el escultor griego Jannis Kounellis. En una sencilla obra de 1975, Kounellis colocó un soplete encendido sobre el oído de una cabeza clásica, quizá para demostrar que incluso en la más barata reproducción es posible sentir aún la mítica *cólera* de Aquiles (fig. 118). Pero ésta no es la única obra donde se intuye la presencia del héroe homérico erupcionando como un volcán. En 1978, el artista *povera* dispuso sobre una mesa los pedazos de un cuerpo clásico fragmentado teñidos de amarillo (fig. 119). Estos miembros candentes como el azufre fueron acompañados de un cuervo disecado, símbolo de la



118. Jannis Kounellis, Sin título, 1975. La llamarada de fuego que surge de la reproducción de la cabeza griega es una prueba de que el elemento fuego alumbra el renacer espiritual de cualquier cultura.

muerte en el campo de batalla, y de un violonchelo que alude a la rapsodia épica. El detalle de unos pies recortados justo por encima de los talones hace suponer que el guerrero caído en la mesa es Aquiles, *el de los pies ligeros*, ya que de niño fue tomado por su madre Tetis del talón para bañarlo de inmortalidad en la laguna Estigia: el baño no cubrirá el punto de amarre del crío, motivo por el cual esta parte del talón pasó a ser el símbolo de todo punto débil. El temperamento colérico de Aquiles acabó malogrando también el destino del héroe, por ofrecer descuidadamente su punto vulnerable a Paris, quien lo atravesó con una flecha.

Prueba de que la fisiología del griego se relacionaba con la predestinación era la lectura del cosmos en forma de *cuerpos*



(a)



(b)

celestes. La *cosmética* era precisamente el arte de colorear un rostro particular como si fuera universal. La simple lectura del destino sobre los surcos de las manos viene de la conjunción antigua de anatomía y astrología, pues los *augures* griegos eran los encargados de interpretar el destino del pueblo en las vísceras de los animales sacrificados, especialmente en el hígado, donde se encuentra la bilis. Esto explica que el *humor amargo*

119. (a) Jannis Kounellis, Sin título, 1978. La escena bien puede representar al héroe homérico acompañado de sus fragmentos clásicos en presencia de un cuervo y de un píflano. (b) Los fragmentos arqueológicos pigmentados en un intenso amarillo rememoran la incandescencia de un Aquiles encolerizado o de una Troya arrasada por las llamas.

segregado por las células hepáticas fuera relacionado por Homero con la saña de una mala digestión que irritó las *tripas* de Apolo, Aquiles, Agamenón y Poseidón con funestas consecuencias.

La creencia en una poderosa fuerza del destino (*télos*) que guiaba la vida del hombre clásico como los hilos de una marioneta es una constante de la tragedia griega. Este hilo era tejido por las hilanderas (*Klothes*) quienes devanaban, ovillaban y cortaban el *flujo* de la vida. Cloro hilaba el huso del destino, Láquesis lo enredaba y finalmente Átropo, la peor de las tres, lo cortaba con sus tijeras. Esta predestinación textil de la vida está muy presente en la *Odisea* con el telar de Penélope, pero también con el velo que Ino-Leucotea impone a Ulises para salvarle del furor de la tempestad, la cólera de Poseidón. Las tres Moiras (Parcas) eran, literalmente, las fases de la Luna que simbolizaban los Hados o los hechos (*factum*) prescritos por el padre Zeus, no en vano llamado por Homero *el Cronida*. Su siniestra labor era la contrapartida mórbida de las Musas, pero también de las Caridades, las Virtudes o las Gracias, quienes reproducen con su danza, según Séneca, la lógica de quien da, quien recibe y quien devuelve. El cosmos griego era un circuito de la materia que surgía en las Musas de los manantiales y se perdía en las Musas del destino.

Ulises es un héroe especialmente diestro en escapar a su destino, razón por la que Homero lo tilda de *asendereado*. Aunque Odiseo se metamorfosea en nube y anciano, no logra cambiar el tejido implacable de su predestinación, razón por la que la tragedia y la épica griegas acaban siempre dando la razón al destino. Ni siquiera los dioses pueden cambiar su destino. Sólo algunos personajes, dotados de *caracteres resistentes*, osan rebelarse contra su fatalidad, la negra *Moira*, prefijada en los oráculos. Edipo llegará a cegarse al final

del relato para no ver cumplida su terrible profecía²⁶. Incluso Sócrates aceptará envenenarse con cicuta tras ser juzgado por el tribunal de Atenas. Las actitudes de ambos caracteres ejemplares son antecedentes paganos del martirio de Cristo, quien aceptará encomendarse a Dios para purgar los pecados de todos los hombres²⁷.

La tragedia clásica se constituye, en buena medida, sobre este debate entre la libertad individual y la necesidad, es decir, con la resistencia del *carácter* a las fuerzas del destino. La épica cuenta cómo los héroes y semidioses templaron su *carácter* entre los *elementos*, Aquiles forjó su carácter colérico con el fuego de las armas y Ulises se enfrentó a su escurridizo destino sobre las aguas; pero ambos conceptos están relacionados, pues la renacidad del hombre ante su porvenir pasa por el dominio del medioambiente natural, representado en los mitos en forma de monstruos fabulosos que surgen de los cuatro *elementos*. Al fin y al cabo, el ecosistema mitológico dividía al mundo entre el reino de los vivos –regido por Zeus (Fuego) y Hera (Tierra)– y el de los muertos –gobernado por Hades (Aire) y Nestis (Agua).

El *carácter* griego era un milagro climático perfectamente regulado por el frío del aire y la niebla, el calor del fuego, la sequedad de la tierra y la humedad del agua. Grecia estaba bañada por aguas mediterráneas que templaban la frialdad extrema de los pueblos septentrionales y el calor extremo de los egipcios. Los tratadistas médicos de la Antigüedad establecieron la influencia del clima en el *carácter nacional*, originando la medicina antigua, al tiempo que Aristóteles basó su idea de *virtud (areté)* en la consecución de un término medio o *medianía dorada* entre dos contrarios. En efecto, el cuerpo clásico estaba templado por una suerte de *compensación anatómica* de las cualidades calientes y frías, húmedas y secas, igual que en el campo de batalla la

prudencia de Héctor mitigaba la cólera de Aquiles.

Decir que el carácter clásico estaba regulado por estados climáticos, de tal manera que el frío propiciaba naturalezas apasionadas y el calor pusilánimes, es reiterar que las conductas humanas eran guiadas por dioses cosmológicos. Entre el carácter cálido de los egipcios y el destino nórdico o transatlántico de los bárbaros (*barbaroi*), el griego se pensaba templado por un medioambiente ideal. El racismo griego es producto de esta confusión del *carácter* con el *destino* del pueblo, es decir, de la *raza* y la *historia*. La Hélade, o raza de Helena, se enfrentó por doquier a todos los pueblos extranjeros a su paso, ya fueran escitas o persas, considerándolos siempre *inhumanos* y la expansión militar helenística favoreció el desplazamiento del Paraíso terrenal al Mediterráneo. El cuerpo clásico era una extensión de los *santuarios naturales* donde no cabía el vicio y la enfermedad, razón por la que el espartano era considerado más vigoroso en combate y el ateniense intelectualmente superior (fig. 120). El Imperio continuó esta soberanía helenista imponiendo una cultura pastoral y agrícola por el mundo mediterráneo, plantando viñedos y olivares en los campos.

A medio camino de Asia y Europa, en la brecha de Oriente y Occidente, la civilización grecorromana fue protagonista del primer intento de regulación del destino por medio del carácter humano. Esta pretensión de controlar los hados a partir de las *substancias corporales* surgió seguramente en el célebre santuario de Asclepio en Epidauro (siglo IV a.C.), donde se impuso la *ética de balneario* que asoció la salud del alma al cuidado del cuerpo. Los griegos comenzaron a adorar la salud física a partir del culto a Asclepio (Esculapio) quien, junto a Aquiles, es otro discípulo aventajado del centauro Quirón. Esta divinidad de la curación lleva una



120. Guerrero espartano, escultura de la Acrópolis de Esparta, 480 a. C. La rivalidad entre los pensadores atenienses y los guerreros espartanos puede ser también un modo racial de exponer la lucha entre las fuerzas del destino y el carácter.

serpiente que simboliza la farmacopea natural y es padre de Higiea (la salud) y Panacea (que todo lo cura).

Es significativo que el culto a Asclepio en Epidauro sustituyera progresivamente al culto trágico de Dionisos, poniendo las bases de cierto abandono de la tragedia, esa *imposibilidad de controlar el destino*, para el advenimiento de la *Era hipocrática*. En efecto, el médico Hipócrates y los hipocráticos desarrollaron la primera teoría de la regulación del organismo a partir del temple de las substancias corporales, una terapéutica basada en la alternancia de ambientes cálidos y secos, fríos y húmedos. El tratamiento y la clasificación de los *líquidos corporales* como si fueran *humores*, disposiciones de ánimo o *temperamentos* será la tónica de la medicina antigua desde el siglo V hasta bien entrado el siglo XVIII²⁸.

Para Hipócrates, el organismo se debate entre la salud y la enfermedad repartiendo equitativamente los *cuatro fluidos cardinales*: la sangre, la bilis, la linfa y la atrabilis. Estos *humores* eran los primitivos *elementos* que circulaban por



121. Busto romano policromado, siglo III. La escultura romana abandona progresivamente el idealismo griego, marcado por la universalidad y el destino, y se adentra en el realismo de la individuación y el carácter.

las vísceras del *Corpus hippocraticum*, asociados en la Edad Media al aire (sangre), al fuego (bilis), al agua (flema) y a la tierra (atrabilis). La preeminencia o la carencia de algún *temperamento* era indicio de enfermedad, dado que la salud no era más que una *armonía* de los *humores* regulada por el entorno climático del paciente, pero también por sus hábitos, pasiones, regímenes alimenticios, excrementos y sueños.

No es casual que la cultura griega haya legado principalmente ánforas, como los verdaderos almacenes de los *licores corporales*. En efecto, la medicina antigua se expandió con la teoría de los cuatro humores concibiendo el cuerpo como un cántaro en el que se practicaban sencillas purgaciones que evacuaban el exceso de *humores* por medio de sangrías, vómitos, expectoraciones o deyecciones. La sorprendente similitud de la práctica hipocrática con la técnica griega de la *cera perdida* queda reflejada por Apolonio cuando describe que en Talos había una



122. Tony Cragg, F. X. Messerschmidt, 2008. Cragg realiza lo que Messerschmidt sólo había comenzado, la posibilidad de reducir los rasgos del carácter a una sola fuerza del destino.

estatua gigante cuya estructura era de bronce pero cuyo interior estaba repleto de sangre²⁹.

Por lo que se refiere al mundo moderno, la academia ha impuesto también su vocabulario clasicista, principalmente en la distinción entre pasión (*pathos*) y costumbre (*ethos*). Los buenos y malos *humores* se integran en las formas serenas o agitadas de la estatuaria antigua, demarcando los dominios ético-estéticos de la iconografía clásica. Clásica es una obra de arte que reduce sus propiedades materiales a una armonía. La materialidad del cuerpo y las emociones del alma son, por tanto, para el espíritu clásico, *características secundarias del destino o finalidad última* de la obra de arte. Del mismo modo, en la tragedia, los personajes secundarios (*characters*) vivían afectados o amargados por el destino de los



123. F. X. Messerschmidt, Meneo de malicia, 1770.

personajes principales, que no podían dominar.

Si el academicismo reduce el catálogo de pasiones, enfermedades y discordias del cuerpo humano al *temple* hipocrático, entonces los artistas de legado pagano deben reducir los malestares físicos y anímicos al *ethos* clásico (fig. 121). Quizá el genio dieciochesco de esta conversión del *carácter* en escultura clásica fue el académico austriaco Franz Xaver Messerschmidt (1736-1783). Al estilo de *La expresión de las pasiones* (1668), instituido por el pintor y director de la academia francesa Charles Le Brun, Messerschmidt realizó una galería de cabezas expresionistas que representaban los distintos *caracteres* dominados por los *temperamentos*. En efecto, los tipos coléricos, flemáticos, sanguíneos o melancólicos de Messerschmidt contorsionaban los rostros con muecas de asco, indiferencia, júbilo o tristeza, bajo una suerte de *psicología del busto*, arrebatados por todo tipo de ensoñaciones.

Pero si Messerschmidt aportó una fórmula del *destino* a todo rasgo del



124. Tony Cragg, Meneo de malicia, 2008. Cragg traduce los rasgos de malicia del personaje resentido de Messerschmidt en las características formales de las láminas de madera encoladas y abultadas como si se tratara de una sustancia maliciosa.

carácter, recientemente, el escultor británico Tony Cragg ha trabajado las series de cabezas temperamentales del escultor austriaco reduciéndolas aún más a las fuerzas del carácter³⁰ (fig. 122). Es como si Cragg arizara las fisiognomías de Messerschmidt por tensiones orgánicas o geológicas propias de los cuatro elementos, de tal manera que la tensión psicológica de los rasgos faciales es traducida a las líneas del destino en forma de crestas de sismógrafo, curvas de planimetría o burbujas de aire. Las *características materiales* de la piedra, el yeso, la madera de contrachapado o las resinas sintéticas permiten a Cragg interpretar los materiales escultóricos clásicos de los rostros de Messerschmidt con la fuerza de los *humores cardinales*. Así, el alabastro *Meneo de malicia* (1770), de Messerschmidt, deviene en manos de Cragg en una auténtica *expresión de carácter* de un laminado inflamado de

125. F. X. Messerschmidt, Recién rescatado del ahogo, 1770.



madera (figs. 123-124) o el yeso *Recién rescatado del ahogo* (1770), una ola crispada (figs. 125-126).

El artista: el Héroe

Mientras que la *Iliada* narra la *historia natural* de la guerra, es decir, las consecuencias *naturales* de la *cólera* (bilis) de Aquiles y de la *pasión* (sangre) de Paris, la *Odisea* canta la legendaria *astucia* (*metis*) de Ulises. Odiseo, *el de los muchos ardides*, destacará entre los *caracteres* homéricos por su inteligencia, pero también por haber tenido la idea de fabricar el célebre Caballo de Troya justo cuando se daba la guerra por perdida.

De la misma manera que todo guerrero homérico era adjetivado con un epíteto belicoso que destacaba su habilidad en combate, como Héctor, *el de yelmo refulgente*, Néstor, *el conductor de carros*, o Menelao, *el del grito de guerra distinguido*, los apóstoles cristianos eran caracterizados por sus habilidades civiles, tales como el dominio de las redes de



126. Tony Cragg, Recién rescatado del ahogo, 2008. En este caso, la expresión del yeso ha sido traducida a una sustancia ahogada que no por reproducir las tensiones de la piel y la vibración del agua ha dejado de mostrar perfiles ahogados en la sucesión de momentos captados por la escultura.

pesca o la recolección de impuestos. Odiseo destacará tanto como el líder de los apóstoles por su capacidad para aguantar el martirio, los horrores bélicos, los peligros de ultramar y la exposición a las tentaciones de las ninfas. Por esta razón Homero emplea el epíteto de *sufridor* para resaltar la capacidad de adaptación al medio del único guerrero itacense que regresó sano y salvo de Troya.

La crítica suele subrayar el carácter *autobiográfico* de la *Odisea*, especialmente cuando Ulises narra sus hazañas a los feacios, consciente de la magnitud de su fama a causa de toda clase de trampas¹¹. El término griego *Heroón* viene del

concepto de *tumba*, precisamente porque el héroe clásico demarcaba los límites *culturales* del hombre jugándose la vida en los lindes de la civilización. La heroicidad de Ulises, como antaño la del chamán, consiste en haber sabido transgredir las *leyes de la naturaleza*. Pero su fama no se debe tanto a su heroicidad en combate como a su particular *martirio*, que abunda en las tragedias inmortales de Esquilo (526-456 a.C.), Sófocles (496-406 a.C.) y Eurípides (485-406 a.C.).

En este sentido, Roger Caillois destacó la capacidad de los héroes para encontrar salida a las situaciones míticas impuestas por los peligros de la naturaleza, ya sea «feliz o desdichada»³². Pero el valor moral del héroe de cara a la comunidad también se explica por el grado de admisión de una culpa, como en el caso de los mártires, «siendo la función de esa culpabilidad la de halagar al individuo que la desea sin poderla asumir»³³. Especialmente diestro en el uso de la palabra, Ulises destaca entre los hombres como embaucador; por ello Atenea se sorprende de que Odiseo mienta incluso una vez regresado a Ítaca: «¿es que ni siquiera en tu propia tierra vas a poner fin a los engaños y a las palabras mentirosas que te son tan queridas?»³⁴.

Inventando historias sobre sus encuentros con los pueblos salvajes, esquivando a los monstruos y enfrentando valientemente su destino, Ulises es un firme antecedente de la figura de Cristo por su dominio de la parábola. Así mismo, el otro gran héroe helénico, Jasón, creado por Apolonio según las trazas homéricas, es un gran orador que intenta obtener el mítico Vellocino de Oro mediante negociaciones. El Vellocino es el símbolo de la protección divina que disfrutaban quienes se enfrentan a los peligros extremos, una piel de carnero que más tarde adoptará reminiscencias totémicas cristianas. Una vez en el palacio de Eetes, Jasón propone a los argonautas no



arrebatar el dorado pellejo con la violencia «sino que antes es preferible que, yendo a su encuentro, le congraciemos de palabra»³⁵.

Sócrates hubiera calificado a Ulises y a Jasón de *sofistas*, es decir, aquellos *sabios* extranjeros maestros en oratoria que merodeaban por las ciudades practicando la enseñanza lucrativa a jóvenes bien posicionados, antecedentes directos de los *fariseos* que tanto detestó Jesucristo. Los *sofistas* eran viajeros *lenguaraces* que daban a los jóvenes la impresión de que lo sabían todo, como los narradores míticos, aunque eran incapaces de enseñar la verdadera virtud (*areté*), es decir, *el saber que no se sabe nada*. Platón denominó *sofística* a esta técnica (*techné*) de enseñanza a jóvenes adinerados y distinguidos a cambio de salario³⁶. El sofista produce ante su auditorio todo tipo de artificios de adulación y simulación (*phantastiké*) que hacen que las cosas parezcan lo que no son, como las célebres metamorfosis de Ulises, por ello la sofística griega está en el origen del *genio artístico* pagano, un arte de la imagen *mimética* y de la palabra *legendaria* basado en aparentar lo que no es: el arte de la no-substancia.

Ulises es un maestro de la retórica que presume de saber contar todo tipo de historias *con naturalidad*. En este sentido, es capital el pasaje del cíclope Polifemo (fig. 127) que pregunta a Ulises

127. Copia del conjunto escultórico de Polifemo en Sperlonga, siglo I a.C. Ésta es una de las pocas reproducciones de hallazgos arqueológicos que dan cuenta de la verdadera influencia del poema homérico en el mundo antiguo.

128. Casco corintio, encontrado en Tesalónica, siglo V a.C.



129. Henry Moore, Cabeza de casco n.º 2, 1950. Las preocupaciones plásticas de Moore insisten en las convenciones de los herreros antiguos para imprimir a la funcionalidad del casco el máximo de carácter.

por su nombre, respondiendo éste: «Nadie es mi nombre, y Nadie me llaman mi madre y mi padre y todos mis compañeros»³⁷. En efecto, Ulises es el mito moderno del hombre sin identidad, sin una substancia fija, que sufre metamorfosis incluso llegado a Ítaca para no ser reconocido como el auténtico soberano de los itacenses. Homero, por su parte, atribuye a Odiseo el don de emitir *aladas palabras*, o mentiras verosímiles, pues la *metis* es el noble *arte de mentir*, es decir, de presentar lo falso como verdadero, la ficción como realidad. Ulises es una suerte de sofista presocrático en la medida en que contradice la máxima de Parménides, *lo que es no puede no-ser*, motivo por el cual Platón denominará a la objeción sofística *parricidio*, el peor delito imaginable del mundo antiguo.

Los sofistas proliferaron en Grecia contando mitos tan poco creíbles como los que Ulises cuenta al parquero Eumeo. Los griegos tenían la sensación de poder cambiar el rumbo de la naturaleza empleando únicamente palabras. Luego el héroe sofista griego, antesala del científico y del genio, impone *límites lógicos* a la inefable madre Naturaleza, tal como los mitos clásicos cuentan que

Belerefonte mató a la Quimera, Perseo a Medusa y Apolo a la serpiente Pitón. En efecto, los héroes parlanchines tendrán un papel estelar en el control militar de la naturaleza mítica, reducida a un estado salvaje, animal o femenino, pero *ilustrada* por todo tipo de hazañas solares como las protagonizadas por Apolo, Ícaro, Prometeo o Hefesto (Vulcano). Si el mito arcaico griego da comienzo a la dominación técnica de la naturaleza, los elementos naturales serán controlados por los héroes varones, Prometeo (fuego), Ícaro (aire), Ulises (agua) y Perseo (tierra), pues la naturaleza permanecía atrapada en el imaginario matriarcal de la Prehistoria.

Para los sofistas, la idea de la verdad es un problema mal planteado, una quimera del pensamiento, una Medusa de la razón, pues el mito griego privilegia el conocimiento del mundo a través de palabras y de imágenes humanas. La relación de la cultura clásica con el cosmos había humanizado casi por completo la naturaleza, razón por la que todo estaba



130. Henry Moore, Modelo para una figura de pie: filo de cuchillo, 1961. La estructura fósil de este cuchillo arqueológico no deja de sugerir la vida ajada de quien está destinado a acabar sus días por la fuerza de un puñal.

medido por la escala humana. En consecuencia, el principal destino de los héroes, prefijado en los oráculos y narrado por los sofistas, era el de poner límites humanos a la naturaleza mitificada. De esta manera introdujo Robert Graves *Los mitos griegos* (1955), distinguiendo el mito helénico de la alegoría filosófica, la sátira, la fábula, la historia fantástica, el romance juglar, la propaganda política, la leyenda moral, la anécdota humorística, el melodrama teatral, la saga heroica o la ficción realista. La polémica explicación de Graves a la lógica de los mitos griegos se debe al auge del patriarcado y a la dominación doria, que acompaña el declinar de los mitos prehistóricos en torno a la Diosa Madre: «la descendencia, la sucesión y la herencia por línea paterna impiden la creación de más mitos. Comienza entonces la leyenda histórica,



131. Henry Moore, Arquero, 1965.

La simpatía entre las formas universales de la pelvis y las curvas de un arquero griego lanzando su flecha resuenan en todo momento en la Iliada como crestas iliacas.

que va desapareciendo a la luz de la historia común»³⁸.

Para el mitógrafo británico los relatos griegos cuentan, en última instancia, la reducción de la teocracia primitiva por parte de la aristocracia militar antigua, hecho que explica el mito de la deglución de la diosa Metis por parte de Zeus, quien dará a luz a Atenea (Minerva), diosa de la guerra y del pensamiento. Directamente parida de la frente del padre, Atenea simboliza la absorción del matriarcado por parte de la mente patriarcal, un modo ejemplar de deglución intelectual del *mythos* prehistórico por parte del *lógos* clásico.

Quizá el artista que mejor ha representado el triunfo de los varones míticos ha sido el escultor heroico Henry Moore (1898-1986). A comienzos de los años setenta, el escultor británico realizó una serie de estatuas monumentales, levantadas al poder de los guerreros arcanos en espacios públicos³⁹. Moore tuvo siempre una concepción épica de la escultura, pues trabajó sus estructuras con las formas del casco arcaico (figs. 128-129), perfiló sus torsos como si fueran cuchillos (fig. 130) o bien sintetizó la caída del guerrero a partir de las formas



132. Anónimo romano, Gálata moribundo, siglo III a.C., copia de un original de Pérgamo. Museos Capitolinos, Roma. No en vano la caída de los guerreros clásicos fue asociada por Moore a la ruptura de las esculturas por la mitad, al nivel de la pelvis y del centro de equilibrio del cuerpo.

133. Henry Moore, Guerrero con escudo, 1954.



de la pelvis fracturada. Moore explotó como nadie la simpatía de la cresta iliaca y el encaje del fémur con la estructura visual de un arquero (fig. 131), incidiendo en la conjunción anatómica de *héroe iliaco* y *hueso iliaco*: dada la etimología resonante del hueso *ileon* y de Troya (*Ilión*), dramatizada por la iconografía clásica del *soldado caído* o *gálata moribundo* (fig. 132).

No es casual que el detalle más recurrente de la serie de los soldados de Moore sea el escudo, destinado a servir de parasol de la nueva mitología de la revelación (figs. 133-134). En este sentido, la estrepitosa ruptura de las pelvis de los guerreros caídos resuena como la caída de san Pablo en el desierto, cegado por la luz del Sol. En singular fusión de mitos paganos y cristianos, el *Guerrero de Goslar* (1974) es una figura descoyuntada tanto por la guerra como por el conocimiento (figs. 135-136). Al igual que Perseo petrifica a Medusa reflejando con el escudo, a modo de espejo, la materia opaca, Moore dora su materia escultórica con la energía solar de la *Edad del Bronce*. Quizá seducido por la larguísima descripción homérica del *escudo de Aquiles*¹⁰, Moore debió ser consciente de la importancia del escudo hoplita en la Edad de los Héroes e iluminó la estatuaria primitiva (lunar) por medio del relato clásico (solar).

Forjado por Hefesto (Vulcano), el *escudo de Aquiles* describía una variada ornamentación en círculos, confundidos con los epicentros de la cosmología griega. Jasón también portará esta narratividad (*ekphrasis*) sobre su manto púrpura, pero esta vez sobre un tejido helenístico, *afeminado* o *decadente*¹¹. Aunque Jasón domina el *lógos* tanto como Ulises, su



134. Escudo hoplita, encontrado en Olimpia, siglo VII.



135. Henry Moore, Guerrero de Goslar, 1974. Es tanta la correspondencia entre las formas y los símbolos clásicos que en el escudo hoplita coexisten el bronce –de la Edad de los Héroes–, el dorado solar –de la mitología ascendente de Zeus–, el tiempo cíclico –o el eterno retorno de la Tragedia– y la propia cresta iliaca, partida por la mitad para señalar la «caída de los dioses».

valentía ha sido a menudo puesta en entredicho por necesitar de los hechizos de Medea para lograr el preciado Vello de Oro. Así mismo, Homero insiste en el drama épico de la muerte de Aquiles, el más fuerte de los aqueos, a manos de Paris, el menos valiente de los troyanos, porque la diferencia capital entre el vigor de los *héroes bronceos* que lucharon en Troya y la decadencia de los *héroes púrpuras* que vagan por el Mediterráneo en manos del matriarcado responde a esta distinción esencial del mito clásico solar o lunar: las dos sustancias, bronceada y plateada, de la mitología griega.

El libro: el Mito Clásico

Antes de zarpar la nave de Argos en busca del Vello de Oro, símbolo de la *Edad Dorada* del helenismo, el poeta Orfeo decide cantar a la unidad mítica del Ser en el mundo. Quizá para conjurar todos los peligros que habrían de afrontar los viajeros, el poeta, hijo de la musa Calíope, recuerda que *en el principio* la tierra, el cielo y el mar estaban trabados en una misma forma, y un firme destino mantenía el éter, las estrellas, los cursos del Sol y la Luna, hasta que una terrible



136 Guerrero caído, perteneciente al frontón del templo de Atenea, Egina, siglo VI a.C.

discordia separó a cada uno por su lado⁴². Esta unidad de la creación en la teología arcaica griega estaba enraizada en las culturas cretense, minoica y micénica, que no distinguían entre lo creado y lo ordenado, pues el cosmos (*kósmos*) era una forma de orden del mundo físico (*physis*). No existía tampoco la segregación de la Naturaleza y el Ser, pues para Aristóteles la *substancia divina* abarcaba toda la Naturaleza y para Platón se confundiría con el *Lógos*.

El griego antiguo creía que la Naturaleza reproducía estructuras lógicas, semejantes a la sociedad humana, que las



137. Auriga de Delfos, estatua de bronce sita en el templo de Apolo, siglo V a.C. El Auriga puede ser la escultura más platónica de cuantas se hayan conservado, en la medida en que encarna la célebre alegoría del «carro del alma».

substancias naturales se confundían con el *Lógos* conocido por los hombres. Esto explica el comportamiento de los habitantes del monte Olimpo, situado en Macedonia, que Homero narró con actitudes demasiado humanas, como, por ejemplo, cuando Ares lamenta ante Zeus que «siempre estamos los dioses soportando los peores tormentos, los unos a instigación de los otros, por dar gusto a los seres humanos»⁴³. A pesar de esta coexistencia entre hombres y dioses griegos, el filósofo Jenófanes alertó, en el siglo VI a.C., de los peligros del politeísmo. El *sustrato humano* del politeísmo implica un conocimiento del mundo a través de flamantes desnudos olímpicos y extravagantes cópulas astrológicas que pueden obnubilar la función educativa de los mitos. Los relatos míticos eran un acceso pedagógico a esa *segunda naturaleza* que es la *historia de la cultura*, por lo que no debían confundirse con un espectáculo glamuroso sobre las hazañas de los héroes en permanente conflicto con la naturaleza, encarnada a su vez por todo tipo de monstruos.

Especialmente consciente de los peligros de la mitología, el periodo humanístico de la filosofía griega, siglos V al IV, a.C., remedió la construcción mitómana de la conciencia con un *imaginario pedagógico* destinado a cerrar las viejas dicotomías entre hombres y dioses, cultura y naturaleza, objeto e idea, transformadas por Sócrates, Platón y Aristóteles en palabras (*lógos*), concepciones religiosas, políticas o económicas del mundo, que daban explicaciones seculares de los fenómenos naturales según leyes (*nómos*) geométricas (espaciales), aritméticas (numerales) o mecánicas (temporales).

La *Edad de Oro* del pensamiento clásico se constituyó en Atenas reduciendo las *substancias míticas* al *lógos* o discurso inteligible. La elaboración de mitos racionales por parte de Platón se fundamenta en el establecimiento del

Cosmos a partir del *Lógos* y su cuidado por parte de un Demiurgo bondadoso, muy parecido al Dios del Antiguo Testamento. En efecto, en el *Timeo*, Platón cuenta la creación del universo como producto de la bondad divina, ya que Dios «es bueno y en el bueno nunca anida ninguna mezquindad acerca de nada. Al carecer de ésta quería que todo llegase a ser lo más semejante posible a él mismo»⁴⁴. Tanto el *lógos* platónico como el *verbum* cristiano disponen la creación de las *substancias a imagen y semejanza* de Dios.

Si la filosofía clásica humanista impuso como *esencia* última del mito al *lógos*, la nueva mitología de la razón mostraría el Olimpo como un *Mundo de las Ideas*, esta vez completamente distanciado del mundo material. Aunque la nueva *poesía del destino* no dejará de explotar los viejos recursos míticos para contar el ascenso del alma bella al mundo ideal, Apolo, Faetón e Ícaro seguirán constituyendo el *sustrato mítico* de las parábolas racionales (o solares) de Platón, personificados en el ascenso del alma en forma de carro tirado por un Auriga, que domina los caballos como a sus pasiones (fig. 137). Al igual que para Sócrates las Musas eran personificaciones de las cualidades del pensamiento (Elocuencia, Persuasión, etc.), el Auriga platónico invierte la antigua lógica *inductiva* de los mitos primitivos, que empleaban las *substancias físicas* de la naturaleza para acceder a los *conceptos abstractos* de la cultura. Muy al contrario, las Ideas platónicas sirven para descender desde el Mundo de las Ideas a la verdad del más acá.

Esto sucede en la instalación *Aire*, del escultor italiano Gianni Anselmo (fig. 138), donde Ícaro cuelga del techo para señalar, con la caída de una pluma, el nuevo camino del conocimiento *deductivo* del mundo. Anselmo asocia el *elemento aéreo* a una pluma —así como el relato oral al escrito—, tal como Platón



138. Gianni Anselmo, Aire, s. f. En esta obra de Anselmo puede verse el mito de la caída de Ícaro, donde se muestran los vestigios de las alas construidas con cera y derretidas al acercarse al Sol.

contaba, en sus discursos sobre el *Mundo de las Ideas*, la caída de los espléndidos dioses de los mitos primitivos sobre las formas geométricas del *lógos*. Esta *mitología declinante* del *lógos* estuvo vigente incluso en la decadencia helenística, tal como se desprende en la *Argonautica*, cuando el vidente Fineo teme ofender a los dioses con palabras porque en el pasado irritó a Zeus «al profetizar insensatamente el futuro en detalle y hasta su fin. Ya que el dios quiere que ofrezca a los hombres incompletos vaticinios de mi adivinación, para que así esperen algo de la providencia de los dioses»⁴⁵. Este temor del adivino es producto de la superstición del *lógos*,



nuevo discurso sobre el destino que sustituirá a la palabra profética y oracular como la nueva herejía antigua de imitación de los dioses.

En efecto, los mitos de la razón introducen la posibilidad de *hacer cosas con palabras*, porque incluso en la *materia hay verbo*. Ésta parece ser la convicción del minucioso creador de collages Jiří Kolář, cuyos objetos poéticos están, literalmente, recortados del mundo como si fueran palabras⁴⁶. La peculiaridad de los collages del artista bohemio consiste en la disposición ordenada de pedazos de papel escrito y encolado a estructuras simétricas donde el centro irradia de una suerte de origen cósmico del Verbo. Si el huevo aparece en las cosmogonías hesíodicas, órficas y presocráticas, Kolář plantea distintos prototipos de irradiaciones genésicas de palabras que contornean objetos míticos esféricos tales como huevos o manzanas.

En *Al principio fue el verbo* (1968) o *Reverencia a Colón* (1969) (figs. 139-140),

139. Jiří Kolář, Al principio fue el verbo, 1968. Junto con el culto a la geometría, la soberanía del *lógos* impone a todas las palabras, a todas las sustancias, un proceso de desmaterialización.



140. Jiří Kolář, Reverencia a Colón, 1969. El humanismo griego encontrará más importante el verbo, o la acción, que el sustantivo, creando una especie de sustancia mítica viajera.

los embriones míticos de Kolář sostienen la máxima de Ovidio: *Ex ovo omnia* (todo viene del huevo). El huevo es el paradigma de la *substancia mítica* porque, como el lenguaje, se compone de un exterior epidérmico y un interior

141. Jiří Kolář, La memoria del silencio, 1981. Si el huevo es el paradigma del cuerpo que alberga una sustancia, la sustantividad griega aparece como la metáfora de una acción escrita en braille.



sustancioso, al igual que la manzana edénica cristiana. En la pieza *La memoria del silencio* (1981), Kolář establece, por ejemplo, una interesante tensión entre el óvulo arcaico y el destino moderno del mito, al estar el huevo recubierto de fragmentos de papel escrito en braille, instalados sobre un trineo recubierto de texto escrito (fig. 141). Es como si la *substancia mítica* estuviera destinada a ser transportada por las palabras mudas, insustanciales, de la superficialidad, pues resulta imposible distinguir las palabras inspiradas de las comunes.

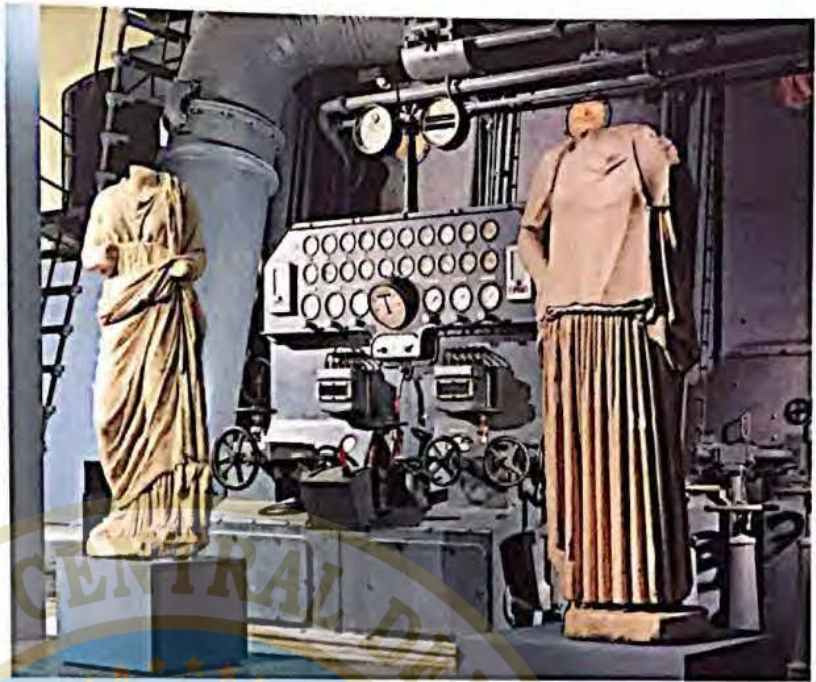
Por consiguiente, el griego clásico sabía que sólo podía acceder a los *mitos del lógos* mediante el poder impulsivo de las palabras comunes. La *paideia* era, literalmente, la acción de llevar al niño (*pais*) hacia delante, pues el *profesor* o *paidagogos* era un conductor de niños a la escuela. La escuela era el lugar donde se tenía tanto tiempo libre (*scholē*) para pensar como las cigarras y los poetas en los tiempos míticos. Platón solicitó en sus diálogos la *reminiscencia* de aquellos tiempos ovoideos porque su maestro Sócrates consideró que *conocer* era lo mismo que *recordar*: «el buscar y el aprender no son otra cosa que una reminiscencia»⁴⁷. Es notorio que el incipiente pensamiento humanista griego no tenía sustancia alguna que enseñar pero sí mucha que recordar. Sócrates asegura en el *Menón* que podría hacer *recordar* a un esclavo iletrado incluso el *Teorema de Pitágoras* con un poco de tiempo y paciencia. A fuerza de preguntas dialécticas que esclareciesen las ideas obtenidas *en el principio*, el esclavo llegaría a deducir el teorema como el *mito de los cuadrados de los catetos*; siempre y cuando, claro está, el acceso al *mythos* mediante el *lógos* estuviera garantizado por el dominio del griego, la *koiné* o la lengua común entre libres y esclavos.

Con el *mito de la palabra* y la nueva academia de la *no-sustancia*, Sócrates implicó a mancebos y esclavos en un

diálogo, semejante al del psicoanálisis, que encaminaba las preguntas del filósofo-profesor a rememorar los conocimientos olvidados del tiempo mítico. La dialéctica es, por tanto, la formación histórica de la memoria mediante la palabra, del mismo modo que la épica es la reconstrucción histórica del mito mediante la poesía. El éxito terapéutico de la dialéctica y de la épica consistió en nombrar la esencia de lo que ya se sabía pero permanecía oculto en el inconsciente: la yema del huevo.

Aristóteles valoró de este modo la poesía épica (mítica) por encima de la prosa (científica) porque la sustancia mítica estaba *preñada de posibilidades* ante la inanidad de los hechos históricos. El mito arcaico es, por tanto, el *combustible primitivo* de la razón; un combustible que explotó el periodo romano llegando a producir una inflación de mitos populares de manera casi industrial. El abuso romano del legado mítico-poético griego está en la base de la definición clásica del fascismo, cuyo imaginario quedó perfectamente reflejado en la impactante exposición de esculturas clásicas procedentes de las colecciones de los Museos Capitolinos en el complejo industrial de la Central de Montemartini de Roma⁴⁸ (fig. 142).

El imaginario fascista fue heredero de la creencia romana de que las masas podían ser movilizadas con ayuda de los mitos. El mito, que había servido en el periodo primitivo para asociar el coito al parto y el ciclo menstrual al astrológico, fue empleado en el periodo imperial para organizar el imaginario de las masas con una iconografía pseudonacionalista y machista. Según Robert Graves, la censura del potencial telúrico del mito primitivo de la mano del omnipresente Zeus propició la caída del politeísmo antiguo camino de la soberanía del *Lógos* platónico-cristiano, pero también del monoteísmo filofascista del Verbo, que no dejará de incurrir en la tautología



totalitaria de raíz parmenidiana, *Yo soy el que soy*, lema de todos los dictadores.

En efecto, la conversión de los doce dioses griegos (Zeus, Hera, Atenea, Apolo, Artemisa, Poseidón, Afrodita, Hermes, Hefesto, Ares, Démeter, Dionisio) en romanos (Júpiter, Juno, Minerva, Apolo, Diana, Neptuno, Venus, Mercurio, Vulcano, Marte, Ceres y Baco) pasará, durante el periodo cristiano, a los doce apóstoles varones de la *buena nueva*, una palabra que, como el *lógos* clásico, devorará por completo la carnosidad del mito primitivo. Si el mito clásico se constituye como discurso racional relegando a la mujer primitiva, es porque la sustancia del *Lógos* carece de la carne mítica que la razón asoció al placer y la temeridad del conocimiento *inductivo* de los sentidos, quedándose sólo con la cáscara del huevo.

La instigadora del pecado original, Eva, expuso a Adán a la *tentación de la sustancia*, la yema del huevo, dado el sabor sexual de la fruta del Paraíso. También la Pandora griega, *la de todos los dones*, destapó, según Hesíodo, el tarro de las *esencias*, y de los males, como castigo a la osadía prometeica. Y Homero

142. Estatuas de Higía y Hestia en la exposición de las colecciones de los Museos Capitolinos en la Central Montemartini, 2004.

Traicionando la metafísica de la sustancia griega, el mundo romano explotará la materialidad de los mitos clásicos y su iconografía como en una fábrica.



143. Jiří Kolář, *El juicio de Paris*, 1981. Una nueva ocasión de comparar la teoría de las tres substancias con las substancias frutales que protagonizan los distintos episodios míticos griegos o cristianos.

insistió en esta condena mítica de la mujer en el mundo antiguo señalando a Afrodita como la *causa material* de la guerra de Troya tras el *Juicio de Paris*. En este sentido, la pieza de Kolář *El juicio de Paris* (1981) expresa a la perfección la íntima conexión de la palabra mítica con el *fruto* del Edén (fig. 143). Seguramente, las tres manzanas que aparecen cultivadas en el interior de los cubos de agua (o de las palabras *inspiradas* por las Musas) son la dorada manzana de Hermes, la carnosa manzana de Eva, y la malograda manzana que despertó en Newton la idea de la *caída de los cuerpos*. Ya sean manzanas, huevos o mujeres, las musas frutales rigen las leyes de intercambio, reproducción y caída del *Lógos*. La pieza de Kolář muestra a las claras el modo en que la vieja mitología primitiva sirvió de sustrato a la *metafísica* de Aristóteles, literalmente, lo que viene después de la *física*: una nueva mitología de la razón que no está hecha de frutos paradisiacos sino de palabras, porque, como dijo el fundador del Liceo, «ni la madera hace la cama ni el bronce hace la estatua»⁴⁹.

Ésta es la razón por la que el Juicio de Paris es el primer juicio estético desinteresado del sabor de la *substancia*. Paris, hermano de Héctor e hijo de Príamo, hace de juez en un *concurso*

mítico de belleza entre Hera (la mujer *poderosa*), Atenea (la mujer *sabia*) y Afrodita (la mujer *hermosa*), las tres encarnaciones de la trinidad política, económica y teológica de la Antigüedad. El historiador del arte francés Hubert Damisch desarrolló la lógica inherente de esta trinidad, que convierte a la irascible Hera en soberana (poder de la realeza), a la maliciosa Atenea en militar (poder espiritual) y a la hermosa Afrodita en deseable (poder sexual), escogida por Paris al ser «la más bella, la mejor, la más amable, pero también la menos charlatana, la más silenciosa»⁵⁰. Luego Afrodita recibe la manzana de oro de Hermes como el premio a su belleza silenciosa, es decir, carente de *lógos*, aunque igual de pernicioso que la manzana de Eva. En efecto, la deliberación de Paris en favor de Afrodita incurre en la experiencia inefable de la carne (Afrodita) frente a la sabiduría (Atenea) o el amparo de la tierra (Hera), razón por la que las diosas despechadas ayudarán a los griegos en la batalla, mientras que Afrodita apoyará al príncipe troyano. Paris escoge a la más bella (Afrodita) no tanto por su sabor sexual (Eva) como por su placer visual, pues Afrodita es la *substancia* de una carne placentera sólo para los ojos.

EL LUGAR SAGRADO: el Templo

Troya era una ciudad amurallada de la península de Anatolia, en la actual Turquía. La mayor parte del combate descrito en la *Iliada* tiene lugar en la playa, mientras que en la *Odisea* sucede en el mar. El Partenón también fue alzado en la Acrópolis ateniense, la ciudad de arriba, para imponer su vista sobre el Mediterráneo. El santuario (*hierón*) se levantó para poder relacionar el cielo y la tierra mediante sacrificios, pero también para conectar la Polis con el mar.

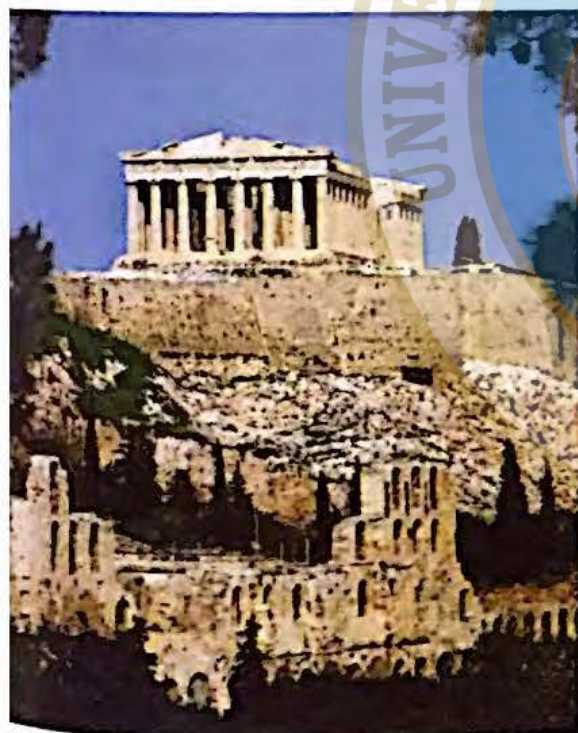
Para el griego antiguo el mundo era un inmenso escenario. El paisaje y el templo formaban juntos un todo arquitectónico, una escenografía (*skenographia*) donde el primero era el objeto de contemplación del segundo,

con-*templum*; por no hablar de los grandes *spectacula* romanos del Coliseo, capaces de entretener a miles de ciudadanos-espectadores. El templo griego funcionaba como un ojo que albergaba en su interior una cámara o *cella* con la imagen de un dios del *más allá* cobijado entre sombras míticas y oráculos tenebrosos. Los teatros fueron germinales en la estructura de las ciudades por sus escenarios (*skene*), desde donde ver el entorno como un *tableau vivant*. El mirador del Partenón, henchido de *humor acuoso*, se refinará en el *oculus* del Panteón romano, henchido de *humor vítreo* y destinado a mirar las cosas desde la perspectiva de la eternidad, *sub specie aeternitas*.

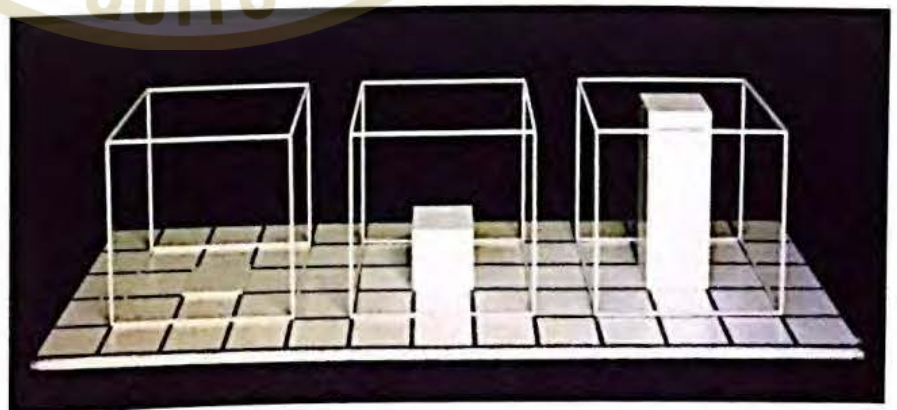
El templo era la morada de los dioses (*Aedes*) que imponía una mirada elevada sobre el espacio pagano de la ciudad, en un segundo plano, la Acrópolis se elevaba sobre el Ágora, el espacio público donde se concentraban los ciudadanos, el mercado y los grandes patios cubiertos, antecedentes del foro romano⁵¹ (fig. 144).

Aristóteles asegura que la llanura es propia de la democracia⁵², porque alisa las diferencias, razón por la cual en el Ágora no podían entrar ni criminales, ni enfermos, ni mujeres embarazadas, ni otros restos del primitivismo. Esta

145. Sol LeWitt, Conjunto tripartito 789 (B), 1968. La ciudad-Estado o Polis es una estructura nivelada donde establecer diálogos simétricos o asimétricos, quedando instituida cada persona en una sede o altura, en un estadio.



144. Acrópolis de Atenas y Partenón, siglo V a.C. La Acrópolis estaba diseñada para observar el mundo desde la perspectiva de ultramar, *sub specie aeternitas*, siendo el mar para el griego una substancia trascendente.



jerarquía de espacios quedó expresada en el módulo de Sol LeWitt, *Conjunto tripartito 789 (B)* (1968), donde tres cubos de acero pintado sobre un tablero reticulado por unas cintas adhesivas reproducían la jerarquía de la ciudad-Estado en tres estadios o alturas (fig. 145). El suelo reticulado de Sol LeWitt estructura la fuga de los tres cubos urbanos hacia el infinito, tornando, por así decirlo, la Polis en megalópolis, tal como la perspectiva urbana abierta por los templos del mundo griego se expandió por la inmensidad del Imperio.

La Polis era una suerte de templo cívico donde superar el confinamiento asfixiante de las comunidades primitivas. El Panteón, como *templo de todos los dioses*, ha llegado a ser el más logrado símbolo de la *globalización* grecolatina, emprendida por Alejandro Magno en las ciudades de Alejandría (Egipto), Gaza (Palestina) o Tiro (Fenicia) como sucursales de las megalópolis de Mileto, Éfeso o Esmirna. La ecúmene griega continuó imparable gracias a las calzadas romanas, que allanaron aún más la lisura de la Polis en la urbanizada *Civitas*, mediante el proceso de romanización

imperial por calzadas y municipios, cuyo centro neurálgico era Roma, destino de todos los caminos.

Al igual que el *lógos* platónico aglomeró la variedad politeísta bajo un mismo verbo, la Polis griega conectó a la ciudadanía universal bajo un mismo espacio público, que consideraría *idiotá* (privado o egoísta) a todo aquel desinteresado de la *cosa pública* (*res publica*). El templo era el único lugar privado donde se conservaban los mitos primitivos, custodiados por los augures. En el interior de los templos egipcios y griegos había tesoros míticos resguardados por dioses oscuros, venerados entre tinieblas. A Fidas se atribuyen las inmensas esculturas *criselefantinas* del Zeus de Olimpia y de Atenea Partenos, fabricadas con mármol, oro y marfil, seguramente para conmemorar el sacrificio (áureo) de los huesos (marfileños) mediante el fuego sagrado.

Homero cuenta cómo, durante el juramento de Menelao, se sacrifican dos corderos, «uno blanco, negra la otra, para el Sol y la Tierra»⁵³, incidiendo en la cópula mística de los mitos lunares y los solares en el templo griego. Esta cópula sagrada de la noche y el día también aparece en la *alegoría de la Caverna* de Platón, que explica la prehistoria de la Polis como una gruta. Platón representó los cuerpos de los hombres primitivos en una morada oscura y subterránea: «en ella están desde niños con las piernas y el cuello encadenados, de modo que deben permanecer allí y mirar sólo delante de ellos, porque las cadenas les impiden girar en derredor la cabeza»⁵⁴.

La cueva prehistórica abrigaba el ámbito de lo sensible, siempre tamizado por la luz del exterior, o ámbito de lo inteligible. Pero si el interior de la gruta se corresponde con la inmadurez del hombre primitivo es porque allí sólo podían verse las sombras del mundo a través de las fisuras rocosas, como en una proyección cinematográfica. No cabe

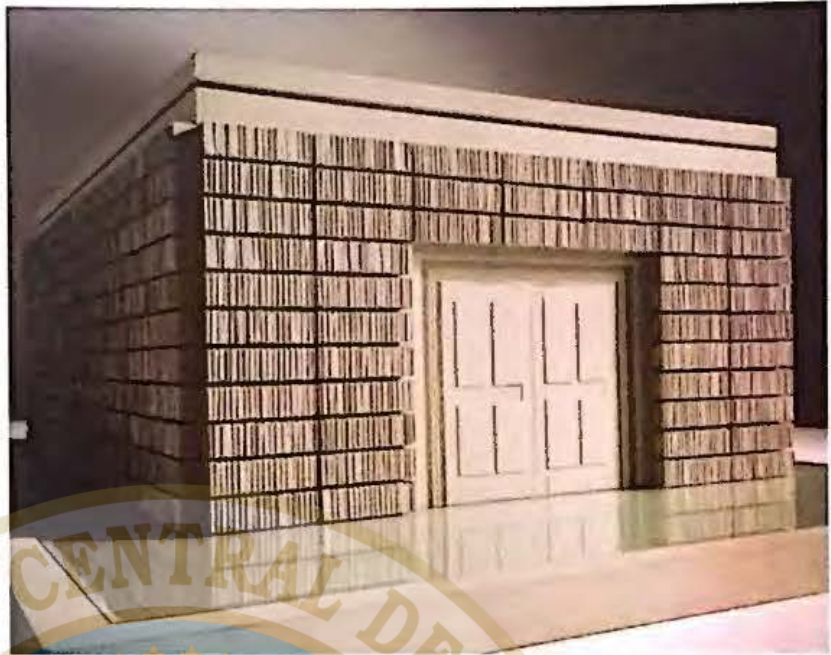
146. Rachel Whiteread, *Habitación 101*, 2003. Los moldes de casas de Whiteread muestran a la perfección la substancia inmaterial de los metros cuadrados hábiles de una casa a fuerza de materializar el vacío de la misma.



duda de que la pervivencia del mito de la caverna en la Iglesia cristiana residirá en el interior de la alcoba o *domuncula* de la Virgen María, cuya transparencia epidérmica de paños y velos simulará la penumbra del himen, atravesado por el rayo de sol, origen de la fecundación del *lógos* clásico como *evangelio* cristiano (*palabra nueva*).

Además de la alegoría de la caverna, la genealogía platónica del concepto de espacio público fue el término *Chôra*, un lugar que el *Timeo* asegura no estar «en ningún lugar en la tierra o en el cielo»⁵⁵. La *Chôra* platónica, origen de la palabra *coreografía*, sería un tercer género de espacio, que sólo se aparece en sueños, que no admite destrucción y proporciona una sede a todo lo que posee un origen. Para Platón la *Chôra* sólo es captable por un razonamiento *bastardo*, sin ayuda de la percepción sensible. Dice el filósofo que al despertar, cuando aún no se distingue el sueño y la vigilia, emerge la *Chôra* como aquel lugar donde los cuerpos parecen flotar agitados por las aguas y los aires. El espacio coreográfico es, por tanto, un espacio onírico opuesto a la solidez e impenetrabilidad del espacio científico de los físicos, o la *gravitas* de la Polis o el Estado.

Con la *Chôra* platónica aparece el antecedente pagano del *no-lugar*, esa utopía de la *substancia* sin límites físicos, o de la yema sin cáscara, que ha trabajado de forma monomaniaca la escultora británica Rachel Whiteread, cuyas esculturas son exposiciones del vacío que resulta de solidificar el interior de objetos habitables. Tras un complejo sistema de extracción de moldes en yeso, la escultora *positiva* las oquedades de sillas, puertas, bañeras, armarios, estanterías o incluso casas enteras, rellenando el volumen *negativo* de yeso: densificando su espacio libre como una escultura maciza (fig. 146). Ya sea el hueco de una escalera, el espacio que media entre un libro y su estantería o los metros



147. Rachel Whiteread, maqueta para Monumento en memoria del Holocausto, 1995. Si el sentido griego (sema) logra ser vaciado de toda substancia material, entonces se trata de una tumba (soma) del sentido, un monumento funerario alzado al *lógos*.



148. Rachel Whiteread, Monumento en memoria del Holocausto, 1995-2000. El vacío del espacio público no debería tener otro fin que recordar al hombre que ninguna palabra puede ser reducida a una substancia material.

cuadrados hábiles de una casa, Whiteread plantea una especie de condensación del *espacio coreográfico útil*⁵⁶.

Whiteread presenta la *Chôra* platónica como la *reminiscencia* de un espacio mundano, la memoria monumental de todo lo ocurrido en su interior. Éste es el sentido de su *Monumento en memoria del Holocausto* (1995-2000) (figs. 147-148), construido



149. Monumento Ara Pacis

Augustae, Roma, siglo I a.C.

Este desalojo de las substancias materiales en el seno de las Poleis clásicas hace de las ciudades verdaderos monumentos conmemorativos pasivos a la Pax romana.

en el gueto judío de Viena, justo en el lugar donde los nazis quemaron una pira de libros hebreos. Seguramente interesó a Whiteread el modo en que el papel de los libros, única patria del exilio judío, fue convertido por los terribles soldados neopaganos en humo, como si se tratara de la carne sacrificada de un templo maldito⁵⁷. El memorial de Whiteread está claramente basado en el monumento a la paz de Octavio Augusto, el *Ara Pacis Augustae*, siglo I a.C., construido para sepultar definitivamente el periodo bélico tras la campaña del emperador por Hispania (fig. 149). Un espacio coreográfico en memoria de dos escenarios antiguos: la hecatombe griega de bueyes de labor (ahora libros judíos) y la arquitectura pública romana (que homenajea el espacio cívico del *ghetto*), aunque ninguno sobrevivió a la expansión del imperio neoclásico de Hitler.

Si la *Chôra* es la memoria de un espacio y de los acontecimientos que allí sucedieron, el filósofo José Luis Pardo ha explicado como nadie que el sustrato arcaico de la ciudad es precisamente la ruina de la comunidad primitiva sobre la que se asienta. La Polis se alza sobre las ruinas de las comunidades a título de *monumento*, de la misma manera que la ruina clásica es el sustrato monumental

de la ciudad moderna. El templo se esfuerza en conservar la memoria viva de aquella agrupación arcaica sobre cuyas ruinas se instaló la Polis, que Pardo define como «el echarse a perder de la comunidad o la comunidad echada a perder»⁵⁸. En efecto, con la separación del espacio doméstico (*oikos*) del espacio público, la ciudad pone *cada cosa en su sitio*, disponiendo la memoria de los tiempos míticos en el templo y la vida civil en el Ágora.

Esta primera distinción del espacio urbano hizo que la elasticidad de las *substancias naturales* se tornase rígida en la Polis. Pues el ciudadano, protegido en la urbe del mito y la leyenda, podía aplicar el *lógos* con *naturalidad*, nombrando a las cosas por su nombre y no por su *sabor*, ni por la necesidad material que de ellas tenía. No es casual, por tanto, que los nombres de las grandes escuelas filosóficas de la Antigüedad, peripatética y estoica, fueran adoptados de los pórticos columnados (*peripatos*) o los patios pintados (*stoa*) de las ciudades, porque el espacio urbano implicaba en los ciudadanos la capacidad de atribuir predicados a sus oraciones, es decir, que se diga *algo de algo* y no *cualquier cosa de todo*, terminando con la plasticidad primitiva de la *substancia mítica* e instaurando la medida del *lógos*. Además, Pardo recuerda que la ciudad ofrece hospitalidad a quienes huyen del terror o buscan refugio contra la naturaleza salvaje, «porque en ella *no todo* (sino sólo *algo de algo*) es posible, ni todo (sino sólo *algo de algo*) está permitido»⁵⁹. La ciudad es el *sustrato democrático* capaz de integrar a cualquiera, no importa de dónde venga, al estar basado en el poder (*kratos*) de los muchos (*demos*). La Polis ateniense de Pericles fundamentó durante el siglo V a.C. este espacio público abierto en los mercados precisamente para poder discutir sobre todo lo indiscutible, haciendo legible (*lógos*) lo inefable (*mythos*).

El entorno urbano neutralizó el ecosistema primitivo e implicó a los ciudadanos en la argumentación racional. La ciudad puso, por tanto, a las *substancias míticas* en su sitio, arruinándolas y llevándolas a las afueras, ya que, en palabras de Pardo, la ciudad es «la naturaleza ya transformada por la técnica o nombrada por los poetas»⁶⁰. Aunque Pardo matiza que se trata de «un *afuera* paradójicamente incluido *dentro* de ella —una *exterioridad interior*—, pero, como las bellas artes, autónomo con respecto a la política y al mercado»⁶¹, la *exterioridad interior* de Whiteread.

El orden: la Antropometría

Una vez retornado a Ítaca, Ulises demostrará a Penélope que no es uno más de los *pretendientes* gracias a su dominio del arco. En la famosa escena del certamen de tiro, recuperada por el mito de Robin Hood, el héroe es el único itacense capaz de colar una flecha por el ojo de doce hachas puestas en fila. El tiro con arco es una disciplina apolínea de precisión que exige de excelente fuerza y perspectiva para hacer diana. Los arqueros griegos se encomendaban a Apolo, en tanto que dios de la destreza, del orden y de la armonía, pero seguramente pensando en Odiseo, *por el tiro con arco distinguido*.

En este sentido, el artista italiano Pino Pascali elaboró un arco de madera recubierto de lana, *El arco de Ulises* (1968), que aunaba la habilidad deportiva de Odiseo con la destreza doméstica de Penélope (fig. 150). Pascali hace pasar, por tanto, el hilo de Penélope por la puntería de Ulises, como si la flecha fuera la aguja del sudario enhebrada por el arco del héroe⁶². Este dominio del arco emparentó a los héroes con los deportistas, haciendo de Hércules, el victorioso ganador de las *doce pruebas*, el fundador mítico de los Juegos Olímpicos. La divinización de los deportistas griegos



150. Pino Pascali, *El arco de Ulises*, 1968. Esta sugestiva obra de Pascali acopla de un modo casi sexual el arco de Ulises con la costura de Penélope mediante la no menos evocativa curva de la sustancia lanosa.

hará que Alejandro Magno se proclame descendiente directo de Hércules y que algunos emperadores romanos se hagan representar con los atributos del héroe (fig. 151).



151. Cómodo bajo la apariencia de Heracles, anónimo romano hallado en Esquilina, siglo II d.C. Museos Capitolinos, Roma. Los emperadores romanos se representaban como héroes tomando prestado de ellos una falsa sustantividad heroica para desarrollar sus responsabilidades políticas y militares.

Esta conjunción de belleza física y virtud moral en los cuerpos era la *kalokagathia*, pues *kalos* significa bello y *agathos* bueno, siendo la virtud del héroe más cercana a la del atleta (*athlon* significa premio) que a la del filósofo. Los hombres antiguos intentaban ajustar su carácter a un ideal masculino, de tal forma que los *virtuosos* se sentían descendientes del sabio Sócrates, los *hedonistas* del voluptuoso Paris y los *astutos* del artero Ulises, quien superó el *coraje* de Aquiles y la *fortaleza* de Hércules gracias a un carácter embustero que se haría modélico.

La *educación física* estaba fundada en la *mayéutica*, o saber sobre uno mismo, que rezaba el *conócete a ti mismo* (*gnothi seauton*) del templo de Apolo en Delfos. Junto al *nada en exceso* de los griegos y el latino *mens sana in corpore sano*, el cuidado del cuerpo clásico no puede comprenderse sin esta asociación socrática de belleza y destreza. Pero todas estas máximas bien podrían reducirse a los lemas de Protágoras, *el hombre es la medida de todas las cosas*, o los de Terencio, *nada humano fuera de los límites*. La antropometría o medida humana del mundo fue tomada del rigor lógico de las matemáticas, de la regulación moral de las pasiones, de la fisiología ideal de los cuerpos y de la topología democrática de la Polis.

La antropometría era la disciplina de la armonía y el equilibrio de las partes en el cuerpo clásico. La proporción ideal del hombre estaba relacionada con las medidas cósmicas y las virtudes de una buena forma (*euxenia*), un buen orden (*eutaxia*) y un buen ritmo (*euritmia*), pero, sobre todo, de una buena masculinidad (*euandria*). La *buena medida* hizo posible el tránsito definitivo de lo teológico (*mythos*) a lo científico (*epistémē*) gracias a una sublimación estética de la escala humana vivida en Grecia como un conflicto permanente entre la *geometría* de la línea (*destino*) y la *geografía* de los cuerpos (*carácter*).

La estética platónica había rechazado la *mimesis*, o la mera imitación de las cosas, porque la adecuación de los *copistas* a la realidad descuidaba las *buenas reglas* (*kala schemata*) cedidas por el hieratismo de las artes egipcias, más cercanas a la geometría y a la astronomía. Se dice que en la Academia platónica, que recibió su nombre de un gimnasio con el nombre de un héroe (*Academo*), había un frontispicio en el que se advertía: *no entre aquí quien no sepa matemáticas*. Por consiguiente, los números y las palabras facilitaron el abandono progresivo de los *elementos* de la cosmología arcaica y de las *substancias físicas* de la filosofía natural como mediciones abstractas del *lógos*. Los primeros filósofos sufrieron las tensiones acostumbradas entre el reino natural y el reino numérico y astrológico —se dice, por ejemplo, que Tales de Mileto cayó una vez en un hoyo por culpa de andar siempre mirando a las estrellas—, y para evitar nuevos tropiezos, los pensadores del periodo clásico humanista extremaron los cuidados físicos e intelectuales. Los juegos y la lucha desarrollaron esta formación *física* del pensador y sus pupilos, acicalados en el *gymnasium*, término griego que viene de *gymnos* (desnudo).

Tanto se impuso el ideal de una forma física bella y proporcionada que el historiador de las ideas Clarence J. Glacken comienza su monumental historia de la geometría y geología antiguas, *Huellas en la playa de Rodas* (1967), recordando que Aristipo, un discípulo de Sócrates, fue arrojado por un naufragio a la playa de Rodas y, viendo unas figuras geométricas dibujadas en el suelo, exclamó esperanzado que había visto *huellas de hombres*⁶³. En efecto, para el griego clásico la huella del hombre sobre la tierra tenía que ser una traza geométrica, nítidamente distinguida de la huella material primitiva. En tanto que proyección ordenada de un propósito (*télos*) humano y racional en el caos

material, la naturaleza debía ser organizada, *humanizada*, según Glacken, por tres ideas recurrentes: «la idea del diseño, la idea de la influencia del medio ambiente y la idea del hombre como agente geográfico»⁶⁴.

Para Glacken, «la idea de un desarrollo cíclico de las naciones y los estados, en analogía con el ciclo vital del organismo, así como la idea de la eterna repetición, fue común en la Antigüedad»⁶⁵. El destino se podía descifrar en los mitos, pero también en las matemáticas antiguas, porque el *lógos* imponía un dibujo al mundo, tal como el medio ambiente impone una forma a la constitución humana.

Ya el filósofo milesio Anaximandro había reducido los *elementos* de la cosmología antigua a una única *substancia eterna* e inmutable denominada *ápeiron* (lo indefinido). Esta inmensidad caótica e inagotable que lo cubría todo será entendida por Pitágoras de Samos, siglo V, como los números (*arithmoi*). La reducción pitagórica de los *elementos* a los números generó un valor científico y abstracto definitivo para la sustantivación de las cosas. En este sentido, Aristóteles aportó un quinto elemento a la vieja *tetrasomía* presocrática del fuego, el agua, el aire y la tierra llamado *éter* o *quintaesencia*, es decir, el elemento celeste y extracorpóreo del Cosmos que envolvía a los demás. Para poner en práctica la omnipresencia etérea del número, Protágoras tomó al hombre como la medida de todas las cosas, fundando la filosofía de las teorías de la proporción, sistemas que establecieron relaciones matemáticas *canónicas* entre las distintas partes del cuerpo y el Cosmos (o la ciudad).

Policleto de Argos, escultor del siglo V a.C., al que se atribuye el primer canon clásico, hoy perdido, ha sido imitado hasta la saciedad por su *Doríforo*, *portador de la espada* (fig. 152), como el modelo natural de la antropometría, o



práctica de traslación de medidas a partir de *relaciones* entre el cuerpo y sus partes. La antropometría es el paso de la medición *propioceptiva* del cuerpo a su proyección geométrica en medidas abstractas *transportables* como, por ejemplo, la altura total del hombre en un número concreto de cabezas. Esta medida portátil es el esquema de lo que Tales de Mileto vio al pie de las pirámides egipcias, un modo de medir la altura a partir de la sombra de la pirámide proyectada sobre el suelo⁶⁶.

152. Policleto, Doríforo, siglo V a.C., copia hallada en Pompeya. Museo Arqueológico Nacional de Nápoles. El portador de la espada es el paradigma de la escultura clásica realizada sin imaginario material, exclusivamente *substanciada* en la escala, la proporción y la simetría.

La sombra de la pirámide en el desierto mostraba la medida *virtual* del monumento, su *esencia numérica* proyectada sobre el plano. El contorno triangular de la sombra fue visto por Tales como una especie de reloj de sol capaz de medir el espacio. Tanto la pirámide de Tales como el triángulo visual de Euclides son formas geométricas puras de proyectar la medida de las cosas en el espacio. Por eso, el arte clásico abandona progresivamente su interés por la materia de las obras de arte para reducirlas a una *divina proporción* (*lucida ordo*) o una relación áurea entre sus partes, razón por la que el demiurgo platónico está conectado para los clásicos con la figura del arquitecto.

La antropometría, como ciencia de la proporción de los cuerpos, dio un vuelco a la preponderancia de la cueva rupestre y de la escultura arcaica para instaurar el reino milenario de la arquitectura clásica. En la época de Augusto, Marco Lucio Vitrubio redactó *Los diez libros de la arquitectura*, siglo I a.C., e instauró el canon de toda arquitectura clasicista hasta la actualidad. Los edificios, ya sean de estilo dórico, jónico o corintio, deben acoger la medida del hombre y su relación con el Cosmos. Concretamente, en el libro tercero describe Vitrubio las medidas para la erección perfecta de los templos según la simetría del cuerpo o *analogía*. Para el arquitecto clásico no puede hablarse de una obra bien realizada «si no existe esta relación de proporción, regulada como lo está en el cuerpo de un hombre bien formado»⁶⁷.

Si las *partes* de la estatura humana surgen de la división del cuerpo en números, entonces la proporción será la relación entre las medidas de los pies, las manos y la cabeza respecto del ombligo, ese centro absoluto en el que reverbera el movimiento de los astros: «se sigue de aquí que son dignos de alabanza aquellos que al edificar los templos de los dioses

distribuyen los miembros de la obra de tal manera que cada una de las partes y todas se correspondan entre sí con proporción y simetría»⁶⁸.

El antropómetro hace corresponder las medidas universales con la proporción anatómica en los diferentes sistemas analógicos, recogidos por Pannfsky en su ameno estudio sobre la historia de las teorías de proporciones como reflejo de la historia de los estilos, desde el módulo absoluto de los egipcios hasta los cánones griegos, basándose en esta transposición de fracciones del cuerpo como medidas relativas del hombre⁶⁹. La construcción vitrubiana de la arquitectura introdujo así mismo la problemática de la proporción en la *Era de las Bellas Artes* con la *Divina proportionae* (1509), de Luca Pacioli, y el tratado *De la medida* (1525), de Alberto Durero. Esta cultura de la medición del cuerpo mediante el *lógos* también explica el antropomorfismo de muchos términos grecolatinos, razón por la que la palabra *cesárea* viene de César —nacido en el año 100 a.C. de forma prematura—, así como la centuriación (*centuriatio*) era la partición de la tierra en cuadrados de veinte *actus* (709 metros).

Del mismo modo, la construcción de ambientes arquitectónicos o escenográficos a partir de la figura humana ha sido una de las constantes de la expansión del canon clásico en la escultura moderna: desde que Giacometti elaboró sus primeras figuras sobre palacios solitarios hasta que Edward Kienholz, George Segal o Claes Oldenburg idearon escalas y ambientes escultóricos ajustados a medidas y relatos antropométricos.

Un artista que comprendió como nadie los sistemas clásicos de medición espacial y la antropometría de la escultura moderna fue Juan Muñoz. Fallecido en 2001, el escultor madrileño dio un vuelco a los presupuestos posminimalistas de simetría y euritmia, acentuando el



153. Los luchadores, copia romana de un original helenístico del siglo III a.C. Galería de los Uffizi, Florencia.



154. Juan Muñoz, Una figura, 2000. Las figuras de Muñoz están realizadas en resina pigmentada de un gris muy neutro que acentúa especialmente los efectos de escala.

conflicto entre el espacio geométrico de Tales y el coreográfico de Platón⁷⁰. Las instalaciones de Muñoz son pequeños escenarios barrocos donde los figurantes *ponen en escena* los obstáculos del cuerpo humano a la hora de habitar la geometría proyectiva (figs. 153-154). Las figuras autistas de Muñoz acentúan la disarmonía del espacio métrico y del musical observando sobre balcones suspendidos en el vacío, pisando agitados suelos en trampantojo o danzando sobre escenarios con apuntadores enanos; todas estas variaciones topológicas ponen en crisis la supuesta unidad clásica del cuerpo y el Cosmos, por eso, aunque inefables, sus escenografías resultan narrativas, pues expresan la esquizofrenia de habitar espacios simétricos, a veces ocupados por sonidos equívocos o rumores que surgen de las paredes.

Un ejemplo evidente de esta tensión entre la obra de Muñoz y la antropometría clásica es *The Crossroads Cabinets* (1999) (fig. 155), donde unas estanterías que acogen el *canon* completo de estatuillas del escultor —como un gabinete de curiosidades en miniatura— resaltan la *dramática* inadecuación de las piezas con

las limitaciones espaciales y temporales de cada balda o casetón antropométrico de la estantería. Los figurantes de Muñoz son maniqués ventrílocuos, enanos acondroplásicos o personajes asiáticos de



155. Juan Muñoz, The Crossroads Cabinets, 1999. Este es un bello ejemplo de cómo un imaginario escultórico completo puede ser reducido a distintas relaciones de proporción respecto del espacio.



156. Juan Muñoz, *Enano con tres columnas*, 1988. La equivalencia de la estatura del enano y la medida de dos tambores de columna insisten en su posición como elemento sustentante de este espacio paradójico.

medidas reducidas, que acentúan la disputa entre la medida geométrica y la corporal plantados sobre todo tipo de obstáculos espaciales. Estas figuras sin tiempo ni relato son colocadas sobre pódiums teatrales para acentuar su desproporción con el mobiliario circundante; en ocasiones, incluso carecen de pies, únicamente sostenidos como tentetiosos por unas bolas de goma que giran sin cesar en torno al espacio abierto de la *Chôra*.

Aunque los muñecos de Muñoz carecen de detalles ornamentales o rasgos anecdóticos, sus cuerpos contrahechos, moldeados en resinas sintéticas pigmentadas en grises neutros, habitan torpemente el espacio con andares erráticos o minusvalías que reproducen, a su vez, ciertos imaginarios de la estatuaria clásica. En efecto, la constitución acondroplásica del *Enano con tres columnas* (1988) mide justo la altura de dos tambores de columna clásica, en tanto que la figura que camina por *Winterreise* (1994) lleva a horcajadas a otra figura mientras *escala* los desniveles del desquiciante suelo ajedrezado en trampantojo, según la iconografía de



157. Juan Muñoz, *Winterreise*, 1994. Este conjunto escultórico se desliza entre el plano liso y el escalonado mientras recuerda la imagen humanista de Eneas escapando de Troya llevando a su padre Anquises.

Eneas huyendo de Troya arrasada con su padre Anquises a cuestas (figs. 156-157).

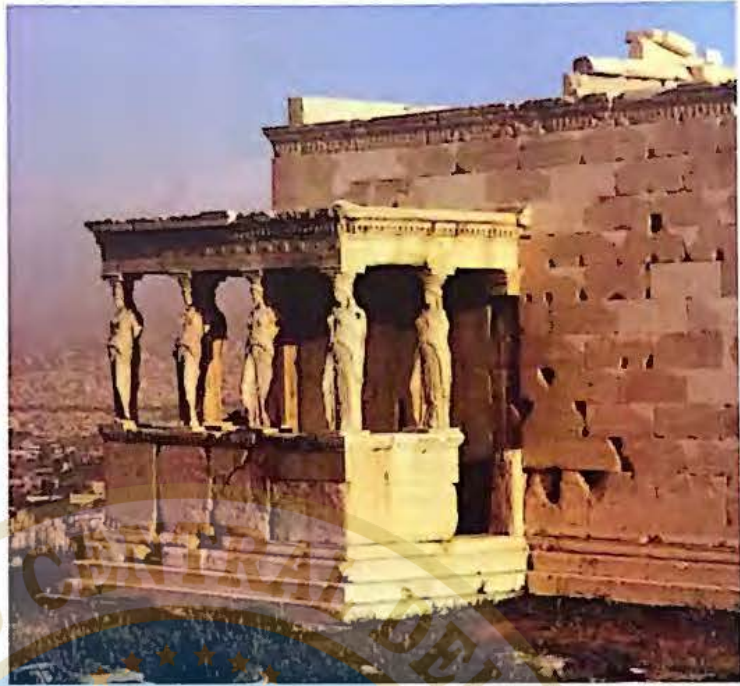
El medio: la Columna

Tras naufragar Ulises en Esqueria, despierta completamente desnudo en tierra de feacios y es sorprendido por el séquito de Nausícaa, hija del rey Alcínoo. Las doncellas de la joven en seguida sienten rubor ante la desnudez del náufrago, que apenas puede cubrirse con una rama frondosa mientras admira la belleza de la princesa. A los ojos de Ulises, el talle de Nausícaa, *la de blancos brazos*, recuerda al tronco de una

palmera, como la que una vez vio crecer en el altar de Apolo en Delos: «nunca árbol tal había crecido de la tierra»⁷¹. Siendo Homero un poeta jonio, la ninfa en forma de palmera es una premonición del estilo corintio: la divina fusión vegetal de la masculinidad dórica y la feminidad jónica (fig. 158).

A medida que los estilos griegos asumen el antropomorfismo de la escala humana, la tosquedad del capitel dórico se engalana de curvas jónicas hasta eclosionar en las hojas de acanto corintias. Los expertos coinciden en que la evolución de los estilos griegos pasa por la encarnación progresiva de las formas hieráticas del periodo geométrico (siglos IX-VIII a.C.) que se había caracterizado por la majestad funeraria de los bronceos votivos; esta tosquedad dio paso al periodo arcaico (siglos VII-V a.C.) donde la rigidez mortuoria es levemente alterada por un sutil adelantamiento de pies y manos en los Kouros (*jóvenes*) y las Kore (*doncellas*); a continuación, durante el periodo clásico (siglos V-IV a.C.), el *ethos* y el *pathos* transmitirán una completa ilusión de vida en las figuras del Partenón, el canon de la estatuaría humanista, que se exacerbará en los altos relieves del periodo helenístico (323-331 a.C.), como por ejemplo, en el barroquismo del altar de Pérgamo, parcialmente reconstruido en Berlín.

Una de las claves de esta progresiva animación de los estilos griegos y sus elementos sustentantes es el *estado de buena esperanza de la columna*, es decir, el engrosamiento de los tambores centrales del pilar en forma de panza. Sin duda, la columna griega es el *modulador humano* del edificio. Aunque la ornamentación del capitel jónico alude a la figura femenina, el abultamiento del tronco en los templos responde a un reajuste óptico destinado a corregir la curvatura del edificio para el ojo. La matemática clásica no cesa de demostrar que una *raíz cuadrada* responde al germen vegetal de



(a)



(b)

158. (a) Cariátides del Erecteion en la acrópolis de Atenas, siglo V a.C. Las cariátides son la máxima expresión de la conversión de elementos sustentantes en sustancias vegetales bajo las metáforas antropométricas de la talla, el tallo y el tallo. (b) Las figuras del Erecteion pueden ser las más bellas versiones de las Horas, Talo, Auxo y Carpo, personificaciones femeninas del brote, el crecimiento y el fruto.

todo número, literalmente a la *potencia de crecimiento de la línea*, razón por la cual el templo era una especie de *bosque ordenado y preñado*, pues la simetría de sus troncos insembrados de lógos hace

pensar también en la ortopedia de las plantas en la ciudad.

Toda la tradición humanista ha destacado la belleza antropomórfica del edificio clásico, desde el pórtico columnado hasta las esculturas de los frontones. Alberti, en su *De re aedificatoria* (1452), señaló que las fachadas de los edificios antiguos podían ser el modelo natural de la composición del cuadro renacentista. Como Vitrubio, Alberti recuerda que «el edificio es un cuerpo y, como todos los cuerpos, consta de líneas y materias, que son producidas unas por el ingenio, y las otras engendradas por la naturaleza»⁷². La cariátide sería una ingeniosa fusión de los elementos lineales y la *materia vegetal* preñada de naturaleza ornamental.

El imaginario de la cariátide aparece en las divinidades estacionales de las tres Horas, Talo (brote), Auxo (crecimiento) y Carpo (fruto), quienes adecuan los tiempos agrícolas a las fases del cultivo según una lógica semejante a las Gracias y las Parcas. En una bella escena de la *Argonautica*, Orfeo invoca a las ninfas, que de repente «hicieron brotar del suelo unas briznas de hierba, y de la hierba brotaron más altos y largos tallos, y después florecientes arbustos crecieron muy erguidos sobre el terreno»⁷³. Tres ninfas surgieron del suelo en forma de árboles, Héspera como un negrillo, Eritea como un álamo y Egle como un sauce. Todas estas ninfas arbóreas tenían la propiedad de mostrar a los hombres los manantiales de agua recónditos, actuando como vegetales que enterrasen sus raíces en la humedad del subsuelo.

La literatura de Apolonio es abundante en imaginarios vegetales femeninos, como cuando narra la historia de un leñador que taló el tronco de un roble donde vivía una ninfa que procuró, en venganza, un destino infausto para él y sus hijos⁷⁴. Prosigue Apolonio que en el mismo lugar donde cayó fulminado el carro de Helio (Faetón) habitan unas

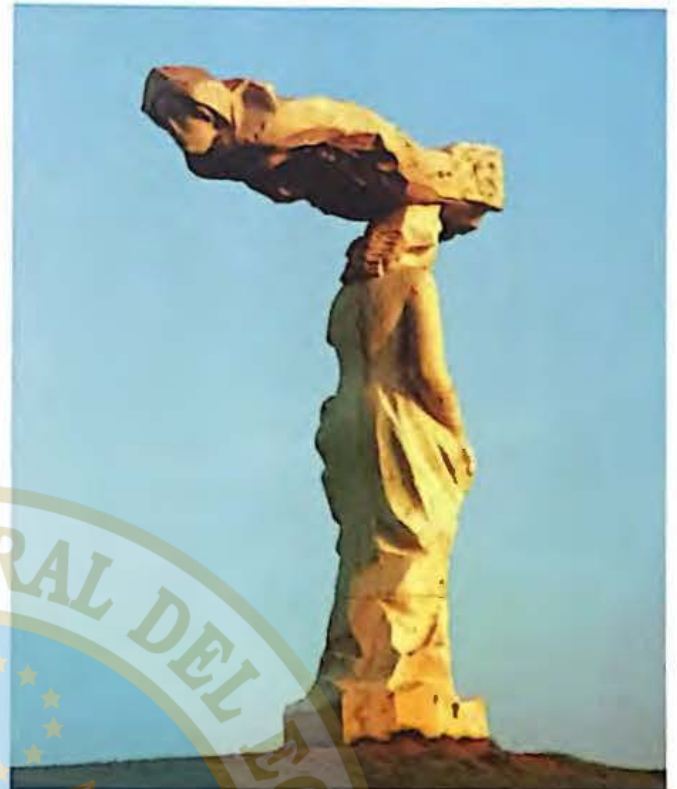
jóvenes heliades, metamorfoseadas en álamos negros, que derraman «de sus párpados hasta el suelo gotas de brillante ámbar, que se secan al sol sobre aquellas arenas. Pero cuando bajo las ráfagas del viento ululante baten las riberas las aguas de la oscura ensenada, entonces se las lleva y arrastra en tropel el oleaje en su reflujo»⁷⁵. El escritor de Rodas asegura que para los celtas estas lágrimas fueron derramadas por Apolo tras la muerte de su hijo Aselepio, pero las hermosas metáforas vegetales y minerales de Apolonio implican la concepción inmortal de los árboles en la Antigüedad. Hasta la savia es para los poetas clásicos una *substancia* asociada a lágrimas de ágata. Pues la sensación de crecimiento vegetal no podía entrar en contradicción con la eternidad de lo clásico, y el *sustento vegetal* se asocia a la dureza de la piedra: tal como la altura del hombre en el cosmos respecto del resto de los demás animales se sustenta en la posición erguida de la *columna* vertebral.

Además de una metáfora pétrea de la simetría humana, la columna es la mejor expresión visual de la antigua idea de espacio como *cuerpo entre cuerpos* (Aristóteles). Hasta la llegada del espacio moderno, extendido hasta el infinito como *res extensa* (Descartes), la columna clásica se hallaba, como elemento sustentante corregido por la óptica, a medio camino entre el infinito visual de la perspectiva y el espesor material de la piedra, es decir, entre la medición *visual* del paisaje y la ocupación *física* del espacio.

En los años ochenta, el escultor italiano Michelangelo Pistoletto realizó varias revisiones de la cariátide a partir de esta doble naturaleza de la columna clásica como cuerpo robusto pero tendente al infinito⁷⁶ (fig. 159). En su serie sobre las cariátides, Pistoletto dispuso figuras sobre basamentos de mármol que a su vez sostenían otras esculturas tumbadas en forma de «T».



(a)



(b)

Los acróbatas de Pistoletto buscan un equilibrio entre la tensión del elemento visual, que subraya el horizonte, y el elemento sustentante, que se arraiga en el suelo. Esta columna antropomorfa, partida por dos ideas antagónicas de espacio, recuerda otro pasaje del tratado *De Statua* (1451), cuando Alberti asegura que se puede hacer la mitad de una estatua «en la isla de Paros y la otra mitad la podrás sacar y terminar en Lunigiana»⁷⁷.

Alberti imaginó el alzado de una inmensa *statua virile* en dos partes, todo lo contrario que la mítica estatua de Apolo en Delos, siglo VIII a.C., en cuya inscripción rezaba: «Soy de una única piedra, tanto la escultura como la base». El coloso de Delos pronto se convertiría en el modelo de mármol más célebre de la historia, el *David* de Miguel Ángel, símbolo del hombre del Renacimiento, construido de una pieza y audacia moral de lo infinitamente pequeño que se crece ante lo infinitamente grande. Si el coloso de Delos y el *David* de Miguel Ángel

fueron tallados de un único bloque de mármol, es porque la pericia clásica trataba a la piedra como si fuera la corteza de un tronco de árbol: vaciando todo el corcho sobrante y exponiendo la raíz.

En este sentido, no es casual que Homero realizase un himno a Apolo en Delos, una de las islas Cícladas que, junto a Paros, Naxos, Milo, Amorgós y otras tantas, forman un círculo eterno entre el mar Egeo y el mar de Creta, donde se une el arcaísmo griego y la vanguardia. El género de estatuillas del tercer milenio que allí se encontraron dio lugar a una peculiar escuela de escultura filiforme que va desde Brancusi y Picasso hasta Moore y Giacometti⁷⁸. Los ídolos cicládicos son los restos de una prehistoria clásica que, en vez de sesgar el mármol con la figura humana, como Praxíteles, sesgó la figura humana con las formas del propio mármol, a medio camino entre la obra cerámica y el tótem primitivo.

A Picasso le fascinó el modo en que los autores de las muñecas cicládicas

159. (a) Michelangelo Pistoletto, *Acrobata*, 1983. He aquí la raíz formal del tronco humano como sustrato anatómico de la cabeza, función que puede cumplir cualquier elemento arquitectónico vertical. (b) Michelangelo Pistoletto, *About-turn*, 1981-1984. En buena lógica, la mutación de la cabeza de una figura erguida en el capitel de una columna puede dar lugar a otro brote horizontal del elemento sustentante.



160. Columna de Marco Aurelio, Roma, siglo II d.C. La concepción vegetal de los ornamentos de la columna griega desencadenó el inevitable despliegue del tronco de la columna romana como si se tratara de un papiro.



convertían el tronco de una mujer en una especie de guitarra. Pero esta elocuencia narrativa del tronco también era habitual en el periodo romano, cuando las columnas conmemorativas de los emperadores desplegaban la historia militar de Roma en una gran espiral. En efecto, las columnas historiadas de Trajano y Marco Aurelio (fig. 160) identificaron el cuerpo de la columna con un inmenso papiro y cada uno de los tambores con los distintos episodios bélicos del árbol genealógico romano.

La mutación de la función sustentante del tambor de la columna griega en elemento narrativo o friso de la columna romana afectó también a la distribución de los muros, que redujeron la retórica del edificio a un altorrelieve de historias talladas en bulto redondo. Una clara revisión de esta narratividad de la columna y del friso romanos fue la metopa de bronce realizada por el artista y cineasta norteamericano Robert Longo en sus *Guerras corporativas. Muro de influencia* (1982) (fig. 161). Una tremenda disputa entre ejecutivos de empresa, que en ocasiones parece una

161. Robert Longo, *Guerras corporativas. Muro de influencia (detalle)*, 1982. Longo replica las columnas, frisos y metopas romanas, profusamente trabajadas de hazañas bélicas, emulando en el metal el clamor narrativo de las piedras clásicas.

guerra de sexos, cuenta la batalla financiera del Imperio americano con el aire de uno de los altorrelieves de la columna historiada de Marco Aurelio.

Si el friso de Longo alude a la transformación de los *elementos sustentantes* en narrativos durante el periodo romano, el artista italiano Giulio Paolini realizó una interesante *Cariátide* (1979) en la que dos columnas corintias sostenían un pergamino de papel (fig. 162). En el interior de los rollos desplegados un *kouroi* dibujado a lápiz desenrolla el papel, participando de la elocuencia narrativa de la columna o *ekphrasis* del propio edificio, cuyo máximo exponente fue el friso del Partenón⁷⁰.

Esta narratividad de la columna romana pronto quedaría preñada con el relato evangélico de *El Ungido*, cuya figura blanquísima fue también asumida



162. Giulio Paolini, Cariátide, 1979. La elocuencia de la columna como papiro desenrollado hace también resonar en Paolini la genealogía de la substancia celulosa del papel en el tronco de un brote corintio.

en el tronco de la columna. En este sentido, la iconología no ha cesado de repetir que la columna cristiana simboliza el cuerpo de Cristo, o basamento de la Iglesia⁸⁰. No hay que olvidar que los acontecimientos principales del martirio de Cristo, la flagelación en una columna, la muerte en la cruz, están asociados a elementos arquitectónicos sustentantes. La carne de la columna cristiana, insinuada por las venas del mármol clásico, es la conversión definitiva de la idea antigua de espacio (*cuerpo entre cuerpos*) a la idea moderna (*perspectiva del infinito*). La *substancia carnosa* del periodo primitivo se tornó, por tanto, *elemento sustentante* en el periodo clásico, para después, durante el periodo cristiano, retornar a la *substancia pétrea* y así poder contar la inmortalidad de Cristo en forma de pilar catedralicio.

El elemento: la Carne

Cuenta Homero que cuando Aquiles mata a Héctor, le despoja de su armadura con el fin de «cortarle de sus hombros la cabeza con su agudo bronce, y el cadáver, llevándolo a rastras, entregarlo a las perras troyanas»⁸¹. Ésta es la terrible venganza del héroe colérico, irritado por la muerte con saña de su bien amado Patroclo. Aunque Aquiles ata el cadáver del príncipe troyano a su carro, los despojos arrastrados son protegidos por la égida de oro de Apolo, que de su cuerpo aparta todo ultraje, «para que al arrastrarle su piel no desgarrara»⁸². La égida de Apolo era una piel de cabra como la del Vello de Oro que resguardaba la carne de la corrupción. La égida impide la venganza de Aquiles y el cadáver de Héctor permanece tan immaculado como su yelmo durante doce auroras en las que «su cuerpo no se le corrompe ni van corriendo los gusanos que suelen devorar a los guerreros que víctimas de Ares van cayendo»⁸³.

El griego pensaba que el cuerpo era inmortal porque *sus elementos constitutivos* eran también considerados eternos por la cosmología pagana. En realidad, la idea grecorromana de la inmortalidad era producto del dualismo pagano entre el alma y el cuerpo, la mente y la materia, pues el organismo era una parte del cosmos y el alma una propiedad de los dioses. La identidad o persona griega (*prosopon*) es una substancia a medio camino entre el destino de las *almas* y el carácter de los *elementos*. Por todas estas razones, en la Antigüedad era considerado un agravio supremo no permitir la retirada de los caídos en combate. Este tipo de victorias indecorosas reciben el nombre de pírricas debido a la funesta actitud del rey Pirro de Epiro tras las batallas, actitud que seguramente también dio nombre a Neoptólemo, hijo de Aquiles, llamado tardíamente Pirro por vejar el cadáver de Príamo, padre de Héctor. Además, el

canibalismo de los perros de la guerra suponía una regresión herética al concepto de carne primitiva, por lo que resulta curioso que los perros (*kynikos*) dieran su nombre a la escuela de los *cínicos*, encabezados por Diógenes, el filósofo que destacó por no respetar ni la sombra de Alejandro Magno. Por eso, cuando Lévi-Strauss estudió las costumbres culinarias de los primitivos se preguntó, como Plutarco –sacerdote del templo de Apolo–, *si los dioses comen carne*. Lo cierto es que el hombre griego se alimentaba básicamente de cereales, frutos silvestres o fruta y solía apartar los mejores manjares de carne para las ceremonias rituales oficiadas a los dioses. Del mismo modo, la supervivencia del Imperio romano dependía casi exclusivamente de *panem et circenses* (pan y circo).

La inmolación griega (*pompe*) era un acto cruento basado en el sacrificio de cien bueyes, *hecatombe*, o en la libación de sangre vacuna, bovina o porcina. Cuenta Homero que la embarcación de Ulises es hundida por un rayo de Zeus en castigo porque sus marineros habían comido la carne de unas vacas sagradas. En efecto, la carne de cerdo, oveja o buey era una *substancia sagrada* que permitía el tránsito del totemismo a la eucaristía, siempre por mediación del sacrificio pagano. En este sentido, Pitágoras fue de los primeros en defender el vegetarianismo, opuesto a tanta matanza animal, dada su creencia en la *metempsicosis*. Aunque el número pitagórico era una *substancia* tan carnosa como cualquier otro elemento, el maestro de la trigonometría no necesitaba sacrificar animales para sus demostraciones matemáticas.

La carne animal era sagrada como posible anfitriona de las almas humanas en el porvenir, porque la actividad consciente (*psyché*) permanece incluso tras la putrefacción. Toda la tradición hermética y alquimista insiste en que el *flujo vital* no se destruye nunca. Los

textos apócrifos de Hermes Trismegisto afirman que «la palabra *muerte* es un mero nombre [...]. Pues muerte significa destrucción; y nada en el Cosmos es destruido»⁸⁴. El *corpus hermeticum* de la alquimia, como germen de las ciencias físicas, habla de un dios siempre vivo y oculto en la materia. En este sentido, la energía hermética no se crea ni se destruye, tan sólo se transforma, coincidiendo con la física contemporánea en que la Creación forma parte de un ciclo de fuerzas que escapan a la comprensión racional.

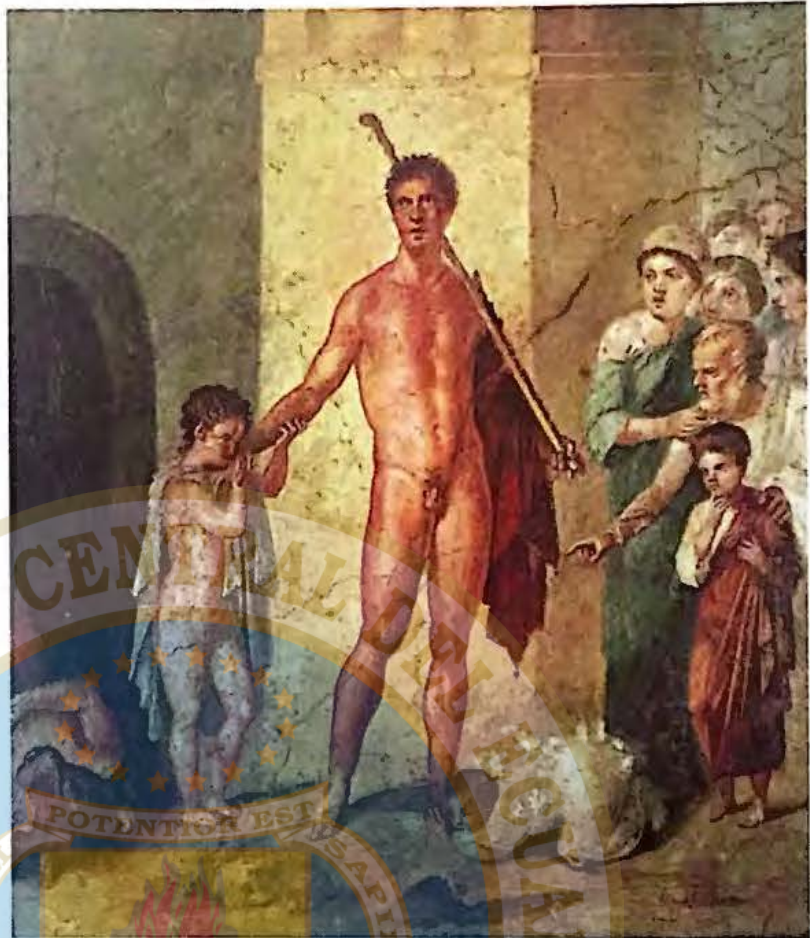
La ciencia antigua buscó la composición del Cosmos entre experimentos químicos y visiones místicas de los metales (*medios etéreos*), proponiendo la composición hermética del Absoluto con la combinación de la sal, el azufre y el hidrógeno. La *trinidad de la substancia* tiene uno de sus orígenes paganos en esta *trinidad alquímica* de Mercurio, Azufre y Sal, que empujó a los herméticos a experimentar su reunión en diferentes combinaciones químicas: el Uno, el Dos y el Tres también es la fórmula del Dios *uno y trino*, cuya suma da el Cuatro pitagórico, origen de la tetralogía (*tetraktys*) o perfección numérica de la Antigüedad. Se cuenta que la *tetrasomía* de elementos presocráticos estaba repartida por todas partes, incluso en la paleta de Apeles, pues el mítico pintor griego basó sus mezclas en la combinación de negro (tierra), rojo (aire), blanco (agua) y amarillo (fuego), siendo el azul (éter) una especie de negro rebajado. Esta gama cosmológica de los cuatro *principios metálicos* era un sencillo sistema de *mezclas* capaz de dar con el esplendor de la carne –el misterio alquímico del arte occidental– a partir de la doctrina cromática de los *cuatro elementos*⁸⁵.

Sólo la teoría humoral de Hipócrates, que vivió poco después de Apeles, hizo posible la adaptación de la *teoría de los cuatro humores* a la paleta. Dada la

imposibilidad de encontrar elementos naturales puros en la constitución humana. Hipócrates desarrolló su teoría de las complexiones como producto de los cuatro humores cardinales que, adecuadamente combinados, proporcionaban un perfecto equilibrio al organismo. En el marco de la medicina antigua, Galeno, médico de Marco Aurelio durante el siglo II d.C., desarrolló estas ideas hipocráticas facilitando la posterior adaptación de la teoría humoral a la teoría de los cuatro temperamentos (melancólico, flemático, sanguíneo y colérico). Desde entonces la sangre se asocia al rojo y al aire (cálido y húmedo), mientras que la bilis se asocia al amarillo y al fuego (cálido y seco), del mismo modo que la flema se asocia al blanco y al agua (fría y húmeda) y la atrabilis se asocia al negro y a la tierra (fría y seca).

Estas correspondencias entre cualidades, colores y elementos fueron pronto llevadas a las artes plásticas, integradas en las teorías de los *cálidos* y los *fríos*, siempre y cuando fueran regulados por la cosmología del amor (que todo lo une) y el odio (que todo lo separa). De hecho, para Aristóteles, los elementos no son las *materias primas* de la naturaleza, sino las *oposiciones dialécticas* entre lo frío y lo seco, lo cálido y lo húmedo. Lamentablemente, estas viejas armonías cromáticas fueron borradas de esculturas y templos clásicos por la depreciación académica del color, pues la visión *incolora* de la Antigüedad hizo triunfar una lectura completamente *descarnada* del mundo clásico. Esta ensoñación neoclásica que blanqueó la Hélade durante siglos fue cuestionada por los descubrimientos arqueológicos de Micenas y Cnosos, el hallazgo de cerámicas decoradas y el vibrante cromatismo de los frescos de Pompeya y Herculano (fig. 163).

Muchas obras antiguas conservan su policromía al ser rescatadas de las excavaciones, como puede observarse en



la vibrante oxidación del Sático de Mazara, un mascarón de proa que conservó el cromatismo bajo el agua, tornasolado por la herrumbre del metal (fig. 164). Estos hallazgos han transformado la visión exánime de Grecia y sus restos arqueológicos, donde el cromatismo surge por todas partes, incluso en las carnaciones del mármol blanco. Pero, como recuerda John Gage, la invención de la *Grecia blanca* no es exclusiva de la nostalgia centroeuropea, pues «para los críticos antiguos, el color no era un elemento esencial en la pintura representativa, si es que no era decididamente dañino»⁸⁶. Porque el mundo clásico ya relacionó la soberanía del dibujo a la greca decorativa, desprovista de toda carnosidad.

La academia contemporánea es una cabeza de Jano dividida entre las

163. Teseo después de matar al minotauro, pintura mural de la basilica de Herculano, siglo I d.C. En las pocas pinturas clásicas conservadas queda patente que las técnicas pictóricas de carnación de los cuerpos estaban más avanzadas que los efectos de perspectiva.



164. Sátiro de Mazara del Vallo, Sicilia, siglo IV d.C. Esta joya arqueológica demuestra que el tiempo ha legado un cromatismo alquímico debido a la oxidación y la herrumbre del metal entendido como sustancia carnosa.

prescripciones del dibujo y la libertad del color. El realismo como género pictórico expresa mejor que ningún otro la tensión entre la *Grecia blanca* y la *Grecia arqueológica*. Las variadas escuelas realistas de posguerra han acentuado el estado de *petrificación* del immaculado *corpus* académico, no exento de cierta belleza arqueológica, basándose en la reproducción mortecina de las impurezas de la estatuaría exhumada en los yacimientos. Esto se nota especialmente en la trayectoria del infatigable realista manchego Antonio López, donde sus cuerpos, aparentemente hieráticos, reproducen carnaciones similares a los restos policromados de la estatuaría antigua. En su estudio *Espaldas* (1965),



165. (a) Antonio López, *Espaldas* (detalle del torso masculino), 1965. Los pintores realistas actuales se esmeran especialmente en conjugar los efectos de carnación del cuerpo con el desgaste natural de las fotografías de copias antiguas. (b) Detalle del torso femenino.

por ejemplo, los brazos pegados al torso, la columna recta y la cabeza ligeramente baja recuerdan la inexpresividad de los *Kouros* y las *Kore*⁸⁷ (fig. 165). Del mismo



166. Antonio López, *Hombre y mujer*, 1968-1990. López aplica a estas figuras de porte funerario una policromía que más parece una pátina arqueológica de la madera tallada que un efecto de la carne.

modo, la insistente sedimentación del color en el largo proceso pictórico de López confiere a la carne la textura decapada de los frescos antiguos; un efecto de desgaste del color que también pudo apreciarse en el conjunto escultórico *Hombre y mujer*, que el artista dio por terminado en 1990, justo cuando consiguió en la policromía de la madera lo que previamente había conseguido en la tela (fig. 166).

Quizá la petrificación de los cuerpos académicos se debe a que el legado pagano no está mancillado por el pudor del pecado original. A medio camino del



167. Peter Greenaway, *The Physical Self*, 1992. Sólo la carne humana contemporánea pone a prueba la obsesión neoclásica de tratar al cuerpo como una sustancia eterna afín al mármol blanco e inmaculado.

maquillaje de la estatuaría clásica y del rotundo claroscuro de la academia, la carne griega carece de las carnaciones de la vergüenza. Esta explicación antropológica del desnudo clásico frente a la atormentada desnudez cristiana motivó a los artistas renacentistas a pigmentar la estatuaría clásica. Pero sorprende que la lengua inglesa, y su cultura protestante, sea la única que diferencie entre el desnudo (*nude*) pagano y la desnudez (*naked*) cristiana entre las lenguas europeas. Seguramente fue esta distinción léxica del idioma inglés el fundamento de *The Physical Self* (1992), una exhibición de cuerpos vivos a cargo del artista y cineasta británico Peter Greenaway, quien se limitó a contratar modelos profesionales para que posaran desnudos en las vitrinas del museo Boymans de Rotterdam (fig. 167). El montaje de Greenaway no sólo acentuaba la diferencia *sustancial* entre la carne expuesta (*naked*) de los modelos del natural ante el público ruborizado, comparada con las reproducciones de desnudos (*nudes*) clásicos, sino que mostraba otra distinción exclusiva de la lengua inglesa: la diferencia entre la carne alimenticia y primitiva (*meat*) de una modelo obesa, frente a la carne escultórica y clásica (*flesh*) de un torso de Venus amordazado.

EL CUERPO: la Sombra

La *Iliada* es un poema tan completo que incluye un episodio de ciencia ficción. Cuando Hefesto (Vulcano) trabaja las armas de Aquiles, dice Homero que se afanan en la fragua dos sirvientas de oro, parecidas a muchachas con vida, «tienen ellas sentido en sus entrañas y, asimismo, tienen fuerza y voz y, por don de los dioses inmortales, son duchas en artísticas labores»⁸⁸. La aparición de dos *androides* en el taller de Hefesto no es más sorprendente que la aparición de un *mono* en el mito de Prometeo, pues el mundo griego tenía una conciencia clara sobre el impulso *maquinal* de los trabajadores manuales, pero también, por desgracia, de la falta de humanidad del esclavo, que incluso Aristóteles define como *andropodon*, un objeto humano con pies.

El esclavo era el equivalente mecánico del animal de carga o *tetrapodon*, pero la relación de servidumbre entre el amo y el esclavo podía acabar invirtiéndose. En efecto, la idea del esclavo floreció en la cultura clásica junto a la confusión pagana del alma y del cuerpo, sin saber quién servía a quién en realidad. Esta relación de poder dio lugar a un intercambio de roles que acabó afectando al concepto de sombra, que acogió finalmente el sentido metafórico del alma (*psyché*) como dueña de los movimientos del cuerpo (*soma*). Del mismo modo que los esclavos podían hacerse libertos gracias a la reputada manumisión de la Antigüedad, el legado pagano ha expandido el mito romántico de una sombra que logra separarse del cuerpo, a partir de los mitos *dedálicos* de esculturas que cobran una plena apariencia de vida pero que se rebelan contra sus propios creadores.

La sombra griega, como evidencia visual de la coexistencia del alma y el cuerpo, se convirtió en la verdadera

dueña de la carne durante la Antigüedad. La sombra estira y tensa con fuerza el destino de los cuerpos, por eso, para el griego no hay cuerpo sin sombra ni carne sin destino. Esta dualidad entre la sombra y el cuerpo favoreció que la estética griega (*aesthetika*) fuera la primera en establecer una distinción tajante entre las cosas que se perciben por los sentidos y las cosas que se conocen por la mente. Siendo el alma la inteligibilidad primera del cuerpo, Aristóteles definió este hábito inmaterial como «la entelequia primera de un cuerpo natural que en potencia tiene vida»⁸⁹. Si la *entelequia* era para el sabio peripatético la plena realización de la forma, el acto perfecto (*éutéléxia*), entonces el alma tenía que ser la *forma plena del cuerpo*, la verdadera silueta de sus acciones, pasiones y apetencias. El alma peripatética era la peculiar manera de proyectar el destino del hombre más allá de sus límites.

La lengua de Homero es prolija en epítetos tales como las *cóncavas naves*, los *curvados arcos*, las *bien construidas casas* o las *rotátiles patas de los cuernitorcidos bueyes*. Todos estos adjetivos *hacen sombra* sobre los sustantivos proyectando sus formas, destacando sus perfiles y explicando sus funciones. La sombra tiene, por tanto, un papel retórico como *doble de la forma*, a medio camino de lo percibido por los sentidos (la oscuridad del cuerpo) y lo pensado por la mente (la claridad del alma). Este sentido retórico de la sombra fue el objeto de una instalación de Michelangelo Pistoletto a partir de la figura etrusca del *Orador* (figs. 168-169). Pistoletto duplicó la figura del *Arringatore*, de Aulo Metelo (siglo I a.C.), ante un espejo, imitando la pátina de la pieza antigua con cemento barnizado. Este retrato del poder de la palabra como sombra o doble del cuerpo es también un retrato de la



168. El orador Aulo Metelo, escultura etrusca del siglo I a.C. encontrada en Sanguinetto. Esta estatua actualiza el problema del alma o el sentido de la obra de arte clásico como un asunto político, un modo de ser en el espacio público abierto de la Polis.

insustancialidad del demagogo, quien confunde la política con la emisión de imágenes engañosas sobre los iletrados⁹⁰.

Toda la retórica de la academia se nutre de este privilegio político de las sombras sobre los cuerpos. El *rigor mortis* de la estatuaria académica se desprende de esta supeditación del cuerpo a sus sombras, que implica la reducción al mínimo de sus necesidades (*anágke*) como expresión estética de las corrientes estoicas que buscaron la total *apatheia*, o dominio de las pasiones. Igual que Séneca llegó a preferir la muerte a la vida, la mirada contemplativa de la academia sustituye la pasión vital por el alma o la sombra, que no cesa de plantear la tensión entre el *más allá* de la imagen y el *más*



acá de la obra: el *más allá* de las almas y el *más acá* de los cuerpos.

La historiadora francesa Jacqueline Lichtenstein ha estudiado con agudeza el modo en que la moralina académica impuso un sistema bipolar —como el código binario de la informática— que redujo la substancia de toda imagen a un mero *claroscuro* basado en el dualismo pagano entre alma y cuerpo. Para Lichtenstein, el espíritu académico ha hecho triunfar los daimones *metafísicos* sobre la realidad de los cuerpos, dañando la capacidad de los artistas para discernir las propiedades materiales de las substancias, pues para la estética academicista «sólo lo que es insípido, inodoro e incoloro puede ser llamado verdadero, bello y bueno»⁹¹. Pero si la metafísica reduce los cuerpos a su sombra, y la academia a su *claroscuro*, es porque el griego antiguo pensaba que la mirada desgasta aquello sobre lo que posa la vista. Como recuerda el teórico

169. Michelangelo Pistoletto, El etrusco, 1976. La instalación de Pistoletto pone ante el espejo el ánimo militar de la figura clásica y logra pervertir el gesto autoritario del arengador en una simple caricia.



170. Giulio Paolini, El palacio de los espejismos, 1976. La representación, el espejo, el doble, la copia, la silueta y la sombra son las distintas declinaciones del concepto de alma griega como esencia de la estatuaria clásica.

del color John Gage, para Platón el blanco es resultado de la dilatación del rayo que el ojo envía a los objetos, «un fuego y una dilatación más violentos del rayo producen lo que llamamos brillo, y un fuego intermedio produce el color rojo sangre»⁹².

El sombreado académico expresa siempre el avance del rayo visual de Platón sobre el cuerpo, iluminando las

zonas expuestas a la luz con tanto fulgor que las sombras parecen más bien *cenizas de la mirada*. La sombra es, por tanto, el rescoldo de la luz sobre la piel de los cuerpos. Un maniqueísmo instalado en todos los cortocircuitos académicos entre el dibujo y el color, la forma y la materia, la figura y el fondo, que ha enredado al clasicismo en un juego de espejos durante quinientos años, como el que aparece en el fotomontaje de Giulio Paolini *El palacio de los espejismos* (1976). Una figura clásica multiplicada por todas las dialécticas conocidas entre sombra y cuerpo, copia y original, positivo y negativo, realidad e imagen, espectro y substancia, doble e idéntico, mito y realidad⁹³ (fig. 170).

Si la sombra es la *esencia* del cuerpo, la *forma (morfé)* que hace inteligible la materia (*ulé*) por una suerte de *inmolación*, entonces sólo existe una forma de salir del maniqueísmo académico para representar la estrecha relación amorosa entre la sombra y el cuerpo: las *esculturas de sombra* del artista italiano Claudio Parmiggiani⁹⁴. Estas *esculturas inmatrimales* se consiguen provocando una hoguera en el local de exposición, de tal manera que la humareda del ambiente abrasado genera, tras el modelo destinado a ser representado, un negativo espontáneo, resultado de la reserva de polvo que las cenizas dejan en la pared y en torno a la *sombra* (positivada) del objeto.

Como escultor que trabaja según poéticas de fotógrafo, Parmiggiani suele espolvorear polvo sobre estatuas clásicas para conseguir un efecto de negativo semejante a la *solarización*, o la sobreexposición del negativo para tornar oscuros los haluros de plomo del papel de revelado, que actúan como partículas de polvo gris en la pared: la *sombra* hace de negativo del cuerpo y la ceniza de recuerdo de la materia positiva tras la combustión (figs. 171-172). Aunque Parmiggiani comenzó logrando este



171. Claudio Parmiggiani, Escultura de sombra, 2001. El trabajo de Parmiggiani insiste en la transubstanciación de los cuerpos incinerados en sombras o almas, únicamente ornadas con toda suerte de sustancias crematorias.



172. Claudio Parmiggiani, Sin título, 2001. La dialéctica clásica entre cuerpo inerte, o soma, que acoge un alma vital, o psyché, queda aquí sellada por el revés positivo y negativo de la misma substancia cenicienta.



173. Claudio Parmiggiani, Escultura de sombra, 1999. Al igual que el alma y la sombra son conceptos compatibles, las técnicas negativas como la fotografía, el estarcido o la reserva pueden ser también técnicas neumáticas.

efecto de *solarización* incinerando pilas de libros en bibliotecas para provocar una humareda que tiñese todas las estanterías, el efecto más impactante son sus *esculturas de sombra* con reproducciones de estatuas clásicas, eyectadas sobre la pared como por el impacto de una bomba atómica. La obra de Parmiggiani insiste, por tanto, en la cualidad devastadora de la mirada griega, pues los espacios destinados a reproducir *esculturas de sombra* quedan completamente carbonizados tras la operación, produciendo otro espacio coreográfico para el recuerdo (*Chôra*), donde las *substancias crematorias* surgen como los más impactantes claroscuros académicos, inevitablemente relacionados con las musas sombrías del alma (figs. 173-175).



174. Claudio Parmiggiani, Sin título, instalación en Le Fresnoy, Tourcoing, Francia, 2001. La incineración de un espacio ocupado por figuras clásicas convierte el lugar en un verdadero museo imaginario repleto de almas entendidas como musas crematorias.



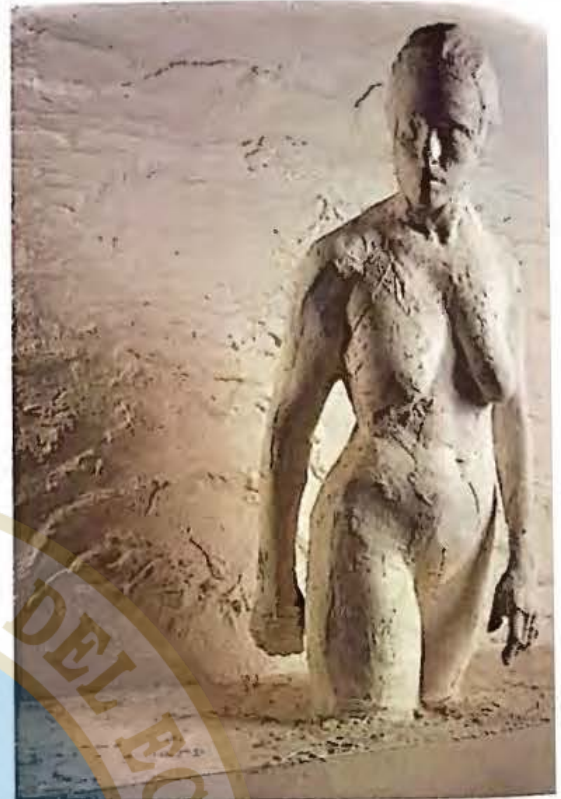
175. Claudio Parmiggiani, Gloria de cenizas, 2003. Estos recipientes de Parmiggiani recogen las cenizas de sus diferentes inmolaciones, conformando un catálogo de grises afín a la simbología de la substancia crematoria de Auschwitz.

La Venus: Afrodita

Como poeta jonio, Homero debió concebir el Cosmos a la manera de Paris, aquel joven bello y amanerado, de poco talante luchador, que vivió sumergido en el universo maternal del campo y la visión galante del amor. La genealogía de Troya echa sus raíces en el mítico *juicio* de Paris, abandonado en el campo a temprana edad y criado por pastores. Cuando Paris deseó ganarse el amor de Helena de Esparta optó por la belleza de Afrodita, a la que ofreció la manzana de oro, contraviniendo los intereses políticos y militares de cualquier guerrero épico, que hubiera escogido a Hera o a Atenea. Seguramente, el poeta ciego pensó que la paz en el mundo antiguo, permanentemente crispado por las peleas entre varones, pasaba por el triunfo de la mitología de Afrodita, la Venus de los romanos o la Turan de los etruscos, que tenía antecedentes arcaicos en las entidades biológicas de la fertilidad, Leto o Démeter (fig. 176). Por esta razón, el desdén de las diosas de la tierra y de la sabiduría acabó imponiendo la derrota de Troya y la victoria de los fornidos héroes griegos.

El triunfo del amor y la belleza resplandecería en el periodo helenístico, sobre todo en el más importante emulador del lenguaje jonio de Homero, el bibliotecario alejandrino Apolonio de Rodas, quien dotó a la masculinidad de Jasón de una debilidad corintia, en ocasiones tildada de romántica y cortesana. En efecto, el héroe tesalio, mezcla de Ulises y Paris, necesitó de la taumaturgia femenina para conseguir el preciado Vello de Oro, para lo que no dudó en recurrir a las pocimas de Medea.

Medea es el icono helenista de las fuerzas histéricas de la naturaleza dominadas por la locura y los ciclos lunares. Dice Apolonio que Medea «apacigua la llama del fuego infatigable, y al momento detiene los ríos que fluyen con estruendo, y varía el curso de los



177. George Segal, Muchacha saliendo del océano, 1970. Esta Venus Anadiomene de Segal surge de las aguas mezclando el simbolismo de las encarnaciones del yeso fraguado con las sustancias espumosas.



176. Artemisa de Éfeso, copia del siglo II a. C. Museo Arqueológico Nacional de Nápoles. La personificación femenina de la Naturaleza como una figura materna colmada de senos es la más arcaica pervivencia del matriarcado primitivo en el clasicismo.

astros y la sagrada luna»⁹⁵. Sobrina de Circe y discípula de la hechicera Hécate, Medea aparece como una ménade cruenta, insomne y atormentada que elabora el filtro prometeico que inmunizará a Jasón en sus enfrentamientos con los monstruos míticos. Medea será la que extraiga de la siempre manante herida de Prometeo el preciado ungüento sanguíneo de la inmunidad, de donde brotará a su vez una flor de color azafrán, parecida en textura a la carne, que agitó a la Tierra entera al cortarse de raíz⁹⁶. Por tanto, Medea será representada en el mundo clásico como una bruja (Apolonio) o una despechada trágica que incluso llegará a matar a sus hijos por amor (Eurípides), pero siempre conocerá el dolor del despecho, el malestar de la naturaleza y el irracionalismo propio de



178. Louise Bourgeois durante una performance: *Confrontation*, 1978. La vida y la obra de la escultora más importante de posguerra son expresión de las fuerzas del imaginario arcaico de la mujer como portadora de dones sustanciosos.

la Venus primitiva y las diosas telúricas: Nyx y Gea.

Hesíodo narró en su *Teogonía* el nacimiento traumático de Venus a partir de la castración de Urano. Ante el insaciable apetito sexual del dios del cielo, su esposa Gea, y madre desechada de Cronos, provee a su hijo de una hoz para amputar al padre infiel. Cronos vengará a su madre y lanzará los genitales de Urano al mar, de donde «blanca espuma surgía del inmortal miembro y, en medio de aquella, una muchacha se formó»⁹⁷. Igual que Atenea surge de la mente de Zeus, Venus es llamada *Afrodita* por surgir de la espuma (*aphros*) y *Philommedea* por surgir de los genitales de Urano. La escena, mil veces recreada, brilla por su sencillez en la *Muchacha saliendo del océano* (1970), del escultor pop George Segal, realizada a partir de un simple vaciado directo de una mujer,



179. Loba capitolina, anónimo etrusco, 500 a.C., Roma. La loba capitolina hace pervivir el primitivismo de la substancia lupina en la madre que ofrece a los gemelos Rómulo y Remo la substancia láctea del inagotable manantial mítico.

enteramente recubierta de espumoso yeso blanco (fig. 177).

Esta génesis escatológica de la Venus prehistórica fue un *leitmotiv* de Louise Bourgeois (1911-2010). La longeva escultora francesa creó durante los años ochenta unas singulares esfinges con atributos de la *Loba capitolina* y la *Artemisia polixena* en forma de tótems elevados a la genealogía de Venus, heredera de la Loba primitiva y la Maternidad pagana⁹⁸ (fig. 178). Bourgeois desarrolló una iconografía muy peculiar de la diosa de la fecundidad a partir de la *castración simbólica* del varón, seguramente señalando la forma fálica de Venus con el miembro de Urano. En efecto, el deslizante bronce de *Nature Study* (1984) puede ser un icono de la abundancia láctea que amamantó a Rómulo y Remo, así como de la decapitación simbólica de la diosa de la fecundidad en la Antigüedad, siendo ambos imaginarios asociados a los ciclos prehistóricos de fecundidad e inanición (figs. 179-180).

Siempre oscilante entre los simbolismos de la madre fecunda y la materia inerte, en Afrodita confluyen las tensiones del amor y la vida en forma de *irracionalidad femenina* y *materia indómita*. La mitología clásica trató de



180. Louise Bourgeois, *Nature Study*, 1984. La esfinge polixena y decapitada forma numerosos miembros viriles amputados en sus formas orgánicas, quizá subrayando el antecedente primitivo del bestiario de Venus.

181. Venus capitolina, siglo IV a. C., copia romana del original de Praxíteles. Museos Capitolinos, Roma. Entre la substancia lupina de la Loba capitolina y la substancia venérea de esta Venus se enmarca el imaginario clásico de la Venus romana.



sublimar a la diosa de la fecundidad, la Venus *Genetrix*, haciéndola esposa del industrioso Vulcano y amante del belicoso Marte. De la misma manera que Paris había escogido a Afrodita como el arquetipo de una contemplación pastoril de la naturaleza, la diosa del amor embellecerá los trabajos industriales de Hefesto y consolará las pasiones bélicas de Ares, dando como resultado a la Venus *Victrix* de los romanos: una regulación del deseo femenino por el poder industrial y la paz militar, equiparable a la

pax romana. Además, Afrodita asumirá en el periodo clásico las simbologías de Hera y Atenea, desechadas por Paris, con la figura de la Venus *Armata*, honrada por Virgilio como una sublimación político-militar de la Venus primitiva, camino de la completa purificación de la mujer prehistórica en la Virgen María del cristianismo.

En efecto, el triunfo de la diosa del Amor, que todo lo puede (*Amor vincit omnia*), es la utopía venérea de la paz romana (fig. 181). Las máximas epicúreas de la búsqueda del placer y de la observación despreocupada de la naturaleza en un mundo pacífico no hubieran podido surgir sin el materialismo jonio y la asociación de la materia a la *mater*. La concepción de la *materia física* como femenina es también una lectura epicúrea de la naturaleza. El mundo de Epicuro (341-270 a. C.) estaba animado por el dinamismo afrodisiaco de las partículas elementales que están en la base del *atomismo* de Tito Lucrecio Caro (98-55 a. C.), origen de la física moderna⁹⁹. No es casual, por tanto, que Lucrecio encabece su canto *De la naturaleza de las cosas* (*De rerum natura*) invocando al manantial natural de Venus, engendradora del pueblo romano: «haces poblado el mar, que lleva naves, y las tierras fructíferas fecundas, por ti todo animal es concebido y a la lumbre del sol abre sus ojos»¹⁰⁰.

Señora de la tierra, los cielos y el mar, la Afrodita de Lucrecio es honrada a través de Cibeles, diosa de la agricultura: «subida sobre un carro, dos leones uncidos agitando; dándonos a entender que, en el espacio, la tierra suspendida no podía tener más firme base que a sí misma»¹⁰¹. Venus o Cibeles forman parte de los arquetipos de la física romana, que pasaron de la *providencia* de los estoicos al *atomismo* epicúreo. La materia lucreciana está viva, es fecunda, nace del mar y se reproduce por la tierra pero, siguiendo una profunda mitología de la

mujer como seno de la muerte, también envejece y muere. El materialismo de Lucrecio hace sensible el deterioro gradual de la Tierra, pues los pastos se aran con dificultad y los pozos se secan. Para Lucrecio todo decae, como el declinar de los átomos, pues las cosas tienden a aproximarse a la horizontal, precipitándose a las tumbas, agotadas por la edad y el paso del tiempo.

El texto de Lucrecio relega la concepción arcaica de las *fuentes primordiales* o *elementos* para estudiar el *chorro atómico* de las partículas. Si para el pensamiento antiguo los cuerpos (*elementos*) y el espacio (*vacío*) eran opuestos por naturaleza, Lucrecio cree que la existencia del vacío es fundamental para la demostración del movimiento: desde Lucrecio los cuerpos son atómicos y, por tanto, perforados de vacío. Los átomos lucrecianos circulan por el vacío libremente, dada la declinación o caída de las partículas, una demostración física de su movilidad, cuyo «principio es nuestra voluntad»¹⁰². Por consiguiente, a partir de Lucrecio la catarata de átomos sólidos y eternos de los epicúreos es vista como la espuma del mar, una miríada de gotas de agua henchidas de aire que pueden dar luz a un cuerpo tan sólido, libre y hermoso como el de Afrodita surgiendo del mar, *Venus Anadiomene*.

El atomismo de Lucrecio rompe con el vigor pétreo de los cuerpos clásicos, de apariencia impenetrable. A través de evidentes signos de declinación, Lucrecio descubre cómo el frío penetra los huesos, las rocas chorrean, los animales defecan, los árboles dan frutos a manos llenas, la savia se difunde desde las raíces a las ramas, incluso las voces penetran las paredes, recorriendo los secretos de las casas. En este sentido, Lucrecio hizo referencia en su poema a la existencia de *simulacros*, una especie de membranas desprendidas de los cuerpos que hacen «ver figuras monstruosas y espectros y fantasmas horrorosos que el sueño nos



arranca muchas veces»¹⁰³. Son ejemplos de *simulacra* las emanaciones del humo, las túnicas añosas de las cigarras, las membranas de los becerros neonatos, las mudas de las serpientes y todo pellejo, fino y sutil, que vuela por el aire, mezclándose con los brillos del agua y los espejos.

La física de Lucrecio explica que todo cuerpo emite al medioambiente estas emanaciones fantasmagóricas, una multitud de organismos volátiles, delicadísimo, casi imperceptibles, que flotan en derredor del vacío de los cuerpos. Dice Lucrecio que «de la superficie de los cuerpos digo salir efigies y figuras de gran delicadeza, que llamamos membranas, o cortezas, porque tienen la misma forma y la apariencia misma que los cuerpos de donde se separan para andar por los aires esparcidas»¹⁰⁴. Esta peladura epicúrea del cuerpo clásico acabaría afectando a la estatuaria olímpica, poniendo en crisis la cohesión marmórea del robusto canon griego.

Sin duda alguna, la obra de arte que mejor ha puesto en escena este proceso de atomización de la materia romana por medio de la simbología epicúrea de Afrodita es la *Venus de los trapos* (1967), de Michelangelo Pistoletto¹⁰⁵ (fig. 182). La *Venus de los trapos* es el icono de una

182. Michelangelo Pistoletto, *Venus de los trapos*, 1967.

La *Venus destoliada* de Pistoletto insiste en la concepción romana de la materia como substancia atomizada y en la inevitable decadencia del corpus idealista griego.

concepción totalmente materialista de la substancia clásica, que hace jirones, como la física de Lucrecio, todas las causas finales de la teleología antigua y el clasicismo académico. El montón de pellejos que sirve de basamento a la Venus de Pistoletto muestra la decadencia de los cuerpos heroicos e inmortales de la Edad de Oro. El artista amontonó cientos de harapos y telas ante una reproducción de la diosa, seguramente con la intención de igualar su peso en forma de las membranas desfoliadas de las que habla Lucrecio. En efecto, los tejidos desgarrados de la musa materialista son los *simulacros* lucrecianos que han aterrizado ante la diosa tras flotar por los aires, después de haber demostrado las tesis del primer físico, la oquedad (el vacío) del espacio y la falta de color (la grisalla) de los átomos: al fin y al cabo, los trapos nunca tuvieron otra función que recoger el polvo gris de las partículas desprendidas de la naturaleza de las cosas.

El animal: las Metamorfosis

Uno de los episodios más inquietantes de la *Odisea* tiene lugar en el palacio de Circe, cuando la hechicera transforma en puercos a los navegantes. Homero cuenta que los marineros de Ulises «quedaron con cabeza, voz, pelambre y figura de cerdos, pero su mente permaneció invariable»¹⁰⁶. Más que una metamorfosis, la transformación de los itacenses es una *regresión* al estadio primitivo, porque al recobrar nuevamente su aspecto humano dice Homero que «era como si hubieran vuelto a su patria y a la misma ciudad de Ítaca, donde se habían criado y nacido»¹⁰⁷. En efecto, el hombre antiguo se convierte en animal cuando es rebajado a sus pasiones más elementales y apartado de su destino para retozar, como los cerdos, en la porquera del olvido mítico.

En el mundo clásico había una conexión íntima entre el estado salvaje y

la pérdida de la patria. El *estado de puerco* de la tripulación de Odiseo precede al *animal político* que Aristóteles consideró la naturaleza humana en la Polis. Cuando Aristóteles asegura que el hombre es un animal político (*politikon zoion*) también quiere decir que la bestia se transforma en hombre al ingresar en la ciudadanía. Por ello, la peor pena impuesta al habitante de la Polis era justamente la expulsión de la ciudad, el ostracismo. El estado mixto de *animal civilizado* es, por tanto, el sentido último de la metamorfosis clásica, así contada por Apolonio cuando detalla que las bestias de Circe «no eran por su cuerpo ni semejantes del todo a fieras salvajes ni tampoco del todo a hombres, sino que tenían algo de unas y de otros, mezcla de ambas especies»¹⁰⁸.

La *substancia híbrida* de los navegantes de Ulises, hombres civilizados expuestos a la mutación lucreciana de las partículas del mar, reitera también la concepción primitiva de la metamorfosis como carencia de una *substancia fija*. En efecto, como un rebaño agrupado por el pastor, la piara de itacenses vagaba por el palacio de Circe, que no en vano describe Homero recubierto de piedras brillantes. Sin duda, la presencia mágica de una cueva palaciega en el relato viene a corroborar el primitivismo de la mutación porcina, pues el suelo que pisan los marineros es la *tierra primordial* (alquimia) de la prehistoria, de donde también surgió el fabuloso imaginario de los animales rupestres. En este sentido, Apolonio asoció nítidamente el pasaje de los marineros murados en puercos al engendramiento de un *fango primordial*, cuando la condensación del aire y la desecación de la humedad modelan criaturas monstruosas bajo los rayos del sol¹⁰⁹. Los poderes mágicos de Circe son destrezas *alquímicas* (una fusión de elementos) en pos de un imaginario *químico* (uoa fusión de géneros y especies).



183. Cabra, mosaico romano de la villa de Tívoli (detalle), siglo II a.C. La cabra es el animal por excelencia de la metamorfosis griega, pues las formas quiméricas son la mayor recusación de la idea de una substancia fija en el hombre.

Por más que la quimera sea representada en los mitos con cabeza de león y cola de serpiente, el término griego de *chimaera* viene de *cabra* (fig. 183). Robert Graves recuerda a este respecto que los seres quiméricos no son tanto animales fantásticos como expresiones de una filiación totémica, de tal manera que los sátiros no eran más que primitivos de la *casta de la cabra* o los centauros de la *casta de los caballos*. La cabra debió tener una importancia trascendental en un paraje montañoso y escarpado como el de Grecia, proliferando en el séquito trágico de Dioniso, compuesto por Sileno, los sátiros y los faunos. Toda esta *substantividad cabruna* abunda en los mitos en forma de seres peludos tocados con cuernos retorcidos y perilla, tan preparados para escarpar las irregularidades del terreno como para desatar su primitivo instinto sexual.

Prueba de ello es el estado metamórfico de Dioniso, el dios del éxtasis, literalmente del *estar fuera de sí*,



antecedente de Baco, el dios del vino y al frenesí totémico de los hombres enloquecidos *como cabras*. La idea moderna de xenotrasplante, o traspaso de tejidos animales a humanos, es un hecho de la reciente ingeniería genética que aparece en el nacimiento de Dioniso. Hijo de Semele y Zeus, el dios metamórfico nació dos veces, la primera del vientre de Semele y la segunda del muslo de Zeus, razón por la que muchos han visto en esta reencarnación dionisíaca un antecedente de Cristo (fig. 184). Nietzsche, por ejemplo, hizo uso de esta similitud para contrarrestar la lectura apolínea de la Antigüedad clásica en *El nacimiento de la tragedia* (1872). Porque si Apolo es el dios de la medida, el orden y la armonía racional del mundo, Dioniso es el dios de la danza que

184. Afrodita y Pan, escultura helenista procedente de Delos, siglo I a.C., Atenas. El periodo helenístico explotó la sensualidad que surge de la relación entre dioses y seres semianimales camino de una substancia xenotrasplantada.

destaca por sus regresiones animales, garantizadas por el cortejo primitivo de sátiros y faunos, portadores de máscaras báquicas en fiestas y orgías.

Dioniso está, por tanto, en el origen del irracionalismo occidental, colándose incluso en los fastos del imprescindible *Banquete* platónico con la figura de un Sócrates borracho, engatusado por el joven Alcibiades. En efecto, la regresión de Sócrates, el filósofo de la razón, en sátiro sediento de deseo y locura quedó reflejada en los propios diálogos platónicos como la expresión de las bajas pasiones de un hombre maduro (*erastes*) seducido por un efebo (*eromenos*) durante la más famosa fiesta del vino de la Antigüedad. El núcleo satírico del rito intelectual del *symposium* griego, literalmente *beber juntos*, es el germen de los iomorales *convivium* romanos y de las sangrientas *eucaristías* cristianas. El *banquete* mezcla y embriaga a los hombres entre sí y con la *substancia animal*, en cuya sangre etílica corre el vínculo comunitario de la cabra y el cordero (el vino y la sangre). Como había asegurado Elias Canetti en su clásico *Masa y poder* (1960), con la máscara el hombre obedece a todo tipo de leyes zoológicas¹¹⁰.

No sorprende, por tanto, que la identificación totémica de los filósofos con los sátiros, desde el primero (Sócrates) hasta el último (Nietzsche), esté asociada a una reflexión sobre el origen y el destino animal del hombre. La filosofía del *eterno retorno* de Nietzsche había asegurado que todo vuelve, por ello el animal es el guardián del mundo mítico, pero también su sello amnésico, por eso el profesor de Basilea increpó al animal: «¿por qué no me hablas de tu felicidad y únicamente me miras? El animal quiere responderle y decirle: esto pasa porque siempre olvido lo que quisiera decir. Entonces, también se olvidó de esta respuesta y calló, de modo que el hombre se quedó asombrado»¹¹¹. Es

conocido que el atormentado *filósofo del martillo* sufrió su colapso mental definitivo cuando vio a un hombre pegar a un equino: fue tanta la empatía por el dolor ecuestre que se derrumbó en llantos hasta demenciar por completo.

Nietzsche interpretó a Dioniso como el dios de la embriaguez y la música, aunque lo cierto es que el semihombre está más ligado a la tragedia por su origen *satírico*. Apolo es el verdadero dios de la música, siendo Dioniso el creador del *yámbico*, un paso ditirámico habitual en las bacanales. Esta dialéctica entre la razón y la sinrazón, entre la armonía numérico-musical de Apolo y la danza extático-corporal de Dioniso, fue recogida por Ovidio en *Las metamorfosis*, siglo I a.C., como el combate musical entre Apolo y Marsias¹¹². Apolo, portador de la lira o viola es el dios de la lírica, y Marsias, un sátiro que representa la música pastoral, toca la flauta de caña o el *aulos*. Podría decirse que, mientras Apolo toca los instrumentos de cuerda (o del destino) Marsias sopla la oquedad de los instrumentos de viento (o de carácter).

Apolo resulta vencedor de la liza y castiga a Marsias desgarrándole la piel, haciendo temblar estrepitosamente sus tendones con el mismo virtuosismo con el que hacía vibrar las cuerdas de su lira. Que la lira de Apolo es un instrumento de tortura dispuesto a enderezar a los animales hacia su destino humano lo demuestra el hecho de que la música clásica amanse a las fieras. Orfeo también calmaba a las bestias con su canto y, según Apolonio, logró calmar incluso a las sirenas¹¹³. No es casual, por tanto, que la astucia de Ulises a la hora de taparse los oídos con cera —con el fin de no escuchar los peligrosos cantos de sirena— fuera el modo más sencillo de raponar el aparato receptor del *mythos* con la *substancia primitiva* por excelencia. La naturaleza híbrida del sátiro, la sirena y la esfinge expresan, además, la tensión *natural* entre los animales y los hombres, pero



185. Michelangelo Pistoletto, Anunciación, 1980. En esta escultura conviven nítidamente las tres genealogías: un ángel de la Anunciación cristiano, una muchacha pagana con un cántaro y, finalmente, toda ella configura una suerte de tótem primitivo de identidades diferentes.

sobre todo la dialéctica cultural de los símbolos, en la medida en que *symbolon* significa en griego arrojar dos cosas conjuntamente (*symbollo*) (fig. 185).

La esfinge, por tanto, como imagen de lo simbólico, guarda el enigma del pasado animal del hombre (fig. 186). Otros tantos seres mitológicos están compuestos de tronco humano y extremidades animales, pero la esfinge encarna la dualidad misma del pensamiento clásico. Toda la mitología griega era una teogamia, donde el amor



186. Esfinge de Naxos, siglo V a.C. Museo del Templo de Apolo en Delfos. Mitad animal, mitad humana, la esfinge también es alada por ser el símbolo de la substancia metamórfica del hombre, su enigma perpetuo y su irresolución constitutiva.

carnal de los dioses se confundía con la zoofilia. Los asaltos sexuales de Zeus a diosas y doncellas humanas, por ejemplo, mutan sus atributos sexuales en las variadas formas animales de la Serpiente (Rea), la Codorniz (Leto), el Toro (Europa), el Cisne (Leda), pero también de los fenómenos atmosféricos tales como la Lluvia de oro (Dánae) o la Nube (Ío). En este sentido, el escultor gallego Francisco Leiro, virtuoso de la talla de madera policromada, ha aplicado una poética de las metamorfosis escultóricas en toda suerte de animales mitológicos, entre los que destacan sirenas y faunos. El Sireno de Leiro es expresión de la ambigüedad sexual de la sirena, y de la esfinge, que recuperan sus piernas mediante la con-fusión filíca con una cola de pescado (fig. 187).

Sirenas, centauros y faunos carecían de piernas precisamente porque sustituyeron con garras de pájaro o cuartos traseros de caballos y cabras la



187. Francisco Leiro, Sirena, 2000. La ambigüedad entre lo humano y lo animal en el bestiario mítico atañe a la confusión sexual de los géneros debida a la concepción genital de pies, patas, alas o aletas.

pregunta por la sexualidad; las sirenas sustituyen los genitales perdidos con el simbolismo de conchas o crustáceos, y los centauros con arcos y flechas. De la misma manera, Edipo acierta el enigma ofrecido por la esfinge respondiendo que el animal que por la mañana va a cuatro patas, por la tarde a dos y por la noche a tres es el hombre; el ser metamórfico por excelencia anda de crío a cuatro patas



188. Francisco Leiro, Fauno. El jardín de las delicias, 2007. La substancia cabruna del fauno es una materia dionisiaca y obscena tradicionalmente asociada a las substancias etilicas conservadas en madera.

(animal), alcanza la postura bípeda de adulto (humano) y después necesita del bastón en la vejez (la naturaleza trinitaria de los dioses). Pero lo más interesante de todas estas amputaciones simbólicas de la fauna mítica son las mutaciones que ocasionan en los materiales artísticos que la representan.

Esta mutación animal de la materia plástica se puede descubrir en el complejo escultórico que Leiro realizó para el romeral de San Marcos de Segovia¹¹⁴. En



189. Francisco Leiro, Sirena. El jardín de las delicias, 2007. La pervivencia del mito de la sirena en las aletas de buceo hace de cualquier nadadora actual una potencial surcadora de la substancia amniótica del líquido elemento.

el frondoso jardín se puede encontrar a un *Fauno* (2007), que sufre una lucha interior entre su animalidad cabruna y la curvatura tortuosa del madero de castaño sobre el que está tallado (fig. 188) y una *Sirena* (2007), de bronce, que ha cambiado su cola por unas aletas de buceador (fig. 189). Si la sirena varada de Leiro disfruta del mar, como cualquier turista, es porque los animales míticos ponen al hombre en contacto con los desastres materiales, los terremotos de la tierra, las inundaciones de las aguas, los incendios del fuego o las pestes del aire, tal como las metamorfosis de Ovidio contaron 55 transubstanciaciones animales, 27 minerales y otras tantas vegetales para informar al hombre antiguo de los confusos límites del reino animal, vegetal y mineral.

El rostro: la Medusa

El escudo de Agamenón, comandante del ejército aqueo, estaba ornado con el rostro de una Gorgona de horrible faz y mirada espantosa cuyo objetivo era producir en el adversario una parálisis letal (figs. 190-191). *Gorgoneion* es una denominación griega del coral que dio nombre a Medusa, la más horrible de las tres Gorgonas, junto a Esteno y Euriale, pero también al mito del espanto que produce el autoconocimiento. Cuenta el mito que Persépolis empleó su pulido escudo a modo de espejo para enfocar a la horripilante Medusa, que quedó petrificada tras confrontar directamente su propio rostro. Este juego de espejos en el que el hombre aprende su destino encarando a la muerte es una constante del teatro clásico, que no en vano adaptó el culto primitivo de la máscara al drama escénico por medio de la *prosopon*: una careta espejada que está en el origen del concepto latino de *persona*.

La mutación del rostro totémico en efigie pálida es el tránsito de las *máscaras negras* a las *máscaras blancas* del mundo



190. Máscara de Agamenón, ca. 1500 a.C., encontrada en Micenas. La máscara funeraria permitía la estabilidad de la identidad, pues al revestir de metal al difunto se impedía la corrupción material de la *prosopon* o persona.

griego. Si la tragedia dionisiaca era el *canto de la cebra*, el mundo apolíneo realizó en cambio una especie de objetivación de la naturaleza mediante *petrificación* o *vegetación* de la mirada del hombre. El mito de Medusa acelera, por tanto, este endurecimiento de las *substancias desconocidas* que producen tanto espanto a la razón. El griego objetivaba la naturaleza reduciendo sus elementos incomprensibles a la



191. Espejo de bronce con una máscara de Gorgona, siglo vi a.C. Si la máscara funeraria conserva la identidad más allá de la corrupción, Gorgona petrifica la materia más inmunda como si se tratara del espejo de la eternidad.

mirada petrificante de Medusa. Toda la sabiduría antigua de la substancia entendida como *prosopon* o personalidad fue recogida en la mayéutica, que era un arte del *saber de sí* indisolublemente unido a la exploración sin miedos de la sexualidad¹¹⁵.

Ésta es la tesis principal del estudio antropológico de Jean Clair sobre *Méduse* (1989). El crítico e historiador del arte francés explicó la vigencia del mito de la Gorgona en la estructura de buena parte de los exvotos de Marcel Duchamp¹¹⁶. En efecto, los exvotos duchampianos de la vulva encarnan las formas genitales que guardan todos los miedos del varón a la visión del origen y a su propia castración. Esto se debe a la similitud material entre la melena serpentina de Medusa y la vellosidad viscosa del pubis, pues «la mujer se afeita los pelos de las piernas para subrayar su feminidad como el hombre afirma su visibilidad dejando crecer su barba»¹¹⁷. De hecho, el rostro partido de Medusa es para Clair la imagen misma del inconsciente, la máscara del teatro trágico de la mente, porque «¿qué es esa simetría indiscernible que subyace a un test de Rorschach sino el rostro bifronte de la Medusa?»¹¹⁸.

Para Clair, el acto humano de ver es ante todo ver que el hombre es sexo. Cuando el hombre mira algo realmente ajeno y horripilante se siente dividido, verdaderamente diferente entre las cosas del mundo. La Medusa es la expresión mítica del encuentro traumático del hombre con su diferencia, pues «la visión de esta *cosa* no era posible sino porque el ser femenino que la exhibe ante nuestros ojos no tiene rostro visible»¹¹⁹. El mito de Medusa representa, por tanto, la vigencia del pánico primitivo que subyace al conocimiento de la muerte en los signos sexuales del cuerpo. Un tabú del pensamiento clásico griego desde que Parménides consideró al pelo, al barro y a la basura como la serie de *cosas ridículas*

en las que no es posible discernir forma alguna¹²⁰.

Parménides entendía todas las cosas del mundo como cuerpos sólidos, opacos y limpios. En el mundo parmenidiano no cabe lo informe, lo desmembrado o lo corrupto, razón por la que el humanismo clásico no logra penetrar sin miedos en el reino de Medusa. Fiel al maestro Parménides, Sócrates propuso separar la andadura de la filosofía de todo lo *informe*, de tal manera que la ciencia se instaura separando la forma de lo amorfo y la totalidad cerrada sobre sí misma de lo múltiple, abierto siempre a la diferencia. Esta obsesión neurótica del pensamiento occidental se consagra con Kant a una estética trascendental, que eliminó del concepto empírico de cuerpo todo lo que los cuerpos tienen de tales, «el color, la dureza o la blandura, el pelo, la misma impenetrabilidad»¹²¹. Eliminando todo rasgo de sexualidad, el *ensueño petrificante* de Medusa acompaña la anulación sistemática de todo lo orgánico, amorfo e impreciso, ligado también para Bachelard a un *complejo de Medusa*¹²².

Medusa es terrible no sólo por conservar en su rostro lacerado el estigma físico del trauma de nacimiento, o la herida pegajosa de la vulva, sino por representar la mayor amenaza al progreso de la civilización. En efecto, Clair considera que Perseo es un héroe solar que instaura, enfrentándose a la naturaleza pringosa de Medusa, el tabú del incesto en la cultura griega: «Perseo es el que ha osado afrontar la mirada del sexo maternal para, encarándolo por la astucia de su inteligencia, atinar a cortarlo y mostrarlo como un trofeo, y, además, volverse triunfador en Etiopía, liberador de Andrómeda»¹²³. Pero en el acto de amputar la cabeza de Medusa, Perseo creó el icono de su propia castración, pues estaba abocado a retornar a la vulva sangrante en las alcobas femeninas. Los héroes solares de los que habla Graves,



192. Cindy Sherman, Sin título, 1995.

como Perseo o Prometeo, son tan masculinos como apolíneos, pues Apolo, llamado *febo* (brillante) o *pítico* (por matar a la serpiente Pitón), *antropomorfiza* la naturaleza salvaje para sublimar la sexualidad indómita de la mujer.

El sexo materno es lo que el clásico no podía mirar de frente, pues convocaba al saber sobre su nacimiento en la vulva de una mujer, momento en el que todo estaba unido en una *substancia pegajosa*. La semióloga y psicoanalista Julia Kristeva explica que Perseo utilizó un espejo para mirar a Medusa porque ni la muerte ni el Sol se pueden mirar fijamente, razón por la que Atenea concede el escudo al héroe como si fuera un retrovisor «que permite afrontar el horror, no en el cara a cara, sino a partir de la duplicación, el simulacro»¹²⁴. Dicho en los términos de Kristeva, «Medusa es abyecta en tanto que madre primitiva y detentadora de la indiferenciación arcaica donde no hay ni sujeto ni objeto, nada más que lo abyecto, pegajoso y viscoso»¹²⁵.

Quizá por esta imposibilidad de representar lo informe, buena parte de la



193. Cindy Sherman, Sin título, 1995. Estas máscaras meduseanas aterrizan en tanto que agregados de distintas partes de rostros, reciclados en un caos de identidades. La substancia heterogénea es necesariamente una substancia terrorífica.

fotografía posmoderna ha intentado mostrar los extremos abyectos de la belleza. La obra de Cindy Sherman, especialmente apresada en el *complejo de Medusa*, es pionera del autorretrato siniestro, ornado con todos los atributos del mal gusto¹²⁶. Durante los años noventa, Sherman emprendió una serie fotográfica de gran formato, llamada *Disgust pictures*, en la que conjugaba la presentación escatológica de rostros entre excrecencias, vómitos y restos de comida basura en avanzado estado de descomposición. Más tarde, Sherman empleó trozos de látex y material de desecho pornográfico para reconstruir esos rostros como una suerte de genitalidad obscena y espantosa, siempre escindida entre el Eros de la provocación sexual y el Thanatos de la enfermedad venérea (figs. 192-193).

Esta confusión del deseo y su sanción en el rostro aparece incluso en el más noble ideal de belleza clásica, el célebre *patchwork* de Crotona pensado por el mítico pintor Zeuxis. Al parecer, Zeuxis trató de pintar a la mujer perfecta a partir de los atributos más bellos de cinco vírgenes¹²⁷. La fusión de todas estas



194. Orlan durante una operación de cirugía estética de la serie *Entre-deux*, 1993. La deconstrucción del retrato emprendida por Orlan es la demostración de que la misma substancia plástica puede conformar distintos rostros, distintas identidades.

virtudes recompondría un rostro ideal, entre la perfección y el horror, pues, sin duda, la conjunción de las partes más

EL VIAJE: el Mediterráneo

Las Musas invocadas por Homero eran en realidad náyades, ninfas que fluyen de la fuente. Aunque la etimología de las musas viene de *montya*, en referencia al monte Parnaso, la verdadera fuente de Castalia del poeta jonio fue el Mediterráneo (para Homero el dios más importante es Océano). La lengua homérica es asombrosamente rica en símiles acuáticos. Cuando Odiseo narra su historia a los feacios, un pueblo de marinos, define al mar como *el ponto lleno de peces* y al agua como *la abundante humedad*, mientras recuerda apesadumbrado las dificultades transcurridas en su viaje, *derretido en fríos llantos*.

Ésta es la razón por la que el humor clásico asociado al agua era la *flema*, una mucosa lubricante que el lenguaje común conecta con la vejez y la erudición. De este modo, la elocuencia de Ulises es vista por Homero como la perorata de los viejos, narradores de

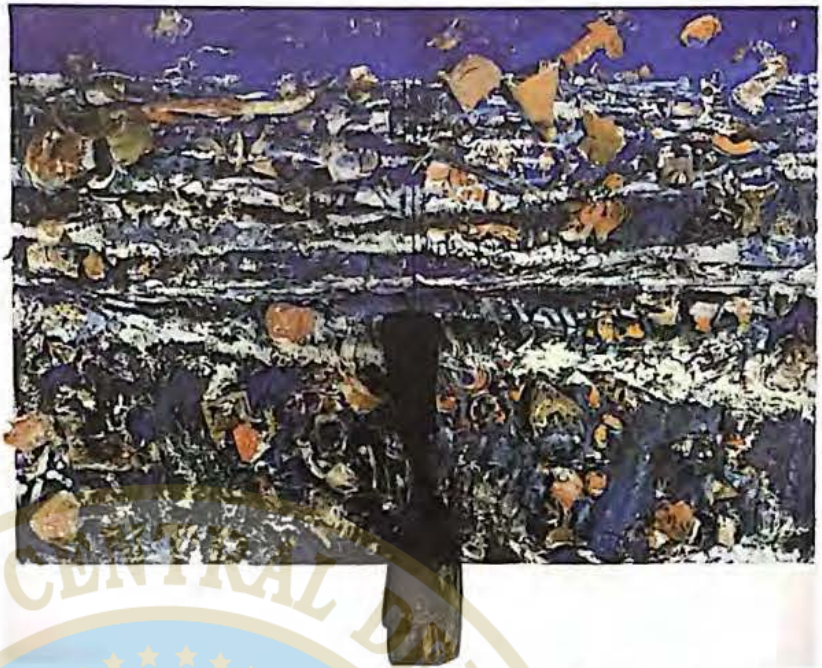
bellas no implica la armonía del todo. El rostro picassiano resultante hubiera sido de un clasicismo aterrador, pues las junturas y arreglos del *collage* en el rostro matriz hubieran dado lugar a un *monstruo de la cirugía*. Ésa es precisamente la apuesta estética más radical de los últimos años, el trabajo de Orlan, que ha llegado más lejos que ningún artista a la hora de componer su rostro según los ideales estéticos del clasicismo (fig. 194). La artista es internacionalmente conocida por someterse a operaciones de cirugía plástica con el fin de adaptar sus rasgos faciales a diferentes esquemas de belleza¹²⁸. El resultado ha sido la inclusión de prótesis y bultos tan espantosos que Orlan está obligada a recluirse en casa para no mostrar en público el rostro macabro de Medusa.

hazañas a menudo naufragadas en el *líquido elemento*. La conjunción griega del mar (el agua) y el relato resabiado (la flema) se explica como el antecedente directo de las redes de parlanchines en Internet, no en vano los internautas cibernéticos reciben su nombre de los *timoneles de barcos* (*kybernetes*). No pocas veces describe Homero al mar como *canoso* y *estéril*, recipiente último de los líquidos vitales que desembocan en la muerte. El mar es el destino de la civilización grecolatina, la laguna Estigia donde convergen el *Aqueronte* (río del llanto), el *Piriflegéon* (río del fuego ardiente) o el *Kotyto* (río de las lamentaciones). Ulises atraviesa las islas del Mediterráneo y las del Hades, más allá de los confines del mundo, entre Escila y Caribdis, donde los monstruos oceánicos remueven furiosamente las aguas mar adentro.

El historiador de las civilizaciones Fernand Braudel inauguró la línea de

investigación de los *Anales* estudiando las rutas del Mediterráneo como si fueran verdaderos yacimientos arqueológicos de las claves del comercio marítimo griego: la génesis de la incipiente economía global de importación y exportación desde el puerto ateniense, El Pireo. Tampoco es casual que buena parte de los vestigios históricos del clasicismo hayan sido extraídos de los naufragios de los barcos (*naukleroi*), a pesar de que Homero alertó sobre los peligros del mar y Hesíodo recomendó navegar sólo en verano, para evitar tormentas otoñales, causa de tantos naufragios que esparcieron los pedazos de la Magna Grecia por el Mediterráneo, tal como fluye la información fragmentada por el ciberespacio. Los romanos, en cambio, prefirieron bañarse en las *thermae* de las ciudades y construir acueductos, no tanto como medios para distribuir agua para beber, sino para suministrar sus balnearios, a menudo emplazados con fines terapéuticos.

El siempre excesivo pintor-cineasta Julian Schnabel fue un precursor del retorno de la pintura en los años ochenta. En aquel momento, la pintura se encontraba en dique seco y muchos se atrevieron a zambullirse en el espesor histórico de un oficio que la modernidad había aplanado hasta la total desecación. En aquellos momentos de sequía creativa, el sanguíneo Schnabel dedicó una serie de obras al mar como yacimiento de la pintura. Aplicando su habitual lenguaje de encolado de platos y vasijas, Schnabel dispuso sobre inmensos soportes millares de fragmentos de cerámicas de distintos estilos (fig. 195). El resultado fue un hermoso friso de cerámica posmoderna, sumergida en la globalización mediterránea, que recuerda a las jarras de terracota o *pithoi* de los griegos, que los romanos llamaron *dolia* (fig. 196). El friso cerámico de Schnabel sugiere toda la variedad de vasos griegos, ánforas, hidrias, cráteras, *kántharos*, *lebes*, *pyxis*,



195. Julian Schnabel, Mar, 1980. La pintura de Schnabel es un fluido nostálgico que se derrama cuando se rompen los contenedores cerámicos que conservan las sustancias del imaginario oceánico.



196. Ánforas de naufragio en el puerto de Pisa, siglo I a.C. La teoría humoral y la cultura mediterránea consolidaron la idea de que el cuerpo griego era un recipiente de líquidos destinado a naufragar en el inmenso mar de la muerte.

etc., y no se sabe con certeza si el agua se ha tragado los restos cerámicos o, bien al contrario, si se abrieron los tapones de brea desbordando un caudal de vino, aceite y miel, *substancias míticas* de la pintura antigua, tal como el Caos de Hesíodo era una sustancia líquida donde todo estaba revuelto.



197. Pino Pascali, Instalación, 1969.



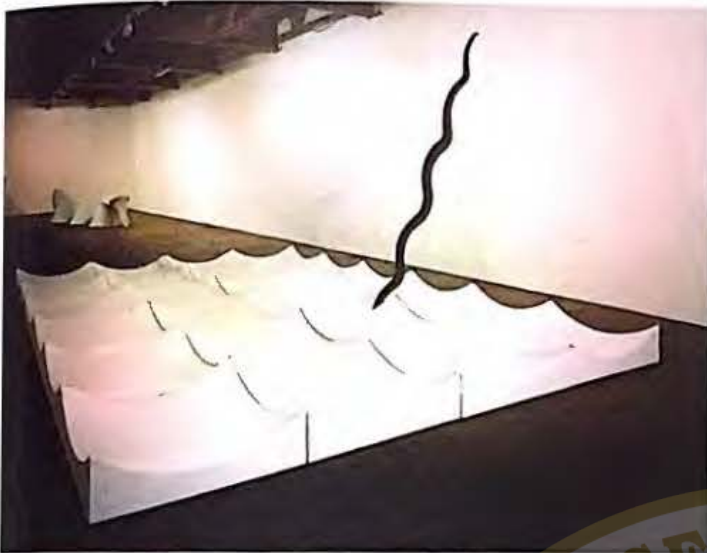
198. Pino Pascali, Mar, 1966.

El más bello mito del cuerpo clásico como recipiente cerámico destinado a ser colmado de flujos fue recogido en el tonel de las princesas Danaides, cuando diversas náyades y hamadriades se afanaban en rellenar una barrica agujereada que permanentemente se vaciaba. Las Danaides eran las cincuenta hijas de Dánao, que inventaron el arte de los pozos y pronto crearon ríos y lagos, pero también fueron condenadas a la fatigosa tarea de acarrear agua en

cántaros perforados como cedazos¹²⁹. El interminable colmado del barril es la metáfora griega de la imposibilidad de saciar los apetitos corporales, pues el cuerpo clásico era un ánfora sagrada que retenía los fluidos primordiales para la subsistencia.

El clima mediterráneo, de veranos secos e inviernos lluviosos, es el paraíso del cuerpo hipocrático, al que regula por condiciones ideales de calor y humedad. Por no insistir en la dieta, cuya riqueza y variedad es insuperable, como demuestra la *Odisea* recogiendo la diversidad cultural del litoral, según culturas gastronómicas como los *lotófagos* o comedores de flores de loto (que producen a los marineros de Ulises un sopor mítico que les impide viajar), los *ictiófagos* (peces), los *quelonófagos* (tortugas), los *rizófagos* (raíces), los *xilófagos* (maderas), los *espermatófagos* (semillas) o los *cíclopes*, que Homero muestra comiendo tanto hombres como cabras. Cada elemento de la dieta mediterránea podía generar una especie insólita, según las raíces culinarias ingeridas, de la misma manera que la teoría de las semillas (*rhizómata*) de Empédocles cerró la teoría de los flujos humorales.

El cuerpo hipocrático compone y descompone los humores como si fueran los flujos y reflujos del mar y las riberas. Multitud de instalaciones han sido compuestas de materiales hídricos, pero seguramente fueron las *piscinas* que Pino Pascali desarrolló en los años sesenta, los más transparentes ejemplos de la conversión del agua en el *sustrato* de la civilización grecolatina¹³⁰ (figs. 197-199). Pascali solía verter agua teñida a la anilina sobre una estructura de treinta láminas de hierro en forma de suelo ajedrezado. El agua, estancada y metalizada en las barquetas de metal, otorgaba al *líquido elemento* de Pascali un aspecto sosegado, incluso corrupto, pues los tintes aplicados en los recipientes modificaban el color del agua según su estado de putrefacción.



199. Pino Pascali, *Di mare circa*, 1967. Las piscinas de Pascali insisten en una geometría del mar destinada a retener y estancar el elemento agua, de cuya putrefacción surgirá todo el imaginario mediterráneo.

Las piscinas de Pascali explican cómo el agua se impuso en el periodo clásico como el elemento más caudaloso del imaginario, sustituyendo a la tierra primitiva por la *substancia caudalosa* de la ecúmene clásica.

El griego creía que el Mediterráneo era un océano que terminaba en el estrecho de Gibraltar, allí donde la tradición dice que Hércules construyó dos columnas para dar a conocer los límites del mundo a los navegantes. Como sucede en la pintura de De Chirico, *El viaje de Ulises* (1968) (fig. 200), el océano griego era un hogar cuya elocuencia casera fue narrada por Joyce en un bello pasaje en el que Leopold Bloom regresa a casa, abre un grifo y admira ensimismado, en el correr del agua, su «igualdad democrática y su fidelidad a su naturaleza buscando su propio nivel [...]»; la inquietud de sus olas y partículas superficiales visitando uno tras otro todos los puntos de su litoral; la independencia de sus unidades; la variabilidad de sus estados [...]»; su preponderancia de 3 a 1 sobre la tierra seca en el globo; su indisputable



200. Giorgio de Chirico, *El viaje de Ulises*, 1968. De Chirico ilustró en esta pintura el área geográfica del Mediterráneo homérico, una substancia mítica doméstica que no ocupa en realidad más que una sala de estar.

hegemonía [...]; su capacidad para disolver y contener en solución todas las sustancias solubles, incluyendo millones de toneladas de los metales más preciosos [...]; su violencia en maremotos, trombas marinas, pozos artesianos, erupciones, torrentes, remolinos, desbordamientos, avenidas, olas de fondo, divisorias de aguas, géiseres, cataratas, torbellinos, maelstroms, inundaciones, diluvios, aguaceros [...]; la sencillez de su composición, dos partes constitutivas de hidrógeno por una parte constitutiva de oxígeno; sus virtudes curativas [...]; su infalibilidad como paradigma y parangón; sus metamorfosis como vapor, niebla, nube, lluvia, nevisca, nieve, granizo [...]; su docilidad en hacer funcionar ruedas hidráulicas, turbinas, dínamos, plantas hidroeléctricas, lavaderos, tenerías, fábricas textiles [...]; su ubicuidad al constituir el 90 por 100 del cuerpo humano; la nocividad de sus efluvios en marismas lacustres, pantanos pestilentes, agua de macetas echada a perder, charcos estancados bajo la luna menguante»¹³¹.

El pasaje: el Viaje de Retorno

El viaje de retorno a casa o *nostoi* es el argumento principal de la *Odisea*. El deseo de Ulises de retornar a casa

reaparece en la melancolía de todo viajante que no encuentra plenitud en su lugar de destino. En uno de los pasajes más citados de la *Odisea*, el navegante asegura no ser capaz de ver cosa más dulce que la patria: «y eso que me retuvo Calipso, divina entre las diosas, en profunda cueva deseando que fuera su esposo, e igualmente en su palacio Circe, la hija de Helios, la engañosa, deseando que fuera su esposo. Pero no persuadió mi ánimo dentro de mi pecho, que no hay nada más dulce que la tierra de uno y de sus padres, por muy rica que sea la casa donde uno habita en tierra extranjera y lejos de los suyos»¹¹². He aquí uno de los aspectos esenciales de la épica, la nostalgia de la patria perdida, que permanecerá incluso más allá de la vida, con el *descensus ad inferos* del héroe.

Circe había mandado a Ulises bajar al Hades, tierra de cimerios, para preguntar al adivino Tiresias por el modo de regresar a Ítaca. Una vez allí, Ulises habla con su madre muerta, Anticlea, pero también con los héroes Agamenón, Aquiles, Áyax y Heracles, reviviendo la tragedia troyana. Toda epopeya que se precie conserva desde Homero este contacto directo con la patria mítica que obliga incluso a los autores épicos a reencontrarse con sus ancestros literarios en forma de espectros. La Ítaca de Homero pervive en la *Roma Eterna* de Virgilio y reaparece en la Florencia de Dante —quien es acompañado por el poeta latino durante el Infierno y el Purgatorio de su *Divina Comedia*¹¹³—, a su vez inequívoco precedente del *Edén* de Milton, crisol cristiano de la epopeya pagana que habrá de perpetuarse en el *Dublín* de Joyce.

Este ciclo de la epopeya clásica afloró en la Edad Media en forma de leyenda artúrica, retornando en el Renacimiento y el Barroco para no cesar de reaparecer asociada a sus versiones más ilustres, pues Shakespeare todavía es un auténtico arsenal de espectros

cinematográficos. La tragedia clásica, verdadera *semilla inmortal* de muchas tramas filmicas, ha sido adaptada en infinitas variaciones de la *Odisea*, los *Argonautas*, la *Encida*, la *Orestíada*, *Antígona*, *Edipo*, *Prometeo* o *Pignalió*, pero siempre con la forma de espectros que han vagado largo tiempo fuera de casa, a veces totalmente olvidados e impensados por la actualidad¹¹⁴. Los muertos retornan permanentemente, como los suplicios infernales de Ticio, Sísifo y Tántalo, razón por la que Sócrates consideraba a la muerte como un mero *reencontro*.

Sócrates alabó la agudeza de Homero al señalar a Tiresias como «el único capaz de percibir en el Hades, mientras los demás eran únicamente sombras errantes»¹¹⁵. En este sentido, el diálogo de Odiseo con el *vidente muerto* se repite con el regreso a los infiernos de Eneas, el héroe troyano que traerá el secreto de los ancestros romanos, desde Rómulo y Remo hasta el propio Augusto¹¹⁶. La *Eneida* puso las bases de la fundación mítica de Roma a partir de la épica griega, garantía de la *inmortalidad* literaria del imperio en el porvenir. De hecho, el más célebre pasaje de la *Eneida* sucede cuando el sacerdote Laocoonte osa predecir el final de Troya argumentando el fin de una era, siendo condenado por ello a morir, junto con sus hijos, atacado por unas serpientes (fig. 201). En efecto, la Grecia de Alejandro Magno se convierte, por mediación de Virgilio, en la *Roma troyana* de Octavio Augusto, donde París ejercería el papel que la Biblia asigna a Adán en el Paraíso.

Pero la diferencia fundamental entre la epopeya griega y la romana es el nacionalismo de la segunda, que primará sobre los deseos humanos, tal como Eneas abandonará a su amante Dido, reina de Cartago, para cumplir con su deber patriótico. Esta conversión de los muertos en lumioarias del futuro de la

civilización fue hermosamente narrada por Apolonio en el episodio de los guerreros terrígenos. Jasón sembró unos colmillos de dragón sobre las tierras aradas por unos inmensos bueyes, brotando de los surcos una especie de *muertos vivientes* que el cine ha inmortalizado como *zombies* pero que Apolonio denominó *terrígenos*, engendrados por la tierra. Dice Apolonio que de la tierra empezaron a brotar como espigas los *terrígenos*, armados con pesados escudos, lanzas dobles y cascos brillantes y que, de pronto, la tierra de Ares hizo brillar y refulgir el suelo «como cuando, después de caer sobre la tierra una gran nevada, de nuevo rasgan las nubes tempestuosas los vientos en una noche tenebrosa, y brillan de pronto todas las estrellas reunidas refulgiendo en la tiniebla, así entonces brillaban los guerreros, al resurgir sobre la tierra»¹³⁷.

Los muertos surgidos del infierno hacían brillar la negra tierra de la que brotaban tal como las estrellas dejan ver el oscuro firmamento en el que resplandecen. Desde el Olimpo griego al *paseo de las estrellas* de Hollywood, los muertos marchan al amparo de una gran ilusión: un *renacimiento* de la Antigüedad grecorromana desde ultratumba, que se consagró durante el periodo mítico de los Médicis (1550), la restauración neoclásica de Winckelmann (1764) y la restauración monárquica de Luis XIV. Poco a poco, la idea de que la patria antigua es un *ave fénix* que renace de sus cenizas ha ido solapando la Historia Romana con la Historia Universal a partir de un *imaginario arqueológico* como el descubierto por Heinrich Schliemann (1822-1890), pionero de esta disciplina al encontrar vestigios de Troya (ahora cuestionados) en su deseo de hacer realidad el mito homérico.

El siglo XX ha legado inmensas ciudades neoclásicas, atravesadas por desoladas plazas públicas, plagadas de estatuas monumentales de aire clásico. A



pesar de que en la Roma imperial hubo más de medio millón de estas estatuas, casi una por persona —una población doble de espectros—, cada vez fue más difícil restaurar Grecia. El ciudadano no puede preguntar a las estatuas impasibles lo que Odiseo reclamó al espectro de su madre: «háblame de mi padre y de mi hijo, a quien dejé; dime si mi autoridad real sigue en su poder o la posee otro hombre, pensando que ya no volveré más»¹³⁸.

En cualquier caso, la ocupación nazi de Grecia en 1941 y la Roma fascista de Mussolini son ejemplos de patrias inspiradas en la ultratumba clásica. En efecto, el temible carácter totalitario de la *patria mítica alemana* produjo, en el régimen nazi, una raza ideal de dorios *zombies* invocados por Hitler para hacer

201. Grupo escultórico de Laocoonte y sus hijos, siglo I d.C. Ciudad del Vaticano. Parece que esta escultura helenística no cesa de retornar para recordar su injusta muerte a los tiempos modernos.

202. Gradiva, reproducción en escayola (adquirida por Freud en 1938), Freud Museum de Londres. La Gradiva de Freud es un hito del psicoanálisis donde la substancia clásica se convierte en substancia libidinosa gracias al deseo de un arqueólogo.



frente a otra raza de sonámbulos, los *terrigenos* bolcheviques de ideología materialista. Esta *espectrografía fascista* hubiera sido la triste historia del renacer de lo clásico en el siglo pasado si no fuera por Freud que, en 1904, visitó los restos de la Acrópolis de Atenas para conferir un sesgo *libidinoso* a la *substancia terrígena* del mundo clásico. Freud encontró un pasaje no fascista para la reconstrucción del mundo clásico, describiendo el pasado como *imperfecto*, en el doble sentido de desmitificado e inacabado, todavía vigente.

El *nostoi* del psicoanálisis no es un neoclasicismo nostálgico, sino una indagación en los espectros que aún permanecen con vida en el seno de las estatuas griegas o romanas. Tomando como punto de partida la *substancia inconsciente*, Freud descubrió que uno de los más bellos *nostoi* de la modernidad fue el cuento de *La Gradiva* (1903), de Wilhelm Jensen¹⁹ (1837-1911). Este

relato breve supuso una verdadera obsesión para los surrealistas, pues su protagonista, el joven arqueólogo Norberto Hanhold, adolece de una marcada *fantasía fetichista* al quedar prendado de los andares de una metopa romana a la que bautiza con el nombre de *Gradiva*, que en alemán significa *la que hermosamente marcha* (fig. 202). Hanhold sueña que la metopa es una mujer pompeyana que murió por intoxicación de azufre durante la erupción del Vesubio (79 d.C.). El delirio del joven crece a medida que intenta buscar la modelo real de la metopa por la ciudad, llegando incluso a viajar a la *ciudad fósil* de Pompeya con la esperanza de encontrar viva a su musa *terrígena*, cuyos andares había bautizado ya de apresuradamente lentos (*lente festinans*). A pesar de los dos mil años transcurridos entre su deseo y la realidad, un mediodía, en la Strada di Mercurio, Hanhold descubrirá a *Gradiva-rediviva*, con la que podrá finalmente hablar.

Tras varios encuentros y *animadas* conversaciones con *Gradiva*, el joven enamoradizo descubre la verdadera identidad de su fantasma. Resulta que la *Gradiva* se llamaba en realidad Zoe Bertgang (*Zoé* significa *vida* en griego y Bertgang quiere decir *la que resplandece al caminar* en alemán), un amor de infancia reaparecido con el empeño de sustraer al estudioso del aislamiento patológico al que estaba sometido, amando a mujeres de piedra o bronce. Pero aunque la antigua novia consigue curar el delirio pagano en el que estaba apresado el arqueólogo, el icono de la *mujer que marcha* se ha convertido en la *substancia espectral* del retorno de lo clásico: una imagen fósil del mundo clásico que, de pronto, echa a andar (figs. 203-204).

El fantasma de una mujer de movimientos gráciles pero dramáticos, que acompaña las curvas de su anatomía con los pliegues de su drapeado agitado



203. Niobe Chiaramonti, escultura griega, siglo II a.C., Roma. Esta Niobe fugitiva ejemplifica la preponderancia de las fuerzas dinámicas o motoras sobre las substancias vitales para lograr la sensación de vida en la estatuaría antigua.

por el aire, es el arquetipo de la *musa fugitiva*. Una vez más, Apolonio ha legado el fragmento más vivo de la literatura clásica sobre los andares de Medea como una suerte de Gradiva helenística que «con los pies desnudos corría por estrechas callejas, desplegando con su mano izquierda el peplo hasta los ojos, sobre su frente y sus hermosas mejillas, y alzando con su mano derecha la punta de la falda de la túnica»¹⁴⁰.

En efecto, el icono de la *ninfa que marcha* de Jensen es para todo historiador el *viaje de retorno* del clasicismo en un cuerpo. Jensen había mostrado Pompeya como el lugar de esta epifanía: «algo que hacía suponer que la muerte se había puesto a hablar, aunque de manera imperceptible, para los oídos humanos»¹⁴¹. Al parecer, fue el propio Jensen quien señaló a Freud la existencia real del relieve



204. Victoria de Samotracia, siglo III a.C., Museo del Louvre, París. La verdadera Victoria (Niké) es el triunfo de la *psykhé* clásica, la substancia espectral, una encarnación fantasmagórica del movimiento generado por la energía de la materia.

funerario en los Museos Vaticanos, quien adquirió una copia para su estudio¹⁴² (véase fig. 202). El relato de Jensen, por tanto, resultó de un gran valor analítico para Freud, quien articuló toda su teoría de la *reminiscencia de lo reprimido* a partir de metáforas arqueológicas: «no existe, en realidad, analogía mejor para la represión que el sepultamiento, pues hace inaccesible algo anímico, pero al mismo tiempo lo conserva, lo mismo que Pompeya las cenizas que la sepultaron y entre las cuales resurgió en las excavaciones»¹⁴³.

Aunque haya pasado casi un siglo desde su aparición, no deja de sorprender la vitalidad de la Gradiva; seguramente esta frescura se haya mantenido gracias a su reproducción infinita del cine clásico, desde William Dieterle hasta Alfred



205. Modelo con atuendo ático, 1988 (fotografía de Javier Vallhonrat). La vida interior de la columna, el alma del sustrato griego, pervive en el corte de los vestidos, pero también en la trama de gestos y movimientos a la hora de portarlos.

Hitchcock, pero también en los estudios de fotografía o las pasarelas de moda (fig. 205). Por otro lado, el idilio del espectador de cine con actrices difuntas en escenarios clásicos no deja de reproducir lo que ya era común en la sociedad griega: que los vivos tenían su lugar en el Hades, de donde no cesaban de retornar.

La utopía: la Arcadia

Se debe a *Los trabajos y los días*, de Hesíodo, el fresco más completo de los tiempos míticos en la Antigüedad. El relato cuenta la progresiva decadencia de las cinco razas primitivas, correspondientes a las cinco Edades del Hombre¹⁴⁴. La más antigua y valiosa fue la *Edad de Oro*, cuando el hombre áureo disfrutaba de una naturaleza fructuosa, sin pensar en absoluto en la supervivencia; después vendría la *Edad de Plata*, donde

el hombre argénteo comienza a descuidar sus sacrificios a los dioses y es castigado por su ingratitud; entonces llega la *Edad de Bronce*, un periodo de guerras y tensiones que culmina en el tiempo épico de la *Edad de los Héroes* y los semidioses, como Aquiles y Ulises, que lucharon en Troya bajo intervención divina. Y al final de toda esta decadencia está la *Edad de Hierro*, o la Prehistoria, donde el hombre, en palabras de Hesíodo, ya *no encontrará remedio para el mal*.

Aunque este ciclo de razas míticas hace cada vez más hostil la relación del hombre con los dioses, la indigencia de las razas ferrosas y heroicas todavía era una expresión de las hazañas divinas; desde entonces, la historia no ha dejado de lamentar la pérdida de la *Edad de Oro*. La Arcadia pastoril, la fecundidad del suelo y la ausencia de desigualdad es la utopía más antigua de la humanidad, cuyo extracto mítico, la *substancia áurea*, ha sido tan anhelado por el mundo caballeresco del Quijote en el *Siglo de Oro*, como por el romanticismo de Goethe, quien mira melancólicamente la riqueza natural de Italia como *la tierra donde florecen los limoneros* (o los frutos de pulpa áurea).

Este ciclo degenerativo de las *substancias arcádicas* —que corre parejo a la progresiva devaluación del oro, el bronce, el hierro y el barro— transformó la concepción del tiempo en decadencia, no necesariamente exclusiva de Hesíodo, pues el anhelo de la *Edad de Oro* ha producido una visión taciturna del Parnaso en todas las épocas, ya sea La Mancha de Cervantes o la Paz Perpetua de Kant: porque hasta la Ilustración soñó con un lugar mítico donde el furor bélico de Marte (Ares) se apaciguase por el candor de Venus (Afrodita) en desprecio del industrioso Vulcano (Hefesto). Después abundaron los estudios eruditos de la Antigüedad que narraban la historia clásica como en una pendiente, por ejemplo, *La historia de la decadencia y*

caída del Imperio romano, de Edward Gibbon¹⁹⁵, o *La decadencia de Occidente*, de Oswald Spengler¹⁹⁶. Todavía hoy se explica con total convicción la decadencia del mundo clásico griego en el periodo helenista (323-31 a.C.), a pesar de la vitalidad del mundo entre la muerte de Alejandro Magno y la fundación del Imperio romano de Augusto.

La Decadencia es tan utópica como el Parnaso, pues Plutarco ya se asombraba en tiempos alejandrinos de que en Asia se generalizara la lectura de Homero y de que «los niños de Persia, Susa o Gedrosia aprendían a cantar las tragedias de Sófocles y Eurípides»¹⁹⁷. Lejos de ver una corrupción de lo clásico, Plutarco veía en el gobierno de Alejandro el esplendor de la ecúmene griega (*oikoumene*) y la utopía realizada de una comunión universal en la que el mundo era al fin un hogar para todos los hombres. Incluso algunos historiadores explican que la derrota de Marco Antonio y Cleopatra supuso el fin de una era dionisíaca de oscuridad y el comienzo de la era apolínea de Octavio Augusto, quien heredó una ciudad de ladrillo pero legó una de mármol.

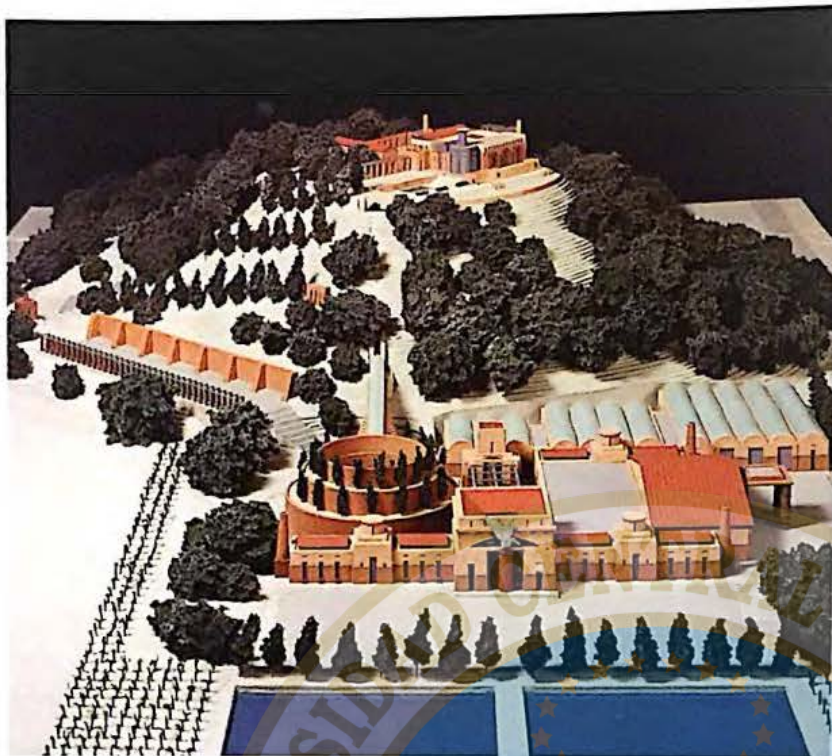
Durante casi trescientos años la civilización griega soñó con el retorno de la Arcadia, hecho que sólo se consolidó en el Imperio romano, entre los siglos VI a 1 d. C., hasta la llegada de otra decadencia, la Era Cristiana. En este sentido, toda lectura optimista del Imperio como verdadera *Edad de Oro* del clasicismo corre el riesgo de interpretar la Edad Media como la *Edad Oscura*. Pero el problema subyacente a tanta decadencia es la concepción evolucionista de la historia, con la figura del anticuario alemán J. J. Winckelmann (1717-1768) a la cabeza, que tachó de bárbaro, degenerado o primitivo a lo que sobrevino al arte griego.

Toda lectura áurea del Paraíso minusvalora la filosofía alejandrina y los legados estoico y epicúreo. Sucede como si los decadentistas ligaran, como en su



206. Polifemo y Galatea, pintura mural en la villa Boscorecase de Pompeya, siglo I d.C. El paisajismo pastoral es un esplendor verdoso donde reverberan las substancias arcaicas, allí donde los campos idílicos recrean bucólicamente un paraíso terrenal.

día Platón, las dos mayores amenazas del espacio urbano, a saber, la contemplación de los frescos de los artistas –tal como los estoicos tomaron su nombre del pórtico decorado con murales o stoa– y la regresión de la Polis al campo –tal como los epicúreos se reunían en un jardín– a la crisis de lo público. Por otra parte, fueron precisamente las diferentes actitudes ante la banalidad y la decadencia del espacio público las que distinguieron la ética estoica de los placeres epicúreos, porque ambas escuelas fueron expresión del fuerte contraste entre lo urbano y lo rural que fundamentó el periodo helenístico. Al fin y al cabo, la palabra Paraíso viene de *Paradeiso* o recinto, es decir, un parque natural acotado por los cuatro ríos míticos del Pisón, el Gihón, el Tigris y el Éufrates. Este huerto cerrado es el fundamento del *hortus conclusus* de la Era Cristiana, el jardín de



207. Michael Graves, maqueta para la bodega Clos Pegase, 1984. El proyecto de Graves es una exacerbación del sustrato vegetal mediante el cultivo de sustancias helénicas, sobre todo de las vinícolas.

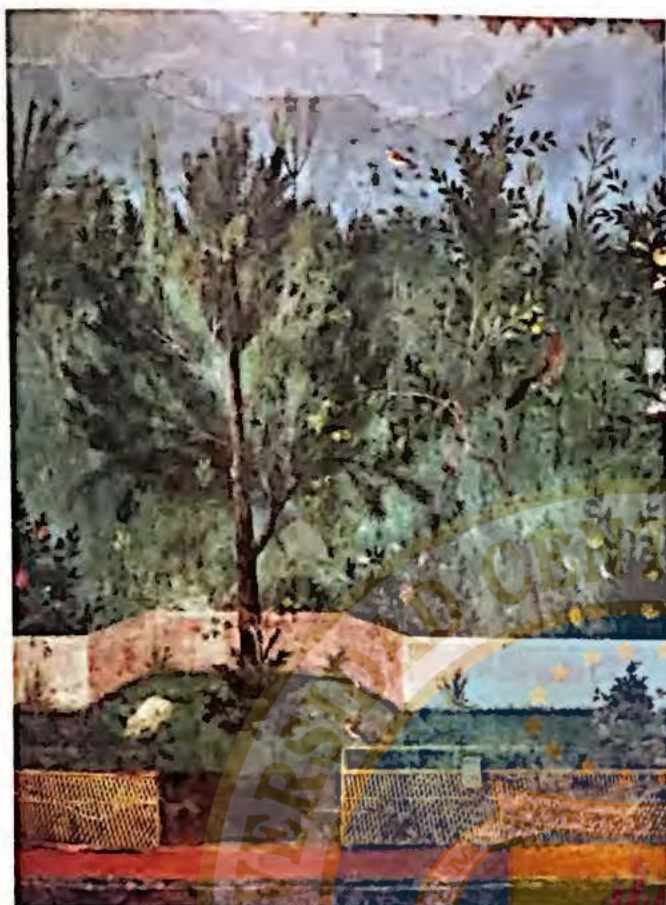
la Virgen María, inseparable de la ciudad. Porque las diferentes formas de llamar a la utopía del Paraíso, la Arcadia y el Elíseo, ese parque natural primitivo cuyo cultivo dio lugar a la Polis, dependía de las modalidades de jardinería antigua (oriental, griega, romana, islámica, china o japonesa) que luego pervivieron en las características nacionales de la jardinería urbana a la italiana, a la francesa o a la inglesa.

En efecto, el paisajismo helénico y romano exaltó la vida rural, así como Hesíodo, Séneca, Ovidio, Varrón, Virgilio y Horacio ligaron por momentos la Arcadia lírica a la utopía del Paraíso judeocristiano (fig. 206). Origen del Edén y del alegorismo medieval de la naturaleza, el helenismo es el germen clásico del ecologismo moderno. La premonición de la denigración de los artesanos en la Edad Media, asociados en gremios o *collegia* precisamente para sobrevivir a la asfixiante ciudadanía. El campo del helenismo era un lugar idealizado respecto del mercado, un lugar asociado al descanso y al placer, en armonía con

los sentidos. La pervivencia de la casa de campo en la actualidad está también asociada al chalet de vacaciones, pero el origen de la noción de campo recreativo es una decantación de las *substancias helénicas*, como la vid y el olivo.

En este sentido, la cultura del vino se expande cada día en la costa oeste de los EEUU, allí donde la clase media, formada en *campus* universitarios, ha promovido las filosofías contemplativas de la New Age que cristalizaron en los ochenta junto a la utopía de las *substancias psicotrópicas blandas* del paraíso terrenal californiano. En este marco utopista, el arquitecto neoclásico Michael Graves realizó en 1984 un enorme complejo vinícola en Napa Valley, California, aureolado de paisajismo edénico y pastoril¹⁴⁸ (fig. 207). El proyecto *Clos Pegase* se estructura a partir del mito de Pegaso y se edifica en torno a un manantial (la *grotta* de Pegaso) que muere en dos estanques rectangulares rodeados de vistas arcaizantes. La ciudad-bodega dispone de un jardín de esculturas, una casa con mirador al levante y al mediodía, todo ello con un inequívoco aire mediterráneo que recuerda a las casas de campo o *villae* romanas.

Aquellos lugares de retiro donde los patricios cultivaron sus viñedos emulaban la Arcadia de los poetas, aunque sólo fuera mediante la decoración mural y la jardinería ornamental. Además, la arqueología indica la presencia de bosquecillos sagrados o paisajes recreados en torno a santuarios hoy desaparecidos. Aquellos bosques y aguas, arboledas y valles, rebaños y manadas inspiraban a los poetas y pintores asentados en las villas y campos de cultivo, constituyendo un vergel de frutos extraídos sin esfuerzo, bien distinto de la Edad de Hierro del arado, el estiércol y el drenaje de los campos. Sin duda, la mayor influencia de la Arcadia helénica fue el jardín oriental, un género completamente mundano de



208. Ad Gallinas Albas, pintura mural de la Estancia del jardín de Roma, siglo I a.C. En esta pintura los pájaros parecen cantar la abundancia de frutos y semillas ornada con una extraña geometría similar a la del mítico hortus conclusus del Paraíso.

paisaje que aparece en el helenismo como el sustrato de la pintura menos narrativa de la Antigüedad. Descargado del peso de la figuración, el estilo decorativo de las villas generó una modalidad de *vegetación idílica* como la que después generalizó el *jardín del amor* (*Locus Amoenus*), donde la parquedad cristiana también encontró momentos de placer y descanso.

El origen de la palabra idilio, del término griego *eidyllion* o pequeña imagen, se refiere al género menor de pintura que narraba la vida rural y el cuidado de los rebaños. Ahondando en el sustrato vegetal de este subgénero,

Plinio el Viejo habla de un tal *Studius*, experto en este tipo de decoración, de la que se ha conservado un ejemplar en muy buen estado, la Estancia del Jardín, *Ad Gallinas Albas*, propiedad de Livia, la esposa de Augusto (fig. 208). En el fresco romano impera una abundancia vegetal y alegórica que anticipa los bestiarios medievales y el simbolismo ornitológico de la codorniz, el zorzal, la oropéndola y el ruiseñor. La Estancia del Jardín destaca por su estructura frondosa y su colorido fecundo en matices verdosos recortados por sutiles líneas ornamentales. Este estilo arabesco del paisajismo romano ha pervivido especialmente en la pintura decorativa de muros y en el entrelazado vegetal de enredaderas de jardines, géneros menores y confusos entre la pintura y la arquitectura de interior. Quizá por esto, la más notable pervivencia de la imagen idílica fue aplicada por el arquitecto y



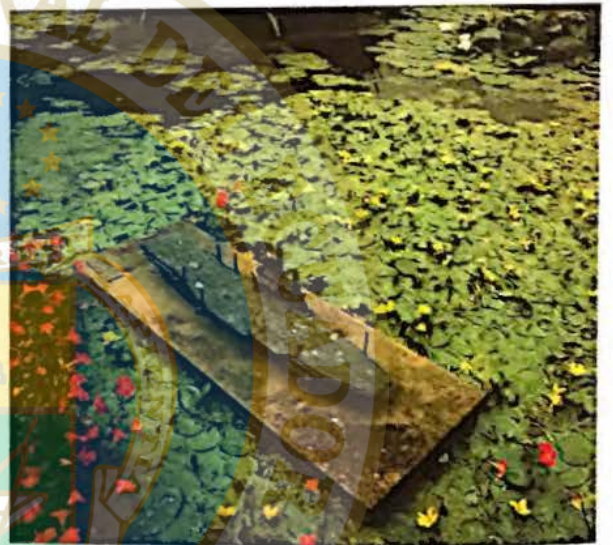
209. Guillermo Pérez Villalta, *Campo* (detalle), 1993-1994. En las grecas vegetales de Pérez Villalta, inequívocamente romanas, se comprueba que la verdadera substancia paradisiaca no es la clorofila sino la geometría en arabesco.



(a)



(b)



(c)



(d)

210. (a) Ian Hamilton Finley, *Little Sparta* (detalle), 1967. Desde la villa bucólica, pasando por el mobiliario clásico, los jardines helénicos y los emblemas barrocos, todo en *Little Sparta* está empapado de sustancias melancólicas. (b) Detalle del salón. (c) Detalle del estanque. (d) Detalle del jardín.

pintor Guillermo Pérez Villalta en forma de grecas decorativas para la nueva figuración madrileña de los años ochenta¹⁴⁹ (fig. 209).

Si el paisajismo y la decoración vegetal fueron importantes en el periodo helenístico, mucho más lo fue la traza de jardines bucólicos. En la actualidad, esta práctica está completamente desligada de la vocación artística y despunta en auténticas obras de arte caseras de difícil catalogación. Pero puede resaltarse el intento del poeta y moralista británico Ian Hamilton Finley, quien, desde 1967, desarrolla con su mujer un jardín bucólico en Lanarkshire, Reino Unido (fig. 210). En la tradición de Pope, el terreno de

Hamilton contiene inscripciones elegíacas talladas en piedra y multitud de referentes arquitectónicos clásicos, empezando por la vivienda, bautizada como Little Sparta¹⁵⁰ (figs. 210a, b, c). En las inscripciones pueden leerse emblemas moralizantes tales como «el orden presente es el desorden del futuro», 1983, de Saint-Just (fig. 210d), lemas que no cesan de recordar las máximas de los estoicos y los epicúreos, tales como las conocidas máximas de Séneca: «Amemos la patria no porque sea grande sino porque es nuestra» o «el hombre más poderoso es el que es dueño de sí mismo». Pero si hay un lema que expone la crisis de la utopía arcádica es la expresión *Et in Arcadia Ego* («incluso en la Arcadia está la muerte»), tristemente traducido en ocasiones con el eslogan turístico de «Yo también estuve en la Arcadia»¹⁵¹. *Et in Arcadia Ego* es la primera *vanitas* medieval del legado clásico, una tumba en el manantial de la vida helenística que supondría la conocida mutación mórbida de las utopías paganas en cristianas, o, dicho en las palabras de Séneca, «la muerte es la libertad».

La perversión: la Posmodernidad

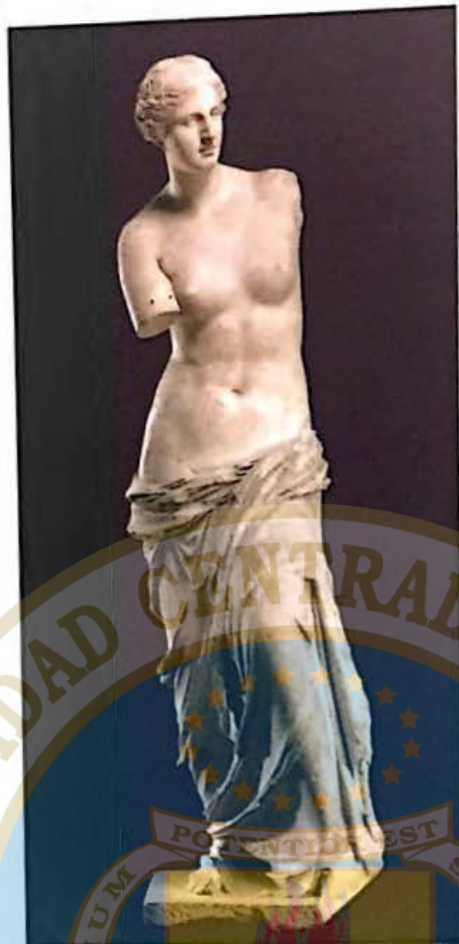
Para poder *hallar su muerte fuera del mar*, Ulises deberá realizar un último viaje antes de descansar en Ítaca. Tiresias propuso al héroe en su paso por los infiernos que hiciera un sacrificio para calmar definitivamente la cólera de Poseidón. El adivino aconseja a Ulises llevar un remo tierra adentro para así poder reconocer el territorio de la libación, un lugar donde los hombres *no conocen el mar ni comen la comida sazonada con sal*. Allí deberá ofrecer a Poseidón un carnero, un toro y un verraco seamental, pues el dios del mar todavía seguía enojado a causa del episodio de Ulises con Polifemo, su hijo. En las zonas costeras, los lugareños identificarían el remo, pero,

en el interior, los paisanos pensarían que el objeto portado por Ulises es una pala de panadero o un rastrillo de agricultor, por ello, el adivino tebanos le recomienda que «cuando un caminante te salga al encuentro y te diga que llevas un bieldo sobre tu espléndido hombro, clava en tierra el remo fabricado a mano y, después de realizar hermosos sacrificios al soberano Poseidón, vuelve a casa y realiza sagradas hecatombes a los dioses inmortales»¹⁵².

Esta mutación geográfica del significado del remo es un fundamento remoto del *ready-made*, y sobrevivirá en la célebre bacía de barbero que Don Quijote confunde con un yelmo de caballero. La *metamorfosis del remo* es una *astucia odiseica* como la que cambió en Troya un caballo de regalo por una máquina de guerra. Pero la mutación de sentido corre pareja a la mutación del valor; diría la lingüística que el remo de Ulises es tan sólo un signo sin substancia, cuya utilidad y valor depende exclusivamente de la posición que ocupa en cada momento en la estructura de la significación. Seguramente el origen del relativismo estético hunde sus raíces en esta economía (*oikonomia*) simbólica del signo griego, que se asemeja pasmosamente a las fluctuaciones de la Bolsa.

Ya Aristóteles se refirió al intercambio económico como el elemento esencial de la vida de la Polis¹⁵³. La moneda griega era el *electro*, una aleación de oro y plata (*oro argental*) que después se convertiría en el *denario* romano, origen del término *dinero* (*denarius*). Pero la difusión de la moneda por la ecúmene griega multiplicó a su vez las *fluctuaciones de sentido* que harían oscilar con el tiempo todo *valor sustantivo* de las cosas con su *precio relativo* en el mercado. Este antecedente arcaico del espíritu liberal está, por tanto, en la base del liberalismo moderno, una de cuyas atroñas es la estética posmoderna, adalid del *todo vale*. No pocas han sido las versiones *kitsch* del clasicismo, en forma

211. Venus de Milo, siglo I a.C., museo del Louvre. La Venus de Milo ha sido tan mancillada por sus reproducciones gráficas que carecería de substancia si no fuera porque aún puede apreciarse su majestad en el Louvre.



de pastiches o citas pedantes que han montado su valor en la Posmodernidad, devaluando fatalmente la tradición clásica.

En efecto, la posmodernidad es la máxima perversión de la *substancia clásica*, y del legado *odiseico*, pues corre pareja a la expansión de la Arcadia en las guías de turismo y los viajes baratos. La globalización ha diseminado, junto a la economía capitalista, un neoclasicismo de los edificios de la Bolsa, cuyas fachadas suelen ornarse con columnatas y frontones. Pero esta expansión paganizante del *decorado* posmoderno responde a la vieja inflación de los objetos *clásicos* que produjo, en última instancia, Octavio Augusto. Cuando el hijo de César acuñó el *áureo* también consolidó un sistema económico imperial que abriría las puertas a la completa desintegración del valor, pues la valía de la moneda romana dependía de la reproducción numismática

del rostro del César: sometido a la falsificación y el deterioro en todas las transacciones.

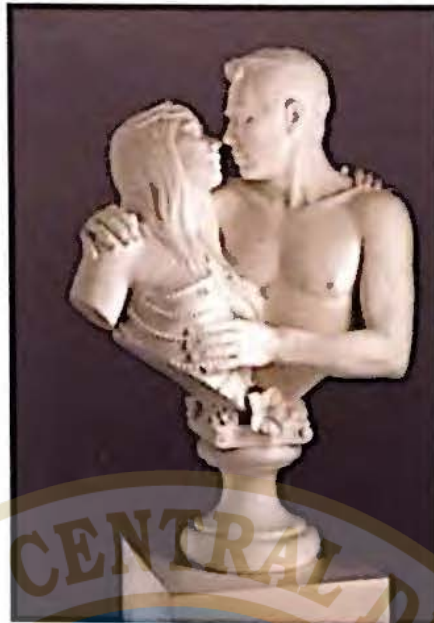
En efecto, se ha demostrado que la borradura de los cuartos delanteros de un equino en una moneda antigua podía generar un extraño caballo de dos patas, una especie de dragón, que se tendría como el modelo iconográfico de la siguiente acuñación¹⁵⁴. Ya Bataille definió al *Caballo Académico*, situado por una curiosa coincidencia en los orígenes de Atenas, como «una de las expresiones más acabadas de la *idea*, en el mismo grado, por ejemplo, que la filosofía platónica o la arquitectura de la Acrópolis»¹⁵⁵. La posibilidad de que un animal tan clásico como el caballo y uno tan medieval como el dragón fueran confundidos en una moneda es prueba de que la *Idea platónica* es una *substancia eterna* que se puede perder con el simple desgaste de un metal.

Bataille interpretó la decadencia del caballo grecorromano a través de las monedas galas del siglo IV a.C., donde el caballo «transgredió la regla y logró realizar la expresión exacta de la mentalidad monstruosa de esos pueblos que vivían a merced de las sugerencias»¹⁵⁶. Aunque el caballo galo es un símbolo de la *resistencia gala* al Imperio, porque trastorna los mitos grecorromanos grabados en monedas, hubo muchas otras devaluaciones pecuniarias, por ejemplo, en el periodo cristiano, cuando se traspuso a los héroes mitológicos con personajes bíblicos: las Victorias aladas como ángeles; Perseo con la cabeza de la Gorgona, Sansón; un hombre acompañado de un águila, en un ágata de Toul, san Juan Evangelista¹⁵⁷. Esta borradura de la *substancia clásica* fue también imputada a la llamada *decadencia* cristiana, pues para nadie debió ser fácil, a finales del Imperio romano, *dar al César lo que es del César y a Dios lo que es de Dios*. No cabe duda que esta devaluación económica del legado clásico continúa día a día, y puede

que el desuso del latín y el griego en los estudios humanísticos acabe dejando la etimología de todas las palabras expuestas a su manipulación bursátil.

La Posmodernidad ha devaluado tanto la *memoria clásica* que se ha llegado a definir como una *demanda de clasicismo*. Esta carencia de *patrón oro* en las *substancias paganas* se ha impuesto con el imperio del signo mercantil, el Imperio del Olvido. La mutación posmoderna de la *Venus de Milo* en lámpara o del *Discóbolo* en cenicero hablan de un dramático naufragio del potencial mítico de las obras de arte clásicas en *substancias* de baja calidad (fig. 211). En este sentido, es ejemplar la carrera del artista norteamericano Jeff Koons, paradigmática de un empleo perverso del *valor material* de los objetos por el *valor de cambio* de su precio en la Bolsa. *Broker* de formación, el artista eclosionó en los años ochenta, mostrando el valor que pueden alcanzar los objetos más vulgares, que denominó *mascotas para ejecutivos*, cuando se revisten de un aura de antigüedad. Koons pervierte la carísima talla en mármol con iconografías de objetos *kitsch* propias de tiendas de baratillo, que pujadas en el mercado artístico pueden cobrar precios astronómicos¹⁵⁸ (fig. 212).

Al fin y al cabo no debe olvidarse que, si la arqueología ha dominado durante años el panorama de las humanidades, recientes investigaciones aseguran que una de las fuentes más importantes de *substancias clásicas* han sido los vertederos de las ciudades antiguas, donde se ha practicado una fusión de arqueología y papirología en la basura. En este sentido, el más célebre basurero de la Antigüedad, Oxirrincos, ha legado un tesoro de copias de textos de Esquilo, Sófocles o Safo. Pero, sin duda, la mayor devaluación del legado clásico ha sido la inflación posmoderna del mito. Empezando por el padre Zeus-Júpiter, primero entre los dioses, que



212. Jeff Koons, Busto burgués, 1991. Esta pieza kitsch de gusto clásico es una de las obras en la que Koons logra pervertir el mármol de la substancia clásica en una substancia sintética de baja calidad.



aparece en la tragedia homérica como un dios magnánimo y justo que intercede siempre por los hombres: nada más lejos del Zeus indeseable de la obra *Oikonomos* (1989), del artista conceptual Francesc Torres (figs. 213-214). La figura de Zeus Artemisio simboliza para Torres

213. Zeus Artemisio, siglo V d.C. Museo Nacional de Atenas. La abundancia de reproducciones no ha logrado arrebatar el rayo imaginario de Zeus, que sigue otorgando una substancia centellante al bronce de la figura.



(a)

214. (a) Francesc Torres, *Oikonomos* (detalle), 1989. La instalación de Torres no hace sino recoger la violencia latente en ese ademán clásico para lanzarlo críticamente sobre la lógica del mercado que el mundo griego inauguró. La depreciación de la substancia clásica es producto del mundo moderno, y ya el mundo medieval intentó espiritualizar en vano la fatal decadencia de los dioses griegos. (b) Vista de frente. (c) Vista de perfil.



(b)



(c)

la violencia del poder financiero de la economía moderna, esa legislación (*Nomos*) del hogar (*Oikos*) que muchos interpretan como la tiranía de los financieros en el Olimpo bursátil de Wall Street. En efecto, Torres sustituye el rayo de Zeus por un bate de béisbol que apunta su violencia sobre una pantalla con imágenes de *brokers* y mendigos del centro financiero de Nueva York. Un

monitor con imágenes de Wall Street cuelga también de los genitales de la escultura, restableciendo una inequívoca genealogía del poder olímpico y del rayo quebrado y vertiginoso de los gráficos de finanzas¹⁹⁹. Una obra que testimonia la *decadencia* de la *simiente clásica*, no por culpa de la *Era Cristiana*, sino por el poder político y financiero de la Posmodernidad.

EL CRISTIANISMO: LA SUBSTANCIA ALEGÓRICA

En busca del tiempo perdido (1913-1922), de Marcel Proust, es una de las novelas más influyentes de la literatura moderna¹. El argumento principal de esta monumental autobiografía es la trasposición de la infancia y madurez del escritor francés en ficción literaria². Proust contó buena parte de su vida (1871-1922) en una inmensa novela plagada de metáforas y misterios cristianos. Calificada por muchos de *impresionista*, la novela tiene además la estructura de una catedral gótica y su lectura produce uno de los maridajes más logrados entre la experiencia pictórica y la literaria, indiscernibles en muchos pasajes del relato gracias a la invención de la *memoria involuntaria*.

Esta particular *teoría de la reminiscencia* de Proust fue desarrollada mediante un proceso mnemotécnico y literario según el cual los hechos del pasado, imposibles de recordar conscientemente, podían revivir en el presente incluso sin ser invocados. Estimulado por multitud de percepciones visuales, gustativas, olfativas, táctiles o auditivas, el escritor hiperestésico pudo revivir muchos momentos del pasado que pretendía relatar gracias a sensaciones agudas que guardaban algún tipo de vínculo alquímico con intensos

sucesos acaecidos en su adolescencia. La literatura no puede rememorar objetivamente el pasado, pero, en palabras de Proust, «en el momento en que todo nos parece perdido, llega la señal que puede salvarnos; hemos llamado a todas las puertas que no dan a ningún sitio, y la única por la que podemos entrar y que habríamos buscado en vano durante cien años, tropezamos con ella sin saberlo y se nos abre»³.

El más célebre ejemplo de esta *memoria involuntaria* sucede cuando el protagonista, tras vanos intentos de recordar su infancia, saborea una magdalena mojada en té que le retrotrae de inmediato a la región literaria de Combray. Las sensaciones conjuntas del bollo y la tila abren las puertas de la rememoración, haciendo volar el imaginario del escritor desde París hasta su villa de veraneo, cuando solía acompañar a su tía en el desayuno. La búsqueda que da nombre al libro es precisamente esta reconstrucción inmemorial del paraíso perdido de la infancia durante la vida del adulto, que en Proust tiene un marcado carácter cristiano, pues el aroma de la magdalena empapada en té es también la más bella alegoría literaria del *llanto de la Magdalena penitente* tras la muerte de



215. Claudio Parmiggiani, *Cruz de luz*, 2003. Esta instalación de Parmiggiani reproduce el esplendor vitral del signo de la cruz a través de la ordenación de múltiples montículos de radiante pigmento vegetal y mineral.

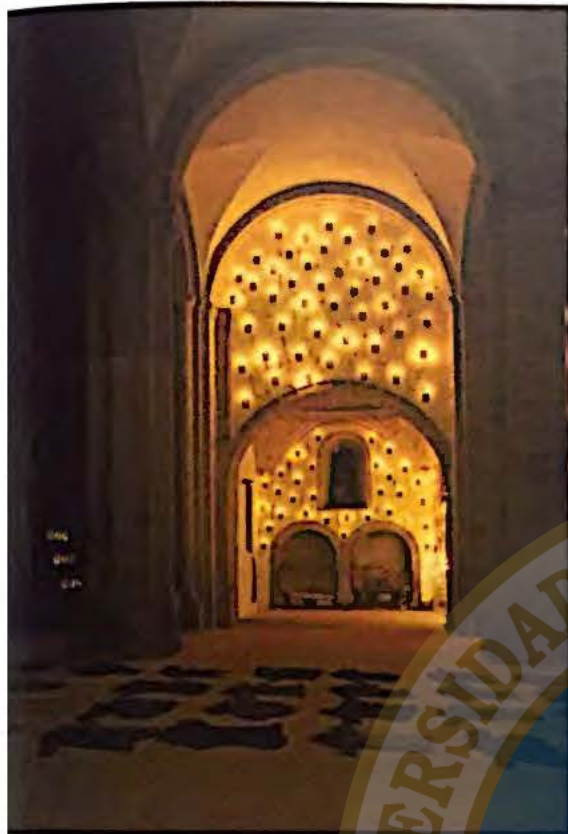
Cristo. La magdalena de Proust simboliza, por tanto, el lamento del cristiano por el *tiempo mítico perdido* en los albores de la modernidad, cuando el más afamado escritor de la *belle époque* invocaba el pasado glorioso de la Francia medieval como la *Era de las Catedrales* (fig. 215).

El introvertido escritor se enfrentó a la caleidoscópica agitación del fin de siglo buscando un pasado glorioso en el que huir de la trivialidad. Tres fueron los momentos en los que el novelista sintió, como una presencia viva, este pasado ideal. Tres sucesos de pequeña importancia, ocurridos en pocos instantes, que despertaron en el escritor sensaciones inenarrables que empleó como vértices de su pórtico literario: el citado aroma de la magdalena mojada en té de Combray, una *pequeña frase* de la sonata escuchada durante un concierto y,

finalmente, su providencial tropezón con unas *baldosas levantadas* del baptisterio de San Marcos en Venecia.

Esta Santísima Trinidad de las *substancias proustianas* es la llave de la interpretación espiritual de la novela, cuyo colofón literario, *El tiempo recobrado* (1922), obliga al lector a releer la biografía desde el principio, pero esta vez como un libro catedralicio, cumbre del *ars memoriae* medieval en las letras modernas. Porque, si la estética medieval fue una meticulosa indagación en la *teoría de la substancia*, la magdalena de Proust es la *substancia* misma del *tiempo perdido*: sabrosa y olorosa, alberga en sus cualidades sensibles un pasado rememorado como esencialmente dulce y aromático. La más tierna infancia está *literalmente* apresada en el sabor de la magdalena —entonces con la forma de una concha de peregrino—, como si su esencia perlada, su *quidditas*, hubiera de ser liberada del molde hostelero, meramente funcional, y del uso doméstico, meramente alimenticio: «como ese entretenimiento de los japoneses que meten en un cacharro de porcelana pedacitos de papel, al parecer, informes, que en cuanto se mojan empiezan a estirarse, a tomar forma, a colorearse y a distinguirse, convirtiéndose en flores, en casas, en personajes consistentes y cognoscibles»⁴.

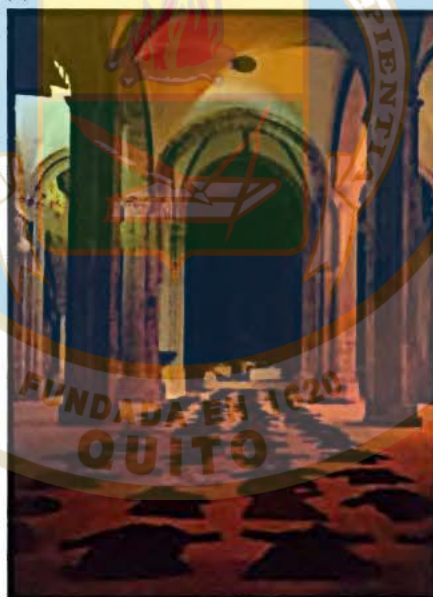
El Medioevo tampoco separó la substancia de su modo de manifestarse. Los místicos, los ascetas y los escolásticos intentaron discernir, de entre los atractivos sensoriales de lo banal, la tensión de las substancias hacia lo sobrenatural. Buena parte del arte contemporáneo presupone esta misma indistinción medieval de la materia (*ulé*) y la forma (*morfé*) propia del *bilemorfismo de la substancia*. En efecto, la *estética substancialista* educa una mirada serena contra la vanidad del mundo, fomentando una actitud contemplativa y una percepción trascendente de las cosas como



(a)



(b)



(c)

la que inauguró, en muchos aspectos, la andadura de la *Gestalt* en pos de una forma estable para la conciencia. Porque la *substancia profunda* que late en el seno de la magdalena no es la harina, ni el huevo, ni el azúcar, sino el *alma* del bollo, que emana una vez humedecido en la infusión olorosa, destapando el tarro de las esencias: «esa esencia no es que estuviera en mí, es que era yo mismo»⁵.

Por consiguiente, Proust desmenuzó la substancia de su identidad archivando millares de fotografías de conocidos y apuntando sus expresiones para después inmortalizarlos en el relato. Este afán por construir un *mausoleo* literario recolectando identidades pervive en multitud de formas de clasificación, documentación y archivismo del arte contemporáneo, pero seguramente los más conocidos son los *santuarios de la identidad* de Christian Boltanski. Al igual que el novelista, Boltanski hace inventarios de memoria colectiva rescatando del

216. (a) Christian Boltanski, Adviento, 1995, iglesia de San Domingos de Bonaval, Santiago de Compostela. Los relicarios de Boltanski dejan ver parte de la substancia luminosa del medioevo sobre el fulgor mortecino de las reproducciones de seres anónimos o desaparecidos. (b) La identidad o substancia medieval es la perlada esencia de la concha de peregrino; (c) pues el «camino de Santiago» es un camino interior, una larga genuflexión.

olvido y la *segunda muerte* a personas anónimas u objetos perdidos, extraviados en estaciones o alcantarillas. Especialmente comprometido con el drama del *Holocausto*, este artista francés, de madre cristiana y padre judío, acumula

fotografías anónimas de seres catalogados por oficios y nacionalidades, amontonando sus ropas usadas o clasificando sus enseres personales en mostradores, siempre bajo el riguroso formalismo con el que procedieron los autores del exterminio nazi.

La obra de Boltanski es una reflexión permanente sobre la indiferencia hacia la identidad de los parias, los emigrantes, los trabajadores, los exiliados, y los suizos, un pueblo neutral, sin historia, prototipo del ciudadano europeo sin atributos nacionales. Toda oficina de objetos perdidos, casa arruinada, fábrica parada o sinagoga sin fieles puede convertirse en un improvisado panteón a la *pequeña memoria* de seres tan invisibles a los libros de historia como las *Edades Oscuras*. En este sentido, Boltanski ha llegado a asegurar que los museos, más que pinacotecas, deberían ser bibliotecas donde poder archivar las huellas de la memoria, pues «quizá sea hoy preferible disponer de una página en un importante periódico que tener una exposición en un museo»⁶.

EL LEGADO: Medievo y Cristianismo

La estética de Proust es un elogio de la tradición judeocristiana, especialmente de sus catedrales, que entendía como los más bellos relatos en piedra. Aunque no fuera practicante, su hipersensibilidad dio lugar a una devoción desproporcionada hacia lo bello, una auténtica vocación espiritual que, a finales del siglo XIX, comprometió a muchos jóvenes idealistas en una especie de *religión del arte* contra el discurso anticlerical, el laicismo y la dilapidación de los bienes eclesiásticos. Años antes de emprender su megalómana ficción, el joven escritor fue seriamente influido por la obra del crítico británico John Ruskin (1819-1900). Ruskin era un visionario nostálgico de la arquitectura gótica que dio muy buena cuenta en sus

No es casual, por tanto, que una muestra antológica de estos mausoleos de Boltanski tuviera lugar en la iglesia de San Domingos de Bonaval, en Santiago de Compostela. La intervención *Adviento* (1995) presentaba sombras chinescas de ángeles y esqueletos sobre la cúpula y las tumbas, relicarios de suizos muertos en los muros y, en el crucero, prendas usadas como si fueran peregrinos orantes, postrados en el suelo tras un largo caminar (fig. 216). Todas estas reliquias constituyen la *materia memorial* de las aparatosas instalaciones de Boltanski, dispuestas como retablos iluminados por tenues bombillas de potencia similar a las velas, cuya luz mortecina simboliza la vulnerabilidad de la existencia, la fugacidad de la vida y lo efímero de la memoria. Luego, esta iglesia del Camino de Santiago, convertida en centro de arte contemporáneo, pasó a ser, gracias a las *vanitas* de luz candelaria y difusa de Boltanski, un pequeño monumento a la *substancia perdida*, esa identidad ensoñada que Proust imaginó como el relleno de una concha de peregrino.

numerosos escritos de la pervivencia del mundo cristiano incluso en las atroces ciudades industriales. La sensibilidad de Proust hacia las catedrales, los tapices y las vidrieras es deudora de su paciente transcripción y prologado de las obras de Ruskin *Sésamo y las flores de lis* (1906) y *La Biblia de Amiens* (1899), traducidas del inglés con ayuda de su madre⁷.

Proust aprendió de Ruskin que los símbolos religiosos más obsoletos pueden ser puertas para la percepción mundana. Su traducción *maternal* de la lengua de las catedrales evidencia la tragedia de todo Edipo aburguesado que anhela la plenitud de la Iglesia medieval como si se tratara del lecho incestuoso de Yocasta sometido al capitalismo de Layo.

El autor que inspiró esta iluminación edípica y romántica de la Edad Media a toda una generación fue Chateaubriand con su libro *El genio del cristianismo* (1802)⁸. El biógrafo de la Revolución francesa, convertido al cristianismo tras la muerte de su madre, honró a la Madre Iglesia en este panegírico a las tumbas, los mausoleos y otros bastiones románticos contra el avance amnésico del progreso.

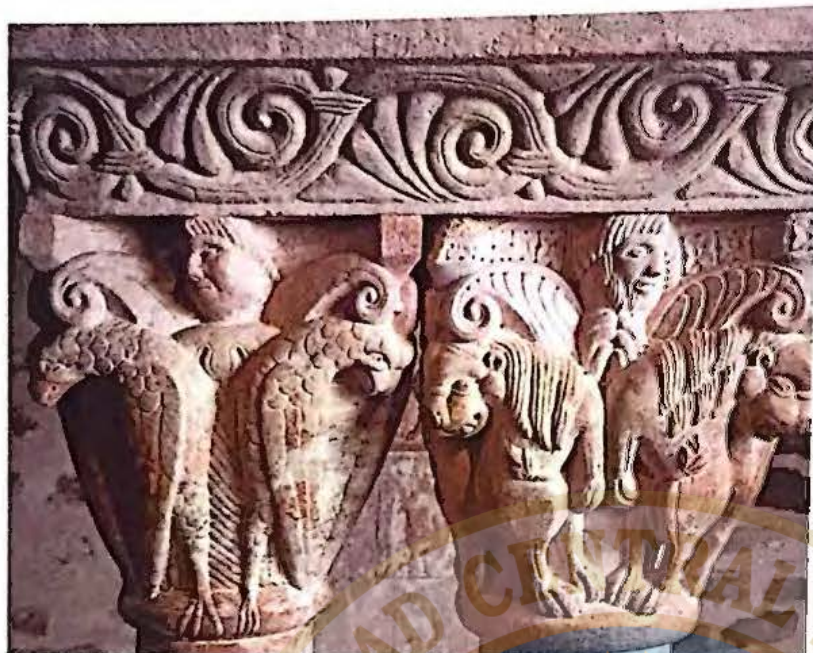
El cristianismo decimonónico y melancólico de Proust y Chateaubriand se expandió por la Europa posrevolucionaria como una suerte de Religión del Hijo advenida tras la decapitación del Padre del Antiguo Régimen, aguzando la sensibilidad hacia la ruina eclesiástica, consuelo de reaccionarios y conservadores. Ruskin profundizó en esta sensibilidad novelesca hacia la ruina medieval en *Las siete lámparas de la arquitectura* (1849), que son los valores tradicionales que todavía emanan de los restos del trabajo artesano⁹. La genealogía del cristianismo moderno insiste en esta nostalgia de los fósiles espirituales medievales, basándose en el desvelamiento progresivo de las ruinas por medio de una iluminación profana, deleite estético y cura para los que no encuentran consuelo en la sociedad industrial.

El Sacrificio, la Verdad, el Poder, la Belleza, la Vida, la Memoria y la Obediencia son las siete *virtudes* que para Ruskin resplandecen en el trabajo artesano, igual que los siete *sacramentos* o los siete *pecados capitales* guiaban la conducta del creyente medieval. El lamentable estado del *corpus* catedralicio no impidió a Ruskin disfrutar de los valores del edificio como de un *catecismo en piedra*. Sensible a la vetusta dignidad de los edificios en ruinas, este pionero de la *crítica devota*, que tanto ha cuajado en la modernidad, luchó contra los excesos de la restauración, pues amaba especialmente el efecto de petrificación del follaje vegetal y la erosión de las

tallas. Ruskin dibujó las tallas góticas con gusto prerrafaelista, dañadas y semiocultas en la hierba, para expresar la regresión de la piedra en naturaleza selvática. Esta regresión *neogótica* de la cultura cristiana en naturaleza medieval fue revisada por Proust en las iglesias rurales, vivos recuerdos del Edén, relegado por las ciudades modernas.

Los restos de capiteles han sido estudiados como los elementos más elocuentes de este evangelio desvalijado, ya que sus quimeras resultan más expresivas cuanto más arruinadas y *camufladas* en la maleza. El medievalista Henri Focillon, que había realizado su tesis sobre las ruinas de Piranesi, definió la lengua de la escultura románica como un *silogismo natural* cuya simetría de tallos, hojas, pétalos y escamas da lugar a una *escritura replicante de la naturaleza* «agradable a la vista por la repetición, la simetría, la cadencia y la antítesis»¹⁰. En efecto, la heterodoxia del capitel románico dibuja una *cestería en piedra* mineral, vegetal y animal que sugiere el imaginario del Arca de Noé mediante un canon escultórico híbrido y bien alejado del jónico, el dórico y el corintio. Hoy en día, estos híbridos elegíacos de la naturaleza resplandecen en las construcciones fabriles abandonadas, como las que fundamentan el trabajo del matrimonio de fotógrafos Bernd y Hilla Becher.

Esta pareja de artistas se dedica a clasificar tomas de frontones de fábricas obsoletas por *géneros* y *especies*, como en los antiguos bestiarios¹¹. Las hojas de acanto y las gárgolas medievales retuercen las tuberías, poleas, contenedores y andamiajes mecánicos de los complejos industriales del carbón y del acero que los Becher clasifican desde los años sesenta, recorriendo las regiones mineras y siderúrgicas de Europa y EEUU. El registro documental de la demolición de estos edificios-máquina de la industria pesada muestra toda una gramática de



217. Capitel románico de la iglesia prioral de Notre Dame de Serrabona, siglo XII. El lenguaje híbrido de los capiteles románicos no hace sino reproducir la concepción metamórfica de la naturaleza medieval como substancia replicante de Dios.

turbinas, andamios y escaleras en extrañas teratologías de hierro según la *formosa deformitas* medieval que, para Focillon, homenajeara a un *Deus artifex* siempre trabajando sobre la materia cambiante.

Al igual que las tallas moralizantes del bestiario gótico cobran un carácter inédito cuando carecen del sentido de la liturgia, la fábrica se torna bello arabesco

cuando resulta perfectamente inútil para la industria. En ese momento, la factoría se convierte para los Becher en una *escultura anónima* con forma de depósito de agua, torre de refrigeración, gasómetro, castillete, gravera, calera, horno, silo de cereal o carbón, todos de aspecto humildemente románico. Si se tiene la paciencia de observar las *Tipologías* de los Becher como grecas, el entreverado mecánico recordará pronto a los trabajos de ebanistería, estucado o caligrafía medieval, prolijos en dialécticas entre identidad y diferencia, funcionalidad y fantasía, racionalidad e improvisación, en fin, entre la norma y sus desviaciones (figs. 217-218).

Pero la dialéctica que *reanima* la arquitectura medieval es la tensión entre la piedra y la planta, dado el auge de las catedrales en tiempos de prosperidad de las campiñas. Se debe al conservador neogótico Viollet-le-Duc (1814-1879) el imaginario de la floritura, que copió con pasión de las fachadas según un catálogo semejante al de los Becher¹². Muchos han sido los que han encontrado este *maravilloso jardín de la naturaleza* en las analogías botánicas medievales entre las formas de la piedra y las semillas de plantas, como sucede con el fotógrafo y profesor de diseño *art déco* Karl Blossfeldt¹³ (1865-1932). Esta transición permanente de las formas urbanas a las naturales, y viceversa, es una constante del medievalismo, ya que, para Focillon, la propia escultura románica encerraba una *doble vida* en la piedra, pues «la medusa es un rostro y una serpiente; la sirena, mujer y pájaro; el centauro, hombre y caballo. La planta se apodera



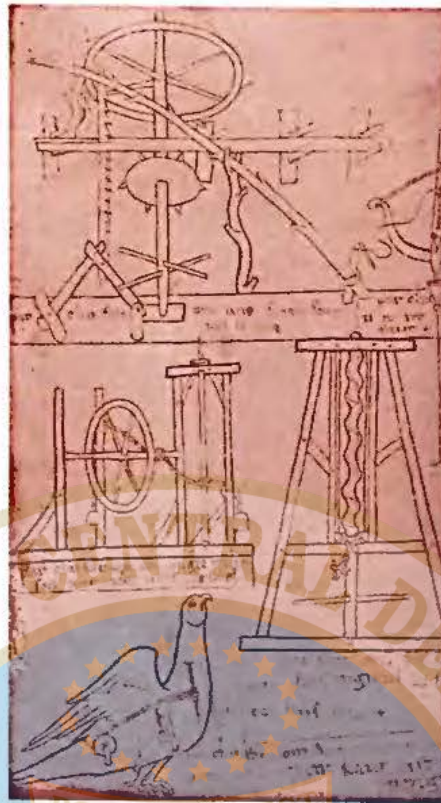
218. Bernd & Hilla Becher, *Tipologías*, 1997. Planta de producción de porspan cerca de Colonia, Alemania. Las fábricas de los complejos industriales parecen bosques góticos o ruinas eclesásticas cuando asumen el mismo silogismo natural que los edificios sagrados sin funcionalidad



219. Villard de Honnecourt, Cabezas de hojarasca y dibujos ornamentales, siglo XIII.

del ser humano y cuelga barbas vegetales de las máscaras de los dioses rústicos»¹⁴.

Quizá por esto, las esculturas mecánicas de los Becher se parecen tanto a los bestiarios de Villard de Honnecourt, ingeniero y arquitecto del siglo XIII. A medio camino de lo animal y lo maquina, los dibujos del *Cuaderno de Honnecourt* muestran el *ars mechanicae* de la técnica arquitectónica del gótico, aquella que fundía columnas y frisos con gárgolas de tal manera que un rostro humano barbudo podía convertirse, por gracia de la escultura, en una hoja de acanto (fig. 219). Otras metamorfosis de Honnecourt son un coro de trompetistas que toca a los cuatro vientos en forma de estrella de David mientras un grupo de herreros martilla encorvado sus yunques hasta doblar sus espaldas como si fueran las aspas de una cruz gamada¹⁵. Esa *transubstanciación vegetal, animal y mineral* de las construcciones técnicas de Honnecourt favoreció la expansión de un auténtico *maquinismo natural* como el



220. Villard de Honnecourt, Ingenios e instrumentos diversos. Sierra hidráulica. Arco automático. Ángel mecánico Elevador giratorio. Águila móvil para atril, siglo XIII. Ya sea la metamorfosis del cabello en substancia vegetal o del buche de un pájaro en maquinismo natural, la belleza medieval celebra por doquier las formas de la técnica.

que exponen las poleas que hacen funcionar el buche de un fantástico pájaro mecánico (fig. 220).

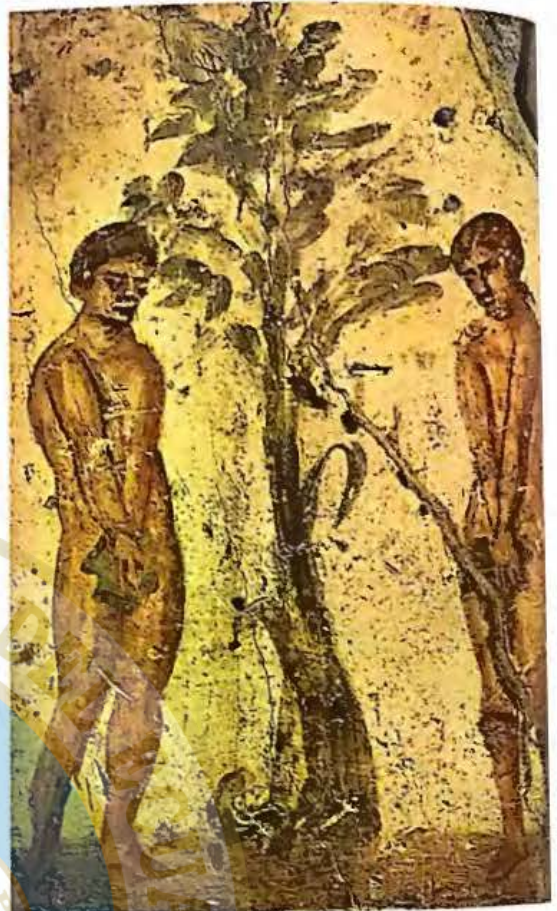
La cultura: conflicto entre Judaísmo y Cristianismo

La madre de Proust, Jeanne Weil, era de familia judía, pero al casarse con el médico católico Adrien Proust aceptó que la educación de sus dos hijos varones fuera cristiana. Los valores del Petit Marcel, como solía ser apodado, estuvieron por tanto divididos entre la banalidad de los ritos católicos, que respetaba pero dejó en seguida de practicar, y la profunda religiosidad del temperamento judío, que favoreció su introspección literaria. El amor al conocimiento del joven escritor fue herencia de su madre, una apasionada lectora que llevaba una férrea disciplina doméstica, esposa devota de un marido cuyo puesto de responsabilidad civil en la sanidad pública le haría medrar en el

París finisecular. Esta particular fusión de *ilustración* judía y de *salud pública* católica forjó en Proust una percepción moralista de las falsas devociones modernas y de las costumbres perversas del aparente mundo burgués.

En este sentido, Céleste Albaret, la doncella del escritor, legó unas tiernas memorias sobre las manías del Proust asmático e hipocondríaco, que vivió sumergido en una asepsia total, pues nunca daba la mano sin ponerse antes un guante ni abandonaba las cuidadas condiciones ambientales de su casa, permaneciendo hasta su muerte en estado de cuarentena¹⁶. Más allá de sus hábitos neuróticos, el escritor pareció interiorizar la moral medieval de la *Lux* judía y del *Amor* cristiano con una conducta pulcra y asexual que reverberaba en su piel inmaculada. Esta moralina judeocristiana va de la mano de la estética medieval, cuya educación sentimental del arte contemporáneo parece un agregado de *iluminismo* intelectual (judío) y conducta piadosa (cristiana).

Uno de los mejores especialistas en sociedad y cultura medieval, Georges Duby, asegura que la cristiandad «se viste, tras las duras pruebas del año mil, para un nuevo bautismo, una blanca túnica de iglesias nuevas»¹⁷. En efecto, la transparencia y la pulcritud hicieron prioritario «iluminar, elevar el alma, ayudarla a avanzar paso a paso hacia la luz, mediante la calidad del material, mediante la perfección y significación de las formas»¹⁸. Sin duda, la *iconoclastia* medieval fue impuesta a las carnosas sombras paganas para *purgar* el pecado original y dar lustre al comportamiento del beato bajo una *ética y estética del esplendor*. Por esta razón, Duby señala, como un claro testimonio de la estética judeocristiana, el trazo ortogonal de aldeas y monasterios, que buscaron *domesticar la naturaleza* para «reducir sus exuberancias, desbrozar, podar, rectificar, algo que los cistercienses habían sido los



221. Adán y Eva, pintura anónima paleocristiana encontrada en una catacumba romana, siglo III. Esta antiquísima versión cristiana del Edén asocia la caída de la substancia vegetal a la desnudez avergonzada de la primera pareja.

primeros en hacer en sus modélicas explotaciones»¹⁹.

No es casual, por tanto, que la tensión entre los dogmas judíos sobre el origen impuro de la vida y los modos cristianos de purgar la naturaleza se instalaran en el discurso estético hasta finales de la Edad Media, haciendo que incluso Cennino Cennini prologase su *Libro del arte* (1437) describiendo el pecado original. En efecto, el último recetario medieval y primer tratado humanista de la pintura asegura que «por envidia, hizo Lucifer caer en desgracia a Adán, induciéndole con su malicia y astucia a cometer pecado contra el mandamiento de Dios, por lo cual Dios



222. Jake & Dinos Chapman, *Tragic anatomies*, instalación en el Institute of Contemporary Art de Londres, 1996. Los hermanos Chapman muestran el Edén como un paraíso de sustancias híbridas marcadas por el estigma genético de la creación de Eva a partir de una costilla de Adán.

223. Jake & Dinos Chapman, *Zygotic acceleration, biogenetic, de-sublimated libidinal model*, instalación en fibra de vidrio, 1996. Las zapatillas Nike (Victoria) convierten a estos monstruos genéticos en victoriosas alegorías de la mutación pecaminosa que tiene lugar con el triunfo edénico de la sexualidad.

se indispuso con Adán e hizo que el ángel los arrojase, a él y a su compañera, fuera del Paraíso»²⁰. En este sentido, es ejemplar la actitud cínica de los hermanos artistas Jake y Dinos Chapman cuando tomaron modelos paleocristianos de Adán y Eva en el Edén para desarrollar una serie de personajes híbridos y sexuados que habitan espacios edénicos a modo de instalación. Las figuras infantiles tenían penes en la nariz y anos en la boca, y salían unos de las costillas de otros como Eva surge de Adán; la conjunción de varias de estas *figuras genéticas* reproduce la estructura del ADN (figs. 221-223).

La antropología del arte y la cultura medievales cuenta la progresiva adopción de una actitud virtuosa ante la *mácula original* por medio de oficios artesanos que, entre avatares y fatigas, elevaron la tosca *materia prima* a un plano trascendente, dignificado por el trabajo. Si el pecado original fue la invención de la técnica, fuente primera de conocimiento y deshumanización, entonces el artesano medieval asoció su



labor al castigo edénico de labrar la tierra *con el sudor de la frente*, a partir de la condena de Dios a Adán: «maldita sea la tierra por tu culpa»²¹. El imaginario gótico comienza justamente con este vagar del hombre por la *tierra del pecado*, donde buscar en vano la similitud



224. Barnett Newman,

Vir Heroicus Sublimus, 1951.

Newman concibió los cortes de luz que jalonan la superficie cromada como espacios auráticos donde suspender la mirada en la plenitud envolvente del color.

perdida con el Padre en las extrañas formas de una naturaleza enajenada. Pero este exilio genético de Adán se tornó étnico durante la Edad Media, tras la expulsión del pueblo judío desde España a todo el continente, asociando en adelante la *mácula* de la *tierra maldita* a la insalubridad de los *ghettos* en las ciudades.

Proust trató en su novela la importantísima *cuestión judía* gracias al llamado *escándalo Dreyfus*, un caso muy discutido por la sociedad francesa de la época tras la expulsión del ejército de un general judío con argumentos antisemitas: el *dreyfusismo* predijo, por tanto, el nazismo y el colaboracionismo del gobierno de Vichy. El compromiso del escritor a favor del general mancillado, junto con buena parte de la intelectualidad francesa, sentó un claro precedente de la autoridad moral del pueblo que sobrevivió al exterminio. Esta soberanía hebrea impera en el arte contemporáneo norteamericano, donde iconoclastia e iluminismo se mezclan con la obsesión protestante por la higiene moral. Desde que el Expresionismo Abstracto transformó los preceptos de la vanguardia europea en la puesta en escena de un dios infinito y carente de toda representación, los pintores de posguerra exiliados, mayoritariamente judíos, vieron en América el nuevo *valle*

de lágrimas donde curar la expulsión edénica de la que habla Cennini.

Buscando parecerse nuevamente a Dios, los pintores americanos llegaron a un lenguaje abstracto entre lo sublime (judío) y lo romántico (cristiano)²².

Nadie como el pintor americano de origen judío Barnett Newman (1905-1970) contó la dificultad de llevar a cabo un arte abstracto que no pretende hacer un hombre divino, como en Grecia, ni una catedral para el hombre, como en la Edad Media, sino en «hacer una catedral de un hombre»²³. En efecto, Newman pensó que su espectador ideal debía ser como un Adán plantado frente a un enorme campo de color monocromo. Los cuadros de Newman eran luminarias horizontales atravesadas por finas tiras de luz a través de las cuales se dejaba ver la imprimación *inmaculada* del lienzo (fig. 224). Parecidas a los vanos de las iglesias, estas reservas de luz disponían al espectador para medirse con el infinito, casi pegando la nariz contra las tiras, para que la inmensa superficie cromada se arquease sobre su cabeza como un *cúpula de color*.

Para Newman el fracaso del arte moderno europeo en alcanzar una estética sublime se debía «al ciego deseo de existir dentro de la realidad de la sensación y construir un arte dentro de una estructura de pura plasticidad»²⁴. La

solución del pintor judío, y de buena parte de la Escuela de Nueva York, fue aplicar en los lienzos enormes *campos de color* (*colorfields*) sin ninguna referencia espaciotemporal. Ninguna otra cosa más que Dios, una *teofanía de luz*, podía aparecer en este vacío sideral propio de los iconos murales de San Clemente de Tahull, donde Cristo en Majestad aparece sobre un fondo abstracto diciendo *Ego Sum Lux Mundi* (fig. 225).

Toda la teología estética de la abstracción, emprendida por Kandinsky para superar la pintura narrativa europea, fue *reformada* por Mondrian y el simbolismo nórdico para su posterior triunfo en la pintura americana, que para Newman era una *revelación* «evidente, real y concreta, que puede comprender cualquiera que la mire sin las gafas nostálgicas de la historia»²⁵. Newman, Rothko o Motherwell son ejemplos de lo que Kandinsky llamó *De lo espiritual en el arte* (1912), trasladando la retórica de la mística a la teoría del color, pues el artista es «un evidente colaborador en la construcción de la pirámide espiritual que un día llegará hasta el cielo»²⁶. Pero si el pintor ruso hizo corresponder el simbolismo del *triángulo divino* con la forma de llegar a Dios, Alberti ya había hablado del punto de vista de la perspectiva como de un *príncipe de los rayos*. La Escuela de Nueva York heredó este lenguaje metafísico de la antroposofía anglosajona y de la secta teosófica de Helena Petrovna Blavatsky, fundada en 1875, para lograr *descarnar* de todo tiempo, espacio y materialidad la mirada —el mayor problema técnico de la fuga *perspectiva*—, produciendo un *vacío* absoluto en el punto de vista: una suerte de *infinito visual* que sólo podía ser ocupado por Dios y contemplado por Adán, nuevo referente de espectador universal²⁷.

Por consiguiente, la Academia de la Abstracción, extendida por el ocultismo de las sociedades secretas y la estética de



(b)

salón, adaptó el panteísmo abstracto de los ejes *metafísicos* de Mondrian y la *mística* de Kandinsky a la retórica teosófica de Madame Blavatsky para purgar el icono mediante una *gramática de la creación* beata y sin mácula. Esto explica el abandono sistemático de las preparaciones tintadas de los lienzos en la mayoría de las escuelas de arte, sustimidas

225. (a) Cristo en majestad, ábside de San Clemente de Tahull, siglo XII. Este Cristo en majestad llena el Pantócrator o almendra mística de la misma manera que las sustancias etéreas azulearon todas las sustancias medievales. (b) El emblema de Cristo Ego Sum Lux Mundi impone la sustancia luminosa como la única y más radiante sustancia medieval por encima de cualquier otra materia pagana.



226. Robert Ryman, *Monocromo blanco*, 2001. *Todo pintor devoto y abstracto respeta el voto de castidad de Ryman, cuya serie de monocromos sobre la substancia blanca está tan henchida de luz y pulcritud espirituales como el hábito de un dominico.*

por la doctrina del lienzo en blanco, comprado con la preparación industrial. No en vano, el antiguo *verdaccio* que hacía de base a las *carnaciones* (por el azul de las venas y el amarillo de la piel) sigue siendo considerado por los pintores puristas todavía demasiado *carnoso*.

En efecto, el color verde era la primera *mácula* que había que desterrar de la superficie pictórica, pues si Aristóteles localizó este color en el *intersticio* de la luz y la oscuridad, el teórico del color John Gage asoció el verde a «las virtudes mágicas de la esmeralda y otras piedras de color verde, que eran pulverizadas y utilizadas como bálsamo para los ojos»²⁸. El verde era demasiado *carnoso*, demasiado humano, para acoger el nuevo *tema genético* de la abstracción. Sólo la blancura dogmática de los museos de arte moderno ha logrado hermanar la pintura de elite con el revestimiento



227. Andy Warhol, *Cajas de Brillo*, 1969. *Incluso la publicidad de la sociedad de consumo ha adoptado la simbología de la substancia luminosa como el misterio último de las cajas de detergentes.*

industrial de las paredes. La pintura plástica blanca es la nueva *tabula rasa* del arte norteamericano, pues emite una luminosidad incolora, insípida e inodora que se ha extendido junto con la fórmula anodina de la retícula minimalista en la nueva *doctrina de la luz*. El más casto de estos *pintores estucadores*, Robert Ryman, ha dedicado toda su trayectoria

profesional al obstinado *voto de monocromía* de la doctrina *suprematista* iniciada por Malevich en 1918 cuando pintó el primer *Blanco sobre blanco*²⁹ (fig. 226).

Esta relación metafísica entre el color puro y el tiempo eterno suele suceder cuando los Estados se mezclan con las Teofanías, como el Imperio bizantino o los Estados Unidos de América, limitando a los artistas a las restricciones que impuso Moisés en el monte Sinaí: «no te harás escultura ni imagen alguna de nada de lo que hay arriba en el cielo, o aquí abajo en la tierra [...], no te postrarás ante ellas, ni les darás culto»³⁰. Ha sido tan poderosa la búsqueda de la *pureza cromática* en el arte americano que hasta el gurú del Pop Art, Andy Warhol, elaboró a finales de los años sesenta centenares de versiones de las célebres cajas de detergente *Brillo* (fig. 227). El empaquetado de *substancias desinfectantes* en las cajas de Warhol no puede comprenderse sin el mito de la Inmaculada Concepción, pues no hay que olvidar que las cajas vacías anuncian una pureza (cristiana) que no viene del detergente sino de la luz (judía) que emite el cartón serigrafado por los más asépticos medios de reproducción mecánica (sin mácula).

El artista: la *Imitatio Christi*

Si Dios es la *substancia luminosa* del mundo medieval, los cristianos guiaron su conducta con el *exemplum* de Cristo, una *manera de ser* conocida como *Imitatio Christi*. Así mismo, Proust construyó su *alter ego* literario emulando con fervor a sus mentores *espirituales* en la vida, Charles Haas (Swann en la novela) y el barón de Montesquieu (el personaje de Charlus). El primero era un dandy fatalmente enamorado de una prostituta de alta sociedad, y el segundo un príncipe amanerado del decadentismo: ambos eran la cara y la cruz del escritor,

quien corrió la misma suerte de sus preceptores *cristológicos* al enmarañarse en los celos por una mujer de mala vida (como Swann) y acabar prendado socráticamente de jovencitos acólitos (como Charlus).

Moralista y conservador, Proust resintió sus experiencias homoeróticas en la novela, conjurando sus fantasmas en una turbadora escena de martirio protagonizada por el barón de Charlus. Encadenado sobre un lecho como Prometeo sobre su roca, Charlus recibe golpes de unas disciplinas con clavos que le infligía el joven Mauricio: «vi ante mí, ensangrentado y cubierto de equimosis, demostrativas de que no era la primera vez de este suplicio, a monsieur de Charlus»³¹. Esta subversión pagana del martirio de Cristo a través del mito de Prometeo pasa por una lectura verdaderamente católica de la mortificación de la carne como *disciplina* del creyente. Pues forma parte de la cultura cristiana que el máximo dolor sea recompensado con *placer en el reino de los cielos*.

La tortura prometeica de Charlus es la repetición de la propia historia del cristianismo en la Edad Media, una represión permanente de su componente pagano, al que está asociado el martirio órfico de Cristo. La Edad Media abandonó la imitación de la vida de Cristo durante el neoplatonismo renacentista, pero, más tarde, tras la *reforma* de Savonarola, volvería a incorporar la sencillez del hijo del carpintero. Actualmente, es el espíritu protestante del capitalismo el que reprime e incorpora el núcleo pagano del cristianismo como si fuera una herejía de la modernidad.

En efecto, el componente trágico o dionisiaco de la eucaristía cristiana ha sido difícil de integrar por parte de todas las grandes civilizaciones, romana, medieval, capitalista, que intentaron atenuar el componente primitivo del totemismo sacrificial del cordero y

228. Crucifixión con san Bernardo y una monja, anónimo alemán, siglo XIV, Colonia. Este Cristo ajado es la mejor ilustración posible de la transubstanciación de la substancia luminosa y radiante de Cristo en una substancia encarnada.



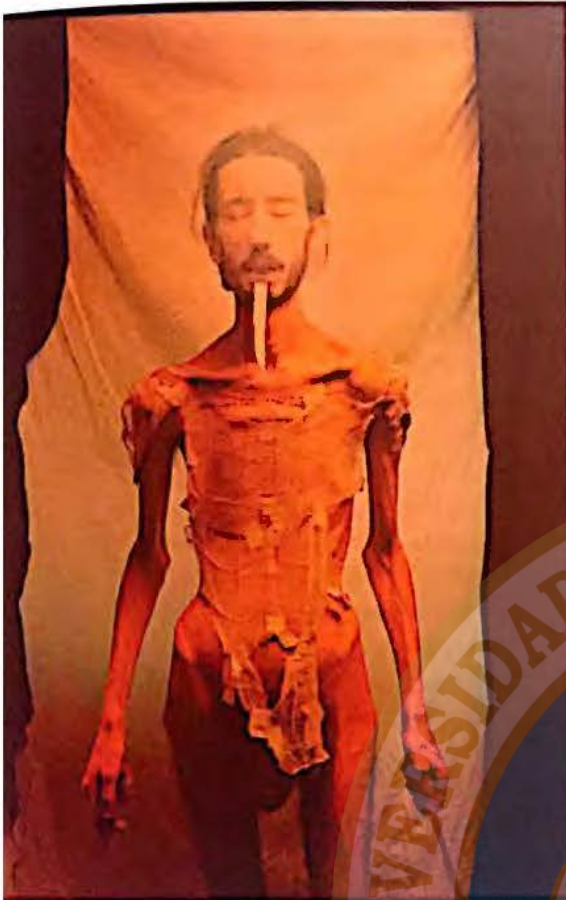
del pez (*ichthys*) con la figura de un Cristo Sabio. El Renacimiento anticipó esta lectura *nacionalista* de Cristo por parte del protestantismo, que descarnó su *corpus* trágico para la sociedad moderna. El Cristo Burgués que se consolidó en tiempos de Proust estaba ya completamente separado de sus placeres y dolores.

Si la Reforma reprimió la Pasión de Cristo con el laicismo que está en la base de la sociedad capitalista, la Contrarreforma reaccionó al descarnado dios luterano con el goce barroco de los santos y la soberanía espiritual de la Madonna. El siglo XIX anheló esta unidad romántica del arte y la vida a través del trabajo artesano del Medievo, especialmente desde que Marx publicó *El capital* (1867), cuestionando la alienación de las fábricas e instaurando el icono del *obrero mártir*. Así mismo, el socialismo utópico de William Morris (1834-1896) llegó a promulgar el fin de la *tecnocracia* y el esplendor

decimonónico del artesanado textil, expresión del gozo del hombre en su trabajo³². Morris era un seguidor de Ruskin que demandó las bondades medievales de la artesanía, cuando el placer de trabajar en gremios implicaba una sublimación del sufrimiento y una igualdad social de base cristiana. Opuesto a la explotación anónima y mecánica del operario en las cadenas de montaje, Morris criticó el espíritu protestante del capitalismo, pues «los socialistas no entendemos lo mismo con nuestra palabra *revolución* que esa buena gente con la palabra *reforma*»³³.

Si el artesanado medieval fundamentó la utopía social del obrero sacrificado por la fábrica, el legado cristiano se está convirtiendo en la utopía del judaísmo desde que el exterminio nazi trató al pueblo judío como un *cordeiro* destinado al sacrificio. El filósofo marxista esloveno Slavoj Žižek ha explicado como nadie que la lección de la Santísima Trinidad para el dios distante de los judíos coincide plenamente con el *dolor* cristiano de descubrirse *separado* de Dios, pues «la verdadera *imitatio Christi* consiste en participar en la duda y la incredulidad de Cristo»³⁴.

El judaísmo estético está tomando conciencia de la importancia de la *pasión* cristiana y de las llagas de Cristo —mitad Dios, mitad hombre— para asumir de una vez por todas la *substancia mártir* del cristianismo. La *teología de la encarnación* cobra un carácter político en el seno del arte contemporáneo de raíz judeocristiana, separando a los artistas entre los que se someten a la *prohibición del desierto* (abstractos) y los que perpetúan la *resurrección de la carne* (figurativos). Muchos artistas figurativos que han renegado del voto de castidad iconoclasta acuden sin complejos a la iconografía católica para disfrutar de los placeres y dolores de la carne, un gozo carnal del pigmento que bien puede estar presente en pintores abstractos y estar



229. David Nebreda, La trinidad de los espejos, 1989.

ausente en figurativos. Desde las *heridas luminosas* que Lucio Fontana practicaba sobre lienzos en blanco hasta la *carne crucificada* de Francis Bacon persiste la Pasión de Cristo en buena parte de la pintura contemporánea, muchas veces ostensible en el *esplendor del blanco* (etéreo) entendido como luz y el *martirio del rojo* (sanguíneo) entendido como carne.

El *corpus Christi* es la herida que divide la pintura entre el interior dichoso de la *iluminación* y el exterior doloroso de la *encarnación* (fig. 228). Esta dialéctica entre ilustración y dolor es inherente al revelado fotográfico. El artista David Nebreda es quizá el extremo de ambas lecturas *sadomasoquistas* de la carne por una estética de la magulladura³⁵. Ataviado con elementos seglares y



230. David Nebreda, Sin título, 1989.



231. David Nebreda, La visión del cuadro, 1989. No cabe duda de que la versión más extrema de la imitatio Christi en la modernidad está siendo realizada por Nebreda, quien hace pasar la substancia divina por la substancia encarnada en los *eccemas* del Ecce Homo o Cristo de los Dolores.

profanos de mortificación de la carne, Nebreda retrata su complexión anoréxica lacerada, en ocasiones mancillada por sus propias heces, dotando a sus automutilaciones de un perturbador carácter ascético (figs. 229-231). Las inquietantes fotografías de Nebreda

muestran cómo la *pasión cristiana* es la vivencia de la *imitatio Christi* como una plena *concordancia de lo discordante*, una contradicción encarnada que puede hacer ver lo más luminoso en lo más oscuro.

El Evangelio no cesa de presentar a Cristo como un hombre y un Dios. El martirio demostró al creyente medieval la inmanencia de todo lo trascendente, por ello la carne cristiana es la fórmula que selló los temores escolásticos a toda refutación lógica de la fe. La indagación patristica en la *substancia luminosa* llevó finalmente a la carne purulenta de los mártires —que ya no expresa la *quidditas* de la escolástica aristotélica, sino la *haecceiditas* neoplatónica— el nuevo *quid de la cuestión*. Las fotografías de Nebreda son, por tanto, pruebas de que la raíz latina del *Ecce homo*, el hombre de los dolores, es el *ecema*, una descamación de la piel que indica la presencia de Dios incluso en lo más encostrado. La *haecceidad* es la demostración física y sensible de lo que está ahí, el índice carnal de la *substancia* que desnudó, tanto más que la luz divina, la vanidad de los espléndidos desnudos paganos.

Esta iluminación *demasiado humana* de la *substancia* indicó el paso del teocentrismo medieval al humanismo renacentista, tanto en el pensamiento como en las artes. Las heridas de los Cristos medievales fueron las verdaderas luminarias cristianas, los iconos mórbidos que sustituyeron al vigoroso canon de Policleto que había *cientrizado*, por momentos, los cortes de la razón. Incluso los cuerpos atléticos de los griegos devienen medievales cuando llega su decadencia, pues para el creyente todo cadáver es una *alegoría* de la vanidad de la existencia. Tal es la enseñanza de los textos sagrados, no en vano confeccionados en piel de oveja sacrificada para la elaboración del pergamino. Luego un nuevo modo de encarnar los símbolos se establecerá en Occidente gracias a la

imitatio Christi y a la lectura de los Evangelios, un *alegorismo de la carne*, de inequívoca raíz judía, pues la alegoría judía también surge de la brecha que se abre entre la forma y su significado⁴⁶.

El libro: la Alegoría Medieval

Proust daba a los nombres una sustantividad mayor que a las cosas. Cuando viajaba en tren, por ejemplo, le gustaba leer los nombres de las estaciones y proyectar en los pueblos evocaciones siempre decepcionantes al conocer la realidad local: «aunque fuera en primavera, al encontrarme en un libro con el nombre de Balbec bastaba para darme apetencia del gótico normando y de las tempestades; y aunque hiciera un día de tormenta, el nombre de Florencia o de Venecia me entraba en deseos de sol, de lirios, del Palacio de los Dux y de Santa María de las Flores»⁴⁷.

En realidad, la obra de arte medieval no era un objeto, ni una estatua monumental, ni una pintura mural, ni siquiera un mosaico, sino la palabra escrita sobre el Libro Santo. De la Biblia emanaban las demás artes como los signos eucarísticos de una celebración litúrgica extendida por toda la cristiandad (fig. 232). Lo mismo sucede con el Corán, cuyas palabras inspiradas fueron sobreescritas en las mezquitas, erigidas para extender el islam; por no hablar de la Torá, cuyo sentido —*esplendor*— apela a la luz que emite el Nombre de Dios en su infinito desciframiento cabalístico.

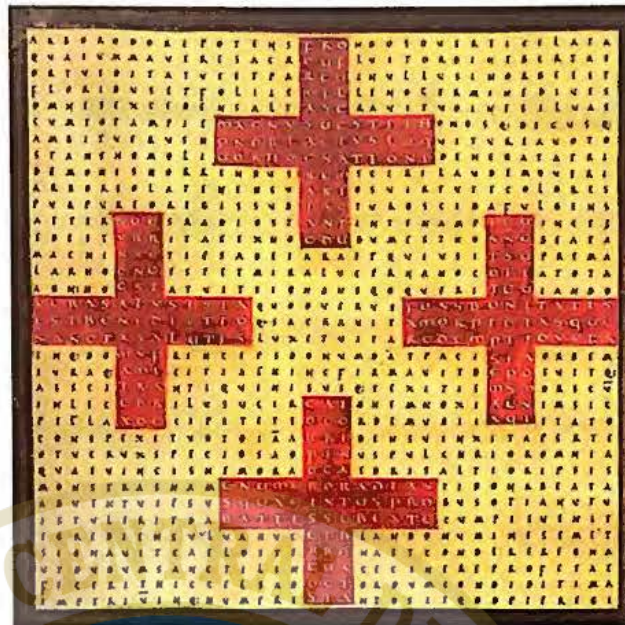
Seguramente Proust heredó de su madre la enseñanza judía que considera a la Creación como una variación de las letras del alfabeto, cuyas combinaciones explican la diversidad del mundo natural. Cristo encarna este alfabeto cuando dice *yo soy el alfa y el omega*, el principio y el fin del Verbo. Interpretada alegóricamente, toda la Creación habla de Dios y cumple con la liturgia cristiana. Por esta razón, la presencia de objetos en

los sacramentos, la orfebrería de las cruces, los relicarios con los restos de los santos, los abalorios y las joyas de los obispos, los tejidos, esmaltes, tapices o piedras preciosas presentes en el rito cristiano estaban plenamente investidos de sentido alegórico.

El semiólogo Umberto Eco ha profundizado en el sentido alegórico explicando que el hombre medieval prefería nombrar al objeto antes por su *aura* que por su *nombre*, «*fulvum* al oro, *nitidum* a la leche, *prærubicunda* a la rosa, *dulcifluum* a la miel»³⁸. Todo el vocabulario medieval era alegórico en la medida en que servía a las Sagradas Escrituras, pero también misterioso, pues su interpretación se encontraba a resguardo de las autoridades eclesiásticas. Eco explica esta propiedad descifrable de la alegoría al convertir el mundo en el acertijo de la Palabra, pues «el mundo es el discurso que Dios hace al hombre»³⁹. Si la alegoría transforma la imagen en palabra, también transfigura la naturaleza en historia, abriendo el camino de la *Enciclopedia*, hija laica de *evangelarios*, *leccionarios*, *sacramentarios* y *biblias* medievales.

El estudioso Edgar de Bruyne demostró, en su monumental *Estética medieval* (1946), que la manera de profundizar en el sentido literal de la alegoría era servirse del sentido figurado de la Biblia y de los sabios, en aras de descubrir su sentido último o revelado. Las palabras, dice De Bruyne, «tienen un sentido *propio* y un sentido *figurado* y ambos se refieren al mismo mundo visible»⁴⁰. Este proceso alegórico mediante el cual la naturaleza es desvelada por conceptos teológicos fue expresado por la distinción entre una *natura naturans* que es *en sí*, como la *substancia* de un pensamiento absoluto, y una *natura naturata* que es *en Dios* a partir de los atributos del entendimiento humano.

Por consiguiente, para el lenguaje medieval un zorro es propiamente un



animal, pero figuradamente un *hombre astuto*. Además de astuto, el zorro es un animal goloso en relación con los pecados capitales, de igual manera que el león es orgulloso, el perro envidioso, el tejón avaro, el asno perezoso, el cerdo lujurioso o los animales rabiosos son iracundos. Por consiguiente, la palabra *zorro* estará unida por la boca al trozo de carne, que suele atrapar el mamífero en las fábulas, como una *substancia alegórica*, taimada, ladina, sagaz, artera o marrullera. La Enciclopedia tiene sus raíces en esta disyunción alegórica de la palabra y su significado moral, disyunción basada en la tensión medieval entre *lo que se dice* y *la que se muestra*, de ahí la presentación conjunta de definiciones e ilustraciones en sus páginas.

El alegorismo medieval explica el auge del Arte Conceptual en la modernidad y el abuso del texto escrito acompañando a las imágenes. Desde los *caligramas* (letras dibujadas) de Magritte hasta las definiciones visuales de Kosuth, la imagen y la palabra se intentan leer juntas en el arte (fig. 233). A pesar de que el genealogista francés Michel Foucault aclaró, en la retórica del *caligrama*, que «por más que el texto se extienda por

232. De Laudibus sanctae Crucis, anónimo alemán, siglo IX, Biblioteca Municipal de Amiens. En esta bellísima página se destaca la oración medieval en una letra encarnada por la substancia sanguínea de la Cruz.

mēaning, s.: disegno, *m.*, intenzione, *f.*,
intento, *m.*; significazione, *f.*, significato,
senso, sentimiento, *m.*

233. Joseph Kosuth, Significado, 1970. En cierto sentido, el arte conceptual es un afán quijotesco por devolver a los conceptos abstractos la presencia de significado y la experiencia de las palabras comunes.

debajo del dibujo con toda la atenta fidelidad de un pie de ilustración en un libro científico: entre ambos no puede pasar ya más que la formulación del divorcio»⁴¹. Foucault explica que el *caligrama* concilia lo irreconciliable, porque permite *mostrar nombrando, figurar escribiendo o mirar leyendo*, pues «en su calidad de signo, la letra permite fijar las palabras; como línea, permite



representar la cosa»⁴². En este sentido, el más conocido artista conceptual, Joseph Kosuth, realizó en 1991 una pieza encargada por el Ministerio de Cultura francés con objeto de una conmemoración de Jean-François Champollion, el gran criptógrafo de jeroglíficos egipcios⁴³. Kosuth reprodujo fielmente los grabados de la piedra Rosetta en una plancha de granito negro de cien metros cuadrados, quizá tratando de dar una forma definitivamente legible al icono por excelencia del origen de la escritura enigmática (fig. 234).

La modernidad accede al alegorismo medieval mediante una suerte de parabolismo profano como el que le gustaba emplear a Cristo, pues, como decían los Padres de la Iglesia, *Pictura est laicorum literatura*. Proust leyó de este modo ejemplarizante la alegoría de la *Caridad*, de Giotto, en la capilla Scrovegni (1305). El pintor que había llevado el arte franciscano *del griego al latín* dotó de un llamativo gesto malhumorado a su *caridad*, que a Proust le recordaba la gesticulación de su mujer de la limpieza. De la misma manera, el idolatrado Swann «encontró un placer profundísimo, y llamado a tener en su vida duradera influencia, en el parecido de Odette con la Céfira de ese Sandro di Mariano que ya no nos gusta llamar con su popular apodo de Botticelli»⁴⁴. Este palimpsesto de la amante de Swann con un personaje de la Capilla Sixtina es típico del alegorismo, no en vano el término alegoría viene del griego *alleon*, que significa *extraño o diferente*.

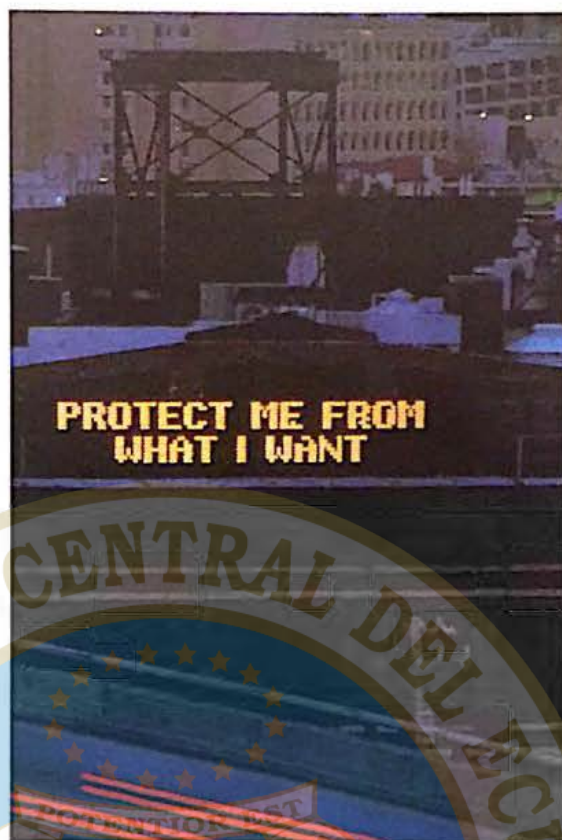
Eco explica el sentido *extrañado* de la alegoría precisamente como la manera de evitar la blasfemia, pues Dios nunca puede ser definido por nombre alguno.

234. Joseph Kosuth, Piedra Rosetta, 1991. La palabra medieval es una substancia híbrida entre el *lógos* griego y el jeroglífico egipcio, es decir, el *maridaje imposible* del orden del sentido y la imagen del mundo.

Un Dios definido sería como un Dios finito. Los sabios medievales no estaban, por esta razón, *intelectualizados*, como los ilustrados o los enciclopedistas, sino que, como recuerda Duby, «sabían que sus recursos racionales se muestran de una pobreza semejante a los arados de madera»⁴⁵. La práctica de la alegoría es consciente de esta incapacidad voluntaria para expresar la *substancia* o la *esencia última* de las cosas, exponiendo paralelamente la imagen *mental* y la palabra *encarnada*. Quizá por esta razón los cuatro evangelistas, únicos portadores autorizados de la *buena nueva*, eran cuatro esfinges, Mateo y el ángel, Marcos y el león, Lucas y el buey y Juan y el águila, quienes resguardaban, más que publicaban, los enigmas de la palabra de Dios.

La escisión alegórica entre el *sentido* de las palabras y su *sonido* o *imagen* hizo que el filósofo alemán Walter Benjamin desarrollara su teoría de la tragedia ligándola al drama épico de los pueblos míticos, en concreto, a la epopeya del pueblo judío, siempre aquejado por su penosa separación de Dios. Si la *Odisea* era un relato simbólico, subjetivo y biográfico, la *Iliada*, en cambio, era alegórica, objetiva y coral, de talante épico. Los relatos míticos o los poemas épicos son, en definitiva, Historia Natural, pues, para Benjamin, el alegorista «se transforma en todas las cosas al no comprenderlas»⁴⁶. El crítico berlinés insistió en esta incapacidad de la alegoría para simbolizar, pues en manos del alegorista «la cosa deviene otra cosa, habla también de otra cosa, y deviene por sí la llave del dominio del saber oculto, el emblema del saber al que hace homenaje»⁴⁷.

La laboriosa interpretación criptográfica de las figuras alegóricas fue explicada también por la filósofa judía Hannah Arendt como la simple solución de una adivinanza, aunque muchas veces no se requiera más ingenio que descubrir



235 Jenny Holzer, *Protégeme de mis deseos, de las Survival Series en Nueva York, 1983-1985*. Los artistas plásticos que trabajan con palabras, como Holzer, suelen imprimir a la substancia narrativa de los mensajes comunes una substancia alegórica y moralizante.

la representación alegórica de la muerte con un esqueleto⁴⁸. Benjamin había notado que la recuperación romántica de la parábola medieval y del jeroglífico egipcio era heredera del gusto barroco (católico) por el acertijo o la moraleja. Tal es el sentido de las moralejas de la artista conceptual Jenny Holzer, cuyo trabajo con las palabras, generalmente expuestas sobre rótulos luminosos, subvierte los mensajes cotidianos en auténticos consejos sobre la vida espiritual del hombre moderno. Es el caso de *Protégeme de mis deseos* (*Protect me from what I want*), rotulado en lo alto de una autopista (fig. 235). Para el creyente, y para el lector de Holzer, la contemplación moral de la vida basta para resumir las enseñanzas de Dios, recogidas pacientemente por los escritores inspirados en forma de libros de consejos.

El mundo medieval convirtió a la naturaleza en un libro, el Libro de la Naturaleza, revelado a su vez por el otro



236. Gerhard Richter, Atlas, lámina 397, velas, 2006.



237. Gerhard Richter, Vela, 1983.



238. Gerhard Richter, Atlas, lámina 401, cráneo, 2006.



gran libro alegórico, o Libro de la Cultura. La lectura medieval de la *cultura material* se explica como una exégesis de la naturaleza a través de la Biblia; una interpretación guiada por todo tipo de moralejas y aforismos que se traducen de los signos materiales: incluso la partícula más simple, la más vulgar alimaña, puede ser un mensaje en el código de Dios. Acentuando el sentido alegórico del mundo, el pintor alemán Gerhard Richter ha acometido el más ambicioso proyecto de catalogación de las imágenes cotidianas a partir de un registro enciclopédico de sus significados en pinturas de género.

El monumental *Atlas* de Richter⁴⁹ se asemeja a la novela de Proust en su ambición compilatoria de toda una época, clasificado e interpretado alegóricamente a partir del realismo costumbrista asimilado cuando era estudiante de arte en la Alemania del Este. El *Atlas* de Richter es como el Libro de la Cultura, pues recoge toda suerte de fotografías triviales, muchas de ellas realizadas en *polaroid*, como si ilustraran un tratado de la banalidad del mundo. Copiadas las

239. Gerhard Richter, Cráneo con vela, 1983.



240. Gerhard Richter, Atlas, lámina 615, S. with Child, 1995.

fotos de manera hiperrealista, con una técnica que después emborrona por los efectos de barrido de la brocha, Richter logra transfigurar una simple vela encendida en el resplandecer de la doctrina de la luz (figs. 236-239), un jarrón de flores casero en una auténtica *vanitas*, incluso la imagen cotidiana de



241. Gerhard Richter, S. with Child, 1995. El imaginario cotidiano de Richter es un compendio de transubstanciaciones pictóricas desde el Atlas de la Naturaleza, o la fotografía, hasta el Atlas de la Cultura, o la pintura. La luz de vela es transformada por la gracia del óleo en substancia luminosa, la calavera en substancia postrimera y la madre lactante en substancia mater.

EL LUGAR SAGRADO: la Catedral

El tiempo recobrado (1922) es el testamento intelectual de Marcel Proust. El último volumen de la serie sobre el *tiempo perdido* transforma el lenguaje decadente de las entregas anteriores en una reflexión alegórica sobre la *naturaleza* de la literatura. Justo cuando termina la crónica autobiográfica del París finisecular, en el momento que Marcel decide su vocación de escritor –hasta ahora más seducido por el atractivo de los salones literarios que por el oficio del narrador– da comienzo la novela alegórica. Si la alegoría medieval tornaba la belleza común de las cosas trascendente, el texto completo de Proust, palabra por palabra, *pedra sobre pedra*, cambiará de significado.

Leyendo la novela, sucede que la *substancia narrativa*, que fluía

delicadamente entre recuerdos y anécdotas impresionistas de la alta sociedad, parece como si se coagulase de súbito en el *tiempo recobrado* como el cimiento de una catedral alegórica. Sucede que el anecdotario mundano se torna espacio literario gracias al efecto más logrado del escritor, anticipado en su ensayo *Sobre la lectura*, cuando aseguró que el lector se enfrenta a la comprensión del texto como un arquitecto construye una catedral⁵⁰.

El primer sillar de la catedral literaria de Proust, el punto fuerte que necesitaba Arquímedes para sostener el mundo, surge con el tropiezo del escritor sobre unos adoquines levantados a las puertas de la vivienda parisina de la duquesa de Guerantes. Este acontecimiento vulgar tornará alegóricos todos los elementos

anecdóticos con los que Proust plasmó la *substancia etérea* de la aristocracia. En ese preciso instante, los adoquines parisinos recuerdan a Proust unas baldosas venecianas, una sugestión de la piedra que conjuga, extemporáneamente, dos espacios literarios: «Era Venecia, de la que nada me habían dicho nunca mis esfuerzos por describirla y las supuestas instantáneas tomadas por mi memoria, y ahora me la devolvía la sensación experimentada tiempo atrás en dos losas desiguales del baptisterio de San Marcos»⁵¹. Las losas desiguales del baptisterio de Venecia son la Piedra Angular sobre la que Proust bautizará su iglesia; no en vano, este renacer alegórico del texto había de tener lugar en un baptisterio, que para Duby era «el emblema resplandeciente de la victoria del cristianismo»⁵². Igual que san Pedro es la piedra sobre la que Cristo edificó su Iglesia, el escritor novel emuló a los arquitectos medievales, llamados entonces *doctores en piedras*, para erigir su particular *basílica narrativa*, levantada, como la *Chatedral Petri* de Roma, sobre un adoquín de la civilización cristiana y romanizada: *tú eres Pedro y sobre esta piedra edificaré mi iglesia*.

Único animal que tropieza dos veces con la misma piedra, Proust otorgó un sentido trascendente a las baldosas de París, vistas a través de las losas de Venecia. Pero toda la cultura occidental es la alquimia de una roca prehistórica que cobra vida como carne pagana, para después redimir sus impurezas mediante la piedra cristiana. De hecho, la diferencia fundamental entre la cueva prehistórica, el templo griego y la catedral medieval es el corte de las piedras, que en los tres casos surgen de un mismo sustrato. La ciudad de Dios necesita de las tres *substancias pedregosas*, compuestas de un *altar* (primitivo), un *onatorio* (pagano) y un *sepulcro* (cristiano), los tres *pilares* simbólicos que sostienen el pasaje eclesiástico de lo pétreo a lo inmaterial.

La *prima petra* de una iglesia nunca era colocada de forma aleatoria sobre cualquier parte, sino que se implantaba justo donde se halló la reliquia principal del santo venerado, el lugar donde aconteció un milagro o un espacio *cargado* de tensiones hacia el cielo. El triunfo de las catedrales entre los siglos x y xv de la larga Edad Media insiste en la construcción de edificios que conmemorase los orígenes mítico-rurales de la ciudad. Las *acrópolis medievales*, henchidas de poéticas campesinas, prodigaban el *amor* a la tierra y la *lux* contemplativa del mundo rústico. El armazón de la catedral medieval revelaba, como soportal de los misterios de la naturaleza, el edificio ordenado que es la Creación. Precisamente lo contrario que las *Poleis* griegas, que habían olvidado los misterios en la charlatanería sofista de los mercados públicos: algo que también caracteriza el sermón desatendido de las iglesias contemporáneas.

El filósofo judío Jacques Derrida siguió hablando, a comienzos del siglo xxi, de la necesidad de acceder a una *política* cristiana, y ello debido a la preponderancia de la polis platónica, «la política cristiana debe romper más radicalmente con lo político greco-platónico-romano para realizar por fin el *mysterium tremendum*»⁵³. Una ciudad que presuponga el *misterio de la creación* debe construir moradas para la inmensidad, acogiendo la claustrofobia del hombre con la terapia material (maternal) de la piedra primitiva. En efecto, las villas medievales dejaron de albergar ciudadanos cosmopolitas como Ulises y acogieron en sus cuevas de piedra y madera el introvertido espíritu judeocristiano. Este pasaje de los pueblos arcaicos a la *Edad del Espíritu* fue considerado por Hegel como una mutación de la Polis en Ciudad de Dios, pues «la mejor obra de arte es la ciudad orgánica»⁵⁴. Si el hombre primitivo invocaba al clima con magia simpática para mejorar la cosecha,

y el tecnócrata moderno abre el periódico para mirar el cielo en la sección del tiempo, el campesino medieval creía que la lluvia era un don de Dios, que debía corresponder con gratitud en la oración de cada día.

La catedral es la manifestación arquitectónica de este agradecimiento del hombre por las riquezas derivadas de la generosa emanación de *substancias divinas*. Así lo entendió el abad Suger cuando implantó este espíritu de agradecimiento y contemplación en la abadía de Saint-Denis, prototipo de construcción religiosa de la *Edad del Espíritu*. El monje benedictino, seguidor del espíritu cluniacense y de la mística de Dionisio el Areopagita, reformó la oscuridad de la iglesia románica a través de la iluminación espiritual de la vidriera. La jerarquía del reino celeste pedía a Suger tirar tabiques, abrir espacios diáfanos para la claridad y favorecer la irradiación progresiva de la luz exterior en los materiales litúrgicos del interior. Suger fue pionero en la transubstanciación lumínica de la piedra sagrada, un peculiar modo de alabar a Dios mediante gastos suntuosos en piedras preciosas, objetos de arte y relicarios⁵⁵ (fig. 242).

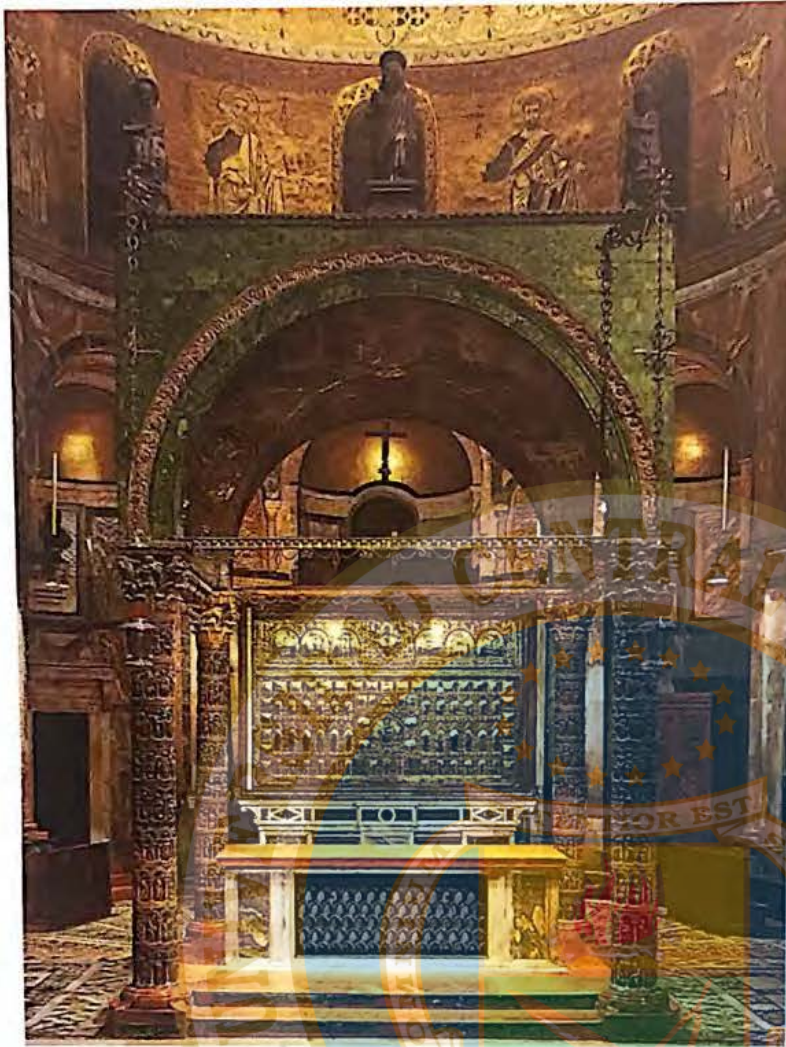
Si la estética mosaica ordenó construir altares sin imágenes donde instalar un arca de piedra, la estética medieval trata dicha piedra como un cristal de luz. La piedra catedralicia es perforada para poder ver a su través los milagros de la naturaleza, como la caverna luminosa de Platón. Para Duby «el acto luminoso de la Creación instituye por sí mismo un acceso progresivo de grado en grado hacia el Ser invisible e inefable del que todo procede»⁵⁶. La riqueza de las piedras preciosas emitía el resplandor de las *substancias metálicas*, ornando los muros con reflejos coloridos. Suger también asoció, como después Ruskin o Morris, la riqueza de los materiales a las virtudes cristianas: «El amor por las piedras, por el esmalte, por



el cristal y por todas las materias translúcidas, que siempre habían fascinado a los jefes bárbaros, encontraba aquí su justificación litúrgica y mística a la vez»⁵⁷. Esta *purgación* de la piedra común, gracias a la mística de la gema, la amatista, el zafiro, el rubí, la esmeralda y el topacio, se debe a que «en Saint-Denis la cámara de las reliquias emerge de la noche de las grutas sagradas»⁵⁸.

Como bien notó Proust, la basílica de San Marcos de Venecia ha legado el más bello antecedente de este altar luminoso, la Pala de Oro (siglos X-XIII), un retablo policromado, fundido en oro e incrustaciones de joyas y piedras preciosas que los mercaderes venecianos aportaron de sus rapiñas (fig. 243). El resplandor de la pala bizantina estallaba sobre los fieles como si se tratara de la mismísima *zarza ardiente*. La saturación de luz y color, concentrada en los ricos materiales del retablo, desprendía el brillo y la consistencia del diamante. Esta radiación espiritual del altar como retablo dorado es desvelada por la mística de la luz que, a medida que avanza la Edad Media, hace más ambivalente el valor de lo teológico frente a lo estético, quizá porque el Dios de los místicos también se mira a Sí mismo *a través* de los hombres.

242. Rosetón sur de Notre Dame, reconstruido en el siglo XIX. Si Proust veía en el rosetón de Combray un pavo real, el esplendor de este Cristo en majestad es la epifanía del mundo como substancia resplandeciente.



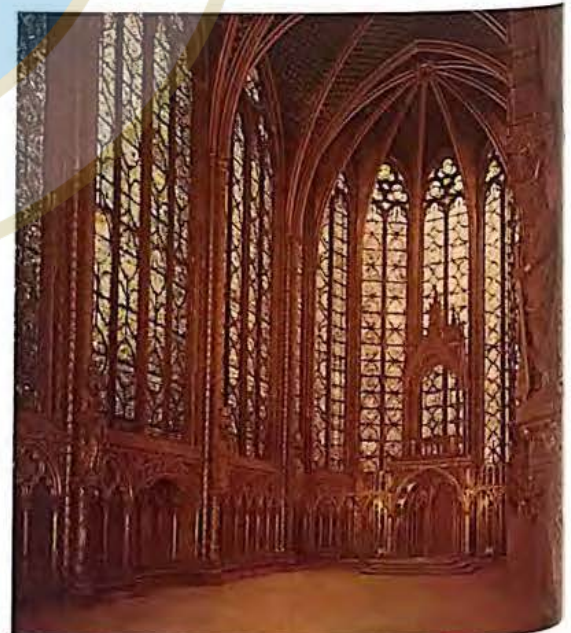
243. Altar con la Pala de Oro, basilica de San Marcos de Venecia, siglos x-xiii. En la Pala de San Marcos las piedras preciosas y el baño de oro permiten la mutación de las incrustaciones materiales en sustancias luminosas.

El místico es quien se niega a sí mismo para tener una *vista sobre sí* distinta de la suya. Ésta es la razón por la que el Dios de los místicos nunca termina de hacer acto de presencia, pues está incompleto sin la mirada del otro. A medida que avanza esta revelación íntima de Dios en la oscuridad de la Edad Media, los hogares y monasterios se alumbraron por la radiación de los individuos, tal como las enormes megalópolis modernas sólo pueden ser vistas por el alumbrado de los edificios

245. Vidrieras de la Sainte-Chapelle, siglo xiii, París. Los vitrales medievales otorgan propiedades espirituales al color de los cristales pigmentados, que logran teñir incluso la transparencia de la sustancia etérea.



244. Dan Flavin, Monumento a Tatlin, 1966. El empleo de neones industriales para techos de oficina o almacén ha difundido la confusión entre las sustancias gaseosas y el imaginario etéreo de la cúpula celeste.





246. Dan Flavin, Instalación de luces fluorescentes, 2000. Como en las vidrieras medievales, el color de los neones no es un elemento decorativo sino que está destinado a teñir la luz para hacer transparente la invisibilidad del éter.

de oficinas, donde resplandece el trabajo individual. Seguramente, esta poética de la luz individual como partícula de la ciudad eléctrica es la clave del empleo del neón por parte de los artistas del *installation art*.

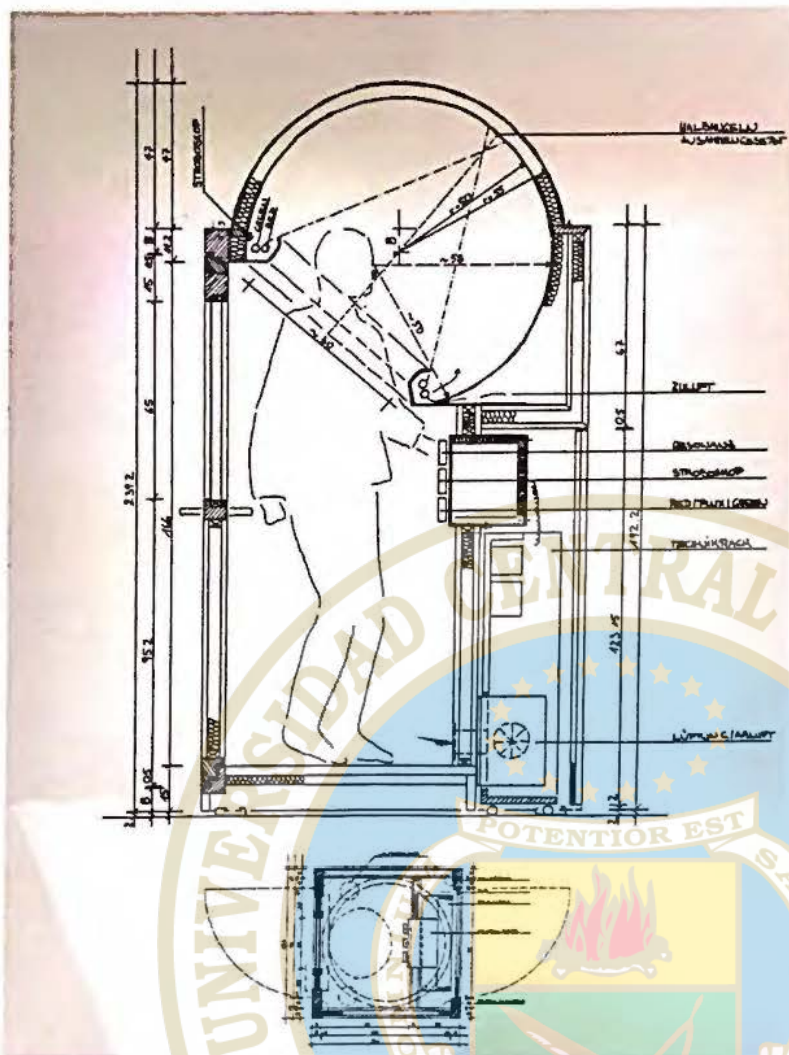
La luz de neón y de tubo fluorescente es la luz casera por antonomasia, pues se emplea para irradiar pasillos y cubículos sin vanos donde no llega la luz natural. Dan Flavin ha destacado entre los usuarios minimalistas del neón por otorgar a sus composiciones la presencia de arquitecturas religiosas (figs. 244-245). Las estructuras arquitectónico-lumínicas de Flavin son afines a los ventanales catedralicios y al sentido cromático y simbólico de una *epifanía de luz*

encarnada (fig. 246). No en vano, una de las primeras fuentes de luz de la Edad Moderna fue la lámpara de arco de mercurio, antecedente de los tubos de fluorescencia y de los halógenos, formas de irradiación mercurial de alto contenido simbólico, pues la *substancia gaseosa* del neón se denomina *éter*⁵⁹.

Aunque el material románico es opaco, no será transparente hasta el Gótico, donde la catedral será un sólido armazón de luz como las instalaciones del artista californiano James Turrell (fig. 247). Esta luz espesa, capaz de construir espacios, es el objeto de las *Celdas perceptivas* (1991-1997) de Turrell, unos laboratorios de la mirada en los que el artista cuáquero introduce a



247. James Turrell, Catso Blue, 1967. Turrell es un verdadero escultor de la substancia luminosa, pues sus efectos ópticos favorecen la percepción tridimensional del espesor etéreo de la luz.

248. James Turrell, *Close call*, 1992.

sujetos experimentales para hacerlos sentir la luz y el color. Estas *cavernas tecnológicas* proponen al espectador una verdadera experiencia interior de la luz, ya sea sentado, *Soft cell* (1992), reclinado, *Gasworks* (1993), o en pie, *Call Waiting* (1997) (figs. 248-249). El usuario de las celdas monacales de Turrell es introducido en la cabina en forma de cúpula y expuesto a una radiación luminosa e incandescente de alta intensidad y temperatura de color durante un cuarto de hora; el aislamiento y las alucinaciones perceptivas derivadas del *horno de luz* —unidos a ciertos estímulos sinestésicos de *sonido y temperatura* de color— sitúan la experiencia visual de las celdas entre las cámaras nazis y la mística de Suger. Las cabinas de Turrell son la cumbre de la construcción catedralicia del individuo, cuya carne se convierte en la piedra que repercute el flujo etéreo de luz y color que se abre ante su mirada: la experiencia más cercana a las celdas monacales de los místicos medievales.

El orden: la Mística

Proust comenzó a escribir su novela en estado de trance la noche del 4 de julio de 1909. Desvelado por una inspiración torrencial, que asoció todo su trabajo posterior al insomnio, el escritor pasó dos días con sus noches emprendiendo la construcción del relato que en adelante le confinaría en su habitación para no salir de ella casi nunca más. Escribiendo hasta altas horas de la madrugada, Proust redujo sus visitas a la única presencia de su ama de llaves, y de sus más íntimos amigos sólo admitió el correo. Su flamante

249. James Turrell, *Call Waiting*, 1997. Las cabinas de Turrell reproducen el ciclo completo de transubstanciación del éter celestial a lo largo del día, algo que las vidrieras medievales narraban mediante la sucesión de escenas bíblicas, tales como las del Génesis, en diferentes colores.



(a)

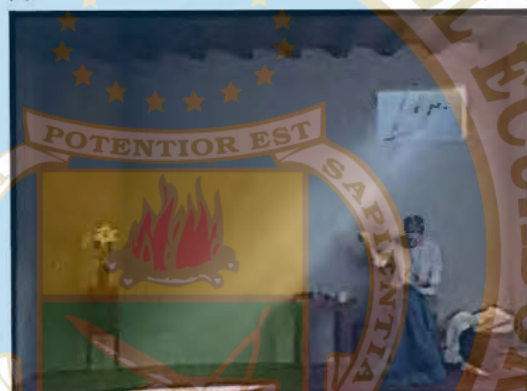
vida social quedó reducida a un fichero de personajes y recuerdos, mientras que su celda monacal fue forrada de corcho, aislada por completo del ruido exterior.

El pequeño cuarto de Proust en la calle Hamelin, parcialmente reproducido en el museo Carnavalet de París, transmite una de las experiencias místicas más coherentes de la modernidad: una dieta ascética de café y *croissant*, un complejo ritual de silencio y la liturgia *benedictina* de la escritura. Proust llevó el francés tan lejos como los monjes el latín, gracias a una perfección espiritual de la *memoria involuntaria* y a la lectura inspirada de libros. Esta dedicación exclusiva a los *textos sagrados* estaba garantizada por la castidad del escritor, de homosexualidad inconfesa y sumergida, al menos de cierta inapetencia derivada de una melancolía creciente. Proust, encerrado en un recogimiento medieval propio del Antiguo Régimen, opinaba que «ante una novela nos sentimos como el esclavo se sentía ante el emperador, que con una sola palabra podía devolvernos la libertad».⁶⁰

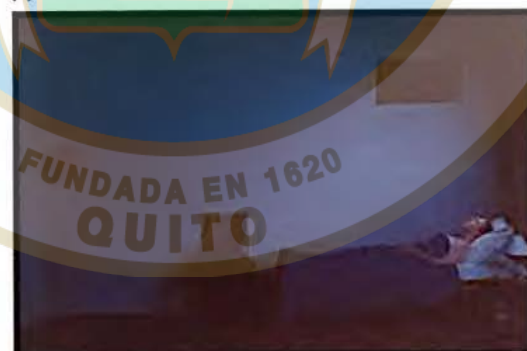
La cama de Proust fue el territorio de una comunión mística con la escritura, un *espacio interior* sólo comparable a las *Moradas* de santa Teresa, cuyos orígenes paganos fueron las *villae* rústicas donde los romanos se retiraban para el ejercicio espiritual. Ése parece ser el *leitmotiv* del videoartista neoyorquino Bill Viola en *Catherine's room* (2003), donde se narra en un políptico de vídeo las veinticuatro horas de una singular mística moderna⁶¹. La existencia monacal de la mujer, dedicada al rezo, la meditación y el sueño, reproduce un ciclo semejante a las plegarias, tercias, sextas y nonas de los



(b)



(c)



(d)

monjes (fig. 250). Este abandono del mundo en un habitáculo era un tema recurrente de las predelas, donde se narraba la vida de los santos confundida con el relato evangélico. Por moderna que parezca Catalina, sus hábitos ingresan en el *tempo eterno* del Antiguo

250. (a) Bill Viola, *La habitación de Catalina*, 2001. (Secuencias más significativas del desarrollo del día.) La vídeo-predela de Viola sumerge a la figura femenina en las horas del día como si los ciclos de las plegarias y sus estados de ánimo se confundieran con los estados del éter.

Actividades tan mundanas como comer (b), coser (c) o dormir (d) están investidas de un aura de trascendencia por parte de Catalina.

Régimen, donde no era posible sustraer el pensamiento de las actividades automáticas. Duby explicó que esta temporalidad de la oración «implicaba la experiencia ininterrumpida del tiempo cósmico»⁶².

El fundamento de la mística judía era precisamente este reencuentro con uno mismo *en Dios*. Una absoluta libertad individual conseguida en el seno de los ghettos judíos, difundidos por Europa como la diáspora eterna del pueblo hebreo. La Cábala significa en hebreo *tradición*, por ello Gershom Scholem, experto en mística judía, señaló el modo en que la mística es precisamente una dialéctica entre la *conservación* tradicional de la palabra rabínica inspirada en los profetas y la *revolución* moderna de la experiencia propiamente mística que, por rigurosamente individual, es capaz de aniquilar a toda autoridad religiosa. Para Scholem, más que la transgresión de la autoridad «es la experiencia mística la que hace nacer la autoridad y la establece»⁶³, de ahí la necesidad de un guía espiritual o gurú, que pase las aportaciones del místico por el tamiz de la tradición.

251. Bill Viola, *El quinteto de los atónitos*, 2000. En las proyecciones de Viola se respira el hilemorfismo de la substancia medieval por la homogeneidad entre los estados anímicos y el lagrimeo de las substancias.



La mística era un calor vital individual desprendido de la luz de Dios que De Bruyne definía como un ardor placentero «reflejado en los sentidos inferiores, expandiéndose como el olor de los perfumes, como un gusto delicioso, como caricias inefables»⁶⁴. Quizá por eso las comunidades de frailes, dominicos o franciscanos, pero también las hermandades de carmelitas y agustinos, lucharon contra el frío monacal profundizando en esta *experiencia interior* inequívocamente sensual. Fue tal el grado de confinamiento y entrega alcanzado que llegaría incluso a la herejía de Duns Escoto y Guillermo de Ockham, quienes llegaron a confundir a Dios con sus encarnaciones individuales.

No sólo el individuo, sino la existencia misma del universo es explicada por la mística como esta *contracción* de la *Substancia*. El dios místico se vio obligado *en el principio* a hacer sitio al mundo abandonando, por así decirlo, una parte de sí mismo. Scholem tradujo esta *teoría del pliegue de Dios* como «una especie de espacio primordial místico del que Él se retiró a fin de volver al mundo en el acto de creación y revelación»⁶⁵. Esta teoría del retraimiento de la *Substancia* se explica como un modo de desterrarse a sí mismo, de no revelarse en todo su ser, precisamente para que pueda existir el mundo. El místico cree que *Él se recogió a sí mismo sobre sí mismo*.

La mística es este proceso de contracción y despliegue de Dios en un cuerpo. Bill Viola captó esta elasticidad de la substancia a través de las poses de actores en actitud arrebatada, como en *El quinteto de los atónitos* (2000). Esta obra magistral muestra un grupo de personas seriamente afectado por un drama inconfeso, compartiendo uno de estos *estirones de la substancia* de los que habla la mística, como si la proyección de vídeo sobre la pared hiciera surgir de las sombras una secuencia anímica ralentizada, de una parte atizada por la



252. Anselm Kiefer, Los siete palacios del cielo, 2004. Las torres de Kiefer están construidas con materiales pobres sublimados porque su destino es puramente espiritual, no material.

ola de pasiones de los seres inspirados y, de otra parte, retraída en el caudal de llantos en el que se deshacen (fig. 251).

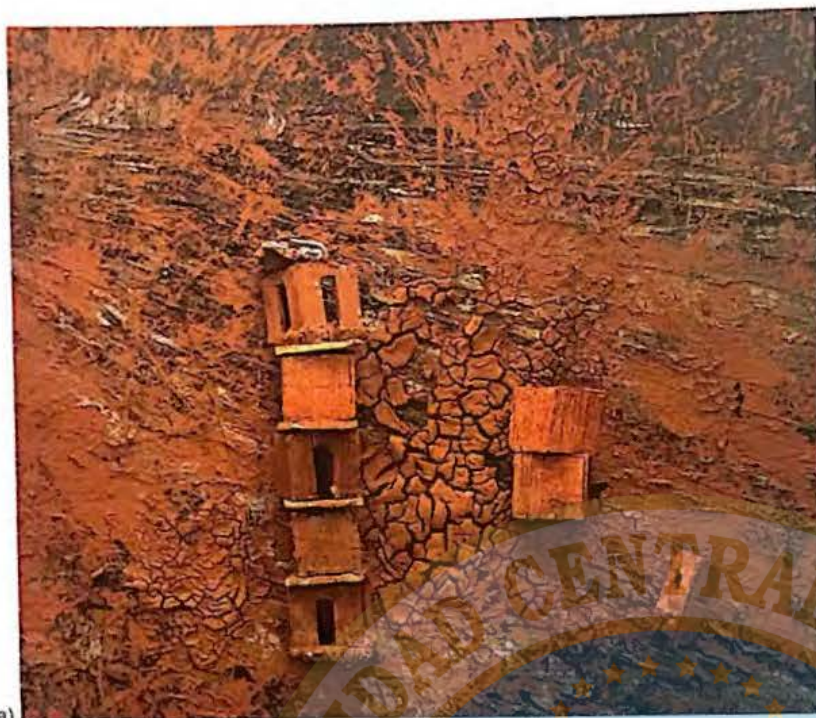
Anselm Kiefer es quizá el pintor que más ha trabajado la poética mística a través de una labor agrícola similar a la de los monjes. Sus pinturas *Sefiroth* (1990), *El sueño de Jacob* (1990) o *Escalera al cielo* (2002) reproducen el arado de surcos de terracota, la poda de ramas de los *incisores*, el arrancado de maleza de los *extirpadores* y la quema de rastrojos de los *incensores*. El imaginario místico es literalmente sepultado por la *substancia adánica* de la tierra. Cuando Kiefer se alojó en un complejo industrial en el sur de Francia, instaló su estudio sobre los restos de una antigua hilandería con más de cuarenta edificios de ladrillo prefabricado para desarrollar un lenguaje



253. Anselm Kiefer, Sefiroth (detalle), 2006. En este detalle se descubre que la elaboración de las celdillas de observación de los palacios celestiales tiene la estructura y el material de relleno de una chabola.

híbrido entre la pintura, la escultura y la arquitectura de inspiración mística.

El complejo de La Ribotte es una combinación de monasterio y *sancta sanctorum* en el que el artista se encierra para pensar y crear⁶⁶. La pieza maestra del terreno es *Los siete palacios del cielo* (2004), que alude al tema de las *Sefiroth* (en hebreo, las vasijas) o los distintos recipientes del alma en su itinerario hacia el cielo (figs. 252-253). Previamente, el artista alemán había enterrado ciudades y mastabas en arcilla y modeló la casa de *Josué* (2006) como un prototipo en cemento de las torres (fig. 254). Pero Kiefer construyó sus siete torres de cemento gris, equiparables a los siete colores del arco iris, basándose en un boceto de 1975 llamado *Línea alemana de salvación espiritual*. La tensión entre el legado del *pueblo espiritual* y la aportación individual del *místico* es recogida en estos pequeños habitáculos monacales que se alzan a la altura de las torres. En efecto, la *Cábala* ordena las *diez virtudes* de las *Sefiroth* como el ascenso a las diez perfecciones de la naturaleza divina: la Corona, la Sabiduría, la



(a)



(b)

254. Anselm Kiefer, Josué (dos fragmentos), 2006. (a) El empleo del barro como substancia pictórica confiere a los rastros de los dedos de Kiefer las fatigas del agricultor y toda la simbología de la substancia adánica. (b) A veces, el craquelado del barro otorga un dramático simbolismo a la misma.

Inteligencia, el Amor, el Poder, la Belleza, la Victoria, el Esplendor, el Fundamento y el Reino, que son como las *estancias* previas a la fusión con Dios. Santa Teresa ya había definido las *moradas* del alma como «un castillo todo de un diamante o muy claro cristal donde hay muchos aposentos, así como en el cielo hay muchas moradas»⁶⁷.

Ese ascenso de habitación en habitación se reproduce en las torres de Kiefer como el itinerario del alma por las *moradas*, pero también en una larguísima frase de Proust donde se narra, como un *travelling* cinematográfico, el itinerario mental del escritor por todas las *habitaciones de la memoria*, que pasan como fogonazos de luz fragmentados por la linterna mágica. El parpadeo del primitivo aparato de cine de Proust emula la luz de las estancias de invierno y de verano, «que había habitado durante mi vida, y acababa acordándome de todas en las largas soñaciones que seguían a mi despertar»⁶⁸.

El medio: la Cruz

La historia del cristianismo es la travesía mística de Dios a través del cuerpo del creyente. El auge del cristianismo medieval explica la disposición del altar al final de un largo crucero. Caillois recuerda que, en la Antigüedad, el crucero tenía forma de rayuela, un laberinto en el que se empujaba una piedra hasta la salida, que simbolizaba el ascenso del alma. El cristianismo se limitó a modificar este diseño arcaico alargando y simplificando el plano del suelo como una basílica, pues «se trataba de hacer llegar el alma, de empujar el guijarro, hasta el Cielo, el Paraíso, la Corona o la Gloria, que coinciden con el altar mayor de la iglesia, representado esquemáticamente en el suelo mediante una sucesión de rectángulos»⁶⁹.

En efecto, Cristo es la piedra que se coloca sobre la cruz para sufrir (*crux*) el martirio que culminará en la encarnación definitiva del Altísimo. La historia de la Cruz es la historia de este proceso espacial, que dura toda la Edad Media, narrado por Piero della Francesca en la iglesia de San Francisco de Arezzo. *La historia de la Vera Cruz* (1452-1466) es un fresco monumental que cuenta el itinerario de la reliquia de la Santa Cruz

desde su origen mítico hasta su devolución a Jerusalén⁷⁰. Esta cumbre de la pintura renacentista, realizada como propaganda *cruzada* a tenor del Concilio de Mantua de 1459, puede definirse como una *apoteosis de la línea*. Cuenta el mito que el madero originario donde fue tallada la cruz pertenecía a un árbol plantado por el mismo Adán, antecedente directo del que estaría condenado a morir en la cruz.

Como ha señalado el iconólogo Kenneth Clark, uno de los frescos presenta a la reina de Saba adorando la viga de madera, y no es casual que «la dama de la reina de Saba que señala el sagrado madero esté señalando también exactamente el punto de fuga de la perspectiva»⁷¹. Esta confusión del tallo de la cruz (plantado por Adán) y sus avatares horizontales (de la perspectiva histórica) se convierte en el esquema de composición de Piero, cuya pasión por la ornamentación heráldica es congruente con la fusión renacentista de lo científico (pagano) y lo religioso (cristiano): la columna y la cruz (fig. 255). Las dos líneas de la cruz funden la genealogía vertical del *Génesis* como árbol mítico (la semilla) y la genealogía horizontal de la *Historia* como punto de vista (el espejo). Al fin y al cabo, el encuentro de dos maderos contra un espejo genera un inequívoco efecto de cruz. En efecto, la *cruz* es el *cruce* de dos mundos, el signo cósmico que funde espacio y tiempo, el Oriente y el Occidente cruzado, para Duby «el árbol de la vida que representa toda la creación»⁷².

La crítica de arte Rosalind Krauss aseguró que muchas especulaciones supuestamente laicas sobre el punto, la línea y el plano tienen como fundamento el mito de la Santa Cruz. La cruz permanece reprimida en buena parte del arte moderno porque «detrás de cada retícula del siglo XX se encuentra —como un trauma que hay que reprimir— una ventana simbolista expuesta a la manera de un tratado de óptica»⁷³. Opuesta en



principio a la perspectiva del crucero, la retícula es un producto de la exacerbación religiosa de estructuras científicas: una contradicción interna entre la ciencia y el espíritu, que mantiene a resguardo el fundamento místico del arte moderno.

La lectura *centrifuga* de la retícula en la modernidad, como una suerte de ventana albertiana sin paisaje al fondo, se solapa al recorrido *centrípeto* de la modulación abstracta de *cajas* como las de Piet Mondrian, Joseph Albers o Sol LeWitt. Aunque Krauss niega la originalidad de la retícula precisamente porque «estructuralmente, lógicamente, axiomáticamente, la retícula sólo puede ser repetida»⁷⁴. En efecto, la matriz de repetición abstracta de una *cuadrícula* es una cruz, tal como antaño el suelo en damero de la perspectiva dotó a la iconografía religiosa del máximo grado de autonomía respecto de la naturaleza, pero también de la máxima objetividad científica. Krauss define la retícula como la imagen del arte cuando da la espalda a la naturaleza, pero también como el más alto grado de simbolización e

255. Arma Christi, anónimo francés, breviario de Bonne de Luxemburgo, 1345.

La ambivalencia entre la cruz y la columna como sustratos de la substancia cristiana dan pie a infinitas encarnaciones de los elementos del martirio como Arma Christi.



256. Robert Morris, I-Box, 1962. Toda letra, toda oquedad, toda tumba, albergan para el creyente una figura Christi, luego, por extensión, pueden ser sedes de la identidad o de la substancia cristiana.

idealización: «la retícula es la escalera hacia lo Universal»⁷⁵.

Muchas de las experiencias ópticas en torno al cubo minimalista han tratado de anular el efecto de fuga de sus paralelas, corrigiendo el paralaje para impedir la sensación de infinito. Ningún pintor occidental ignora el poder simbólico de lo *cruciforme*, pero la obra del maestro del minimalismo, Robert Morris, es un claro ejemplo de que el formalismo, abstrayendo las condiciones de visión de las obras, se acerca a menudo a su completa epifanía. No hay modo alguno de escapar al antropomorfismo evidente de sus *Columnas* (1961), de sus *Puertas* (1961) o de su *I-Box* (1962). La identidad-caja de Morris hace recordar que en la Edad Media estos tres elementos, la columna, el ataúd y la



257. Salvador Dalí, Corpus Hiperbicus, 1954. La cruz, como cruce de dos mundos, es principalmente el pasaje del plano al volumen, de la línea al cuerpo, de la estructura geométrica a la substancia encarnada.

puerta, no eran más que árboles ahuecados (fig. 256). En cuanto a la pervivencia de todas estas *estructuras sustentantes*, a medio camino entre lo científico y lo religioso, Didi-Huberman ha continuado las tesis de Krauss demostrando que los *objetos específicos* del minimalismo estaban especialmente divididos por la dialéctica entre el hombre de la *tautología* (*lo que ves es lo que ves*) y el hombre de *creencia* (*hay que creer para poder ver*)⁷⁶.

Dalí estructuró su *Corpus Hiperbicus* (1954) a partir de la figura cúbica de Juan de Herrera, modelo de retícula en forma de parrilla del

monasterio de El Escorial" (fig. 257). El *corpus daliniato* atomizaba la Santa Cruz en distintos módulos *minimalistas* como los empleados en las obras de Agnes Martin, Donald Judd o Carl André, una metafísica de la cruz basada en la cábala del número cuatro, que no cesa de aparecer en el arte contemporáneo. En efecto, la cruz *compartimenta* el número cuatro en la mirada del creyente medieval y del sabio, pues la escolástica, como adaptación de la *Metafísica* de Aristóteles, no dejó de aplicar su esquema de las *cuatro causas* (esencia, materia, procedencia y destino) a las bases del conocimiento científico⁷⁸.

En el Medioevo todo *participaba* de la expresión formal, material, eficiente y final de la substancia. Encajonada en los límites eternos del cubo, la *substancia aristotélico-tomista* se reproducía en el código *minimalista* de las hermandades, basado en las cuatro virtudes del *Unum, Verum, Bonum, Pulchrum*. Los cuatro extremos de la cruz limitaban las cuatro *virtudes cardinales* (prudencia, fortaleza, justicia y templanza) que regían la conducta del hombre, quien a su vez no paraba de contrastar los mensajes de los cuatro Evangelios, representados por los *tetramorfos* para velar por las cuatro vías para la interpretación de la Biblia: alegórica, topológica, anagógica e histórica, congruentes a su vez con los cuatro órdenes de semejanza del tomismo.

Esta tétrada del conocimiento derivaba del *quadrivium* (la aritmética, la música, la geometría y la astronomía), que a su vez partía de los cuatro elementos presocráticos (el fuego, el aire, el agua y la tierra) regulados por las cuatro propiedades físicas (el calor, el frío, la humedad y la sequedad) correspondientes con las cuatro estaciones (primavera, verano, otoño e invierno) y los cuatro temperamentos (colérico, flemático, sanguíneo y melancólico); estos últimos también alegorías de las cuatro edades del hombre y los cuatro humores (bilis,

sangre, flema y atrabilis). Sin duda, los límites metafísicos de la cruz señalan que la materia de la que estaba hecha la cruz de Cristo era la madera del árbol místico, *sustrato boscoso* de la genealogía medieval.

Si el reloj ha sido siempre la metáfora racionalista del cuerpo científico, el árbol es, en cambio, la metáfora romántica del cuerpo espiritual. Pero la metáfora cristiana del cuerpo de Cristo aúna el Árbol del Conocimiento (y del Espacio) con el Árbol de la Vida (y del Tiempo). Cristo es la metáfora genealógica encarnada en la madera del árbol místico, una raíz maciza y fecunda, verde y madura, que nutre todas las ascendencias simbólicas del cristianismo, que se confunden con las ramas del Árbol de Jesé, la genealogía de María.

La Edad Media expandió la *Edad del Hierro* gracias a las Cruzadas, pero también la *Edad de Piedra* por la explotación inaudita de las canteras para la construcción de las catedrales, aunque pocas veces se insiste en ella como la *Edad de la Madera* por la proliferación del signo de la cruz. La imposición de la cruz por el mundo tiene mucho que ver con el espíritu colonial de las Cruzadas, pues al fin y al cabo el *colono* es un cultivador, un sembrador de árboles frutales. Igual que el campesinado hacía uso de pinos, robles, álamos, abetos o hayas para armar sus aparejos agrícolas e hidráulicos, para enjaezar los animales de tiro o para mejorar el empuje y profundidad del arado, el colono expandió el cristianismo como una siembra.

La tala de bosques estaba directamente asociada a la construcción de ciudades y la poda de malas hierbas culturales. La deforestación de los bosques y el drenaje de los pantanos están en la base del urbanismo medieval, entendido al principio como un *claro del bosque*. Lo silvestre era tenido como una naturaleza sin cultivar que debía abonarse, sembrarse e injertarse por la Palabra y la cruz. Los monjes podaban



258. Imi Knoebel, Sin título, 2001. El imaginario de la madera está apresado por la lógica cristiana del árbol de la cruz, la raíz, la semilla y la disposición de las obras de arte en madera como relicarios.

los árboles sagrados de las supersticiones bárbaras desarrollando las labores de horticultura, agricultura, pastoreo y conservación forestal. Siguiendo el precepto divino de llenar la tierra y someterla, los monjes completaron la Creación en los montes y pastos, pues la presencia masiva del bosque estaba relacionada con cultos paganos y primitivos, áreas reservadas a los animales salvajes, a la caza y a la cetrería.

Los exteriores de la ciudad medieval eran los bosques o *forestas*, cuya etimología responde a los *forestari*, o las afueras del Jardín del Edén, cultivado en madera labrada. Una bella acepción de los árboles en el Medioevo era el de *etallons* o *sementales*, pues los árboles podían ser fecundos (*fructiferi*) o estériles (*infructuosi*) bajo connotaciones siempre paradisíacas. La idea misma de *aedificare*

no sólo significa levantar un edificio, sino también deforestar y mejorar la tierra para el cultivo. La madera de árbol fue la verdadera *materia prima* de ebanistas, ensambladores, toneleros y carreteros durante el medioevo, que desarrolló extraordinariamente la talla artesana, el cincelado y los trabajos de ebanistería. No es casual, por tanto, que esta rama de la carpintería dedicada a la construcción haya sido uno de los sustratos de las tendencias constructivistas, donde ha predominado el trabajo de la madera policromada y el encolado de tacos geométricos por parte de un largo gremio de escultores-pintores como Vladimir Tatlin, El Lissitzky, Alexander Rodchenko y, más recientemente, Ben Nicholson, Louise Nevelson o Imi Knoebel (fig. 258).

El elemento: el Cristal

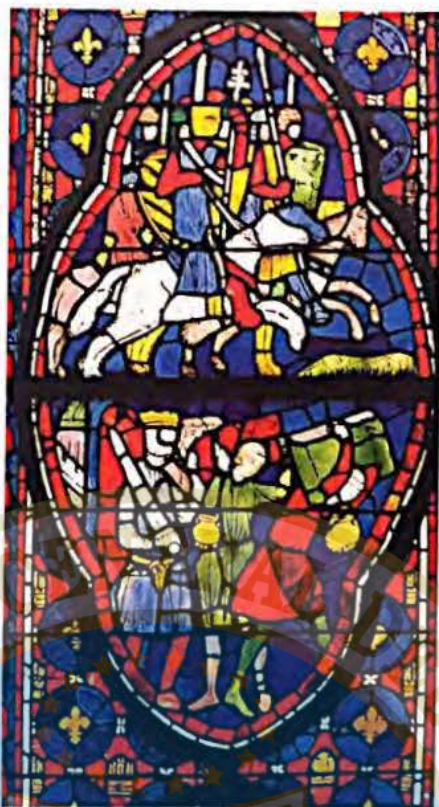
Proust viajó a través del tiempo con los aromas del té y las sensaciones del azúcar que, finalmente, *cristalizaron* en los vivos colores de las vidrieras de la iglesia de su villa de veraneo en Combray (fig. 259). El dulce vitral de Combray dispuso a Proust para una verdadera *visión interior*, pues «las vidrieras nunca tornasolaban tanto como en los días de poco sol, de modo que si afuera hacía mal tiempo, de seguro que en la iglesia le hacía hermoso»⁷⁹. Para la estética medieval, la iluminación de las catedrales era tan perenne como el mineral, pues alumbraba verdades eternas y extensas como las llanuras del cielo. Incluso el polvo que flotaba en la iglesia, y sin el cual no era posible ver el chorro de luz que descendía coloreado por las vidrieras, fue asociado por Proust a la trama de nudos de los tapices eclesiásticos y al parpadeo de los vitrales, pues «veía brillar acá y allá su plateada vejez con el polvo de los siglos, que mostraban, brillante y raída hasta la trama, la hilazón de su tapicería de vidrio»⁸⁰.

San Buenaventura se preguntaba si «¿No se fabrican las rutilantes vidrieras con las cenizas? ¿No es en la tierra en la que germinan las piedras preciosas? ¿No es la gleba la que transforma ese carbón del que admiramos sus rojizas llamaradas?»⁸¹. Proust se asemeja a Buenaventura cuando observa en la vidriera «una montaña de rosada nieve, a cuya planta se libraba un combate, parecía que había escarchado hasta la misma vidriera hinchándola con su turbio granillo, como un vidrio en donde aún quedaban copos de nieve, pero copos iluminados por alguna luz de aurora»⁸².

Todos estos *criscales* de luz divina repercuten desde la iglesia hacia todas partes en pequeños destellos *criscológicos*, cubriendo toda materia mundana de un cariz alegórico. En efecto, la aurora, venida de afuera, refrescaba los tonos de la luminiscencia interior de la iglesia, repintando los retablos y desvaneciéndose en colores adheridos para siempre en la piedra. Toda una lección de sensaciones *frías* como el cristal, el hielo o el mineral, que descubren, en los brillos y reverberaciones de las vidrieras, efectos semejantes al esplendor mineral de topacios, jaspes, ónices, zafiros, rubíes, amatistas y esmeraldas.

En este sentido, Ernst Gombrich estableció una distinción capital entre la concepción idealista de la luz por parte de los florentinos, y la concepción flamenca del *lustro*, o brillo material de los objetos preciosos, sensible en los *toques de luz* (*highlights*) del bodegón flamenco, iluminado artificialmente⁸³. Pero, finalmente, Proust describe este *incendio móvil y precioso* de las vidrieras como la hermosa epifanía del brillo mutable de una cola de pavo real.

El Pavo Real era una alegoría medieval de Cristo como *pastor de las almas hacia una eternidad feliz*. Seguramente, la fastuosa belleza de la cola insinuó al escritor la semejanza del ave al rosetón de una catedral: «Los cristallitos



259. Vidriera de la Sainte-Chapelle (detalle), siglo XII, restaurada en el siglo XIX, París. El cristal pigmentado de los vitrales no es un color local de la imagen sino una substancia, como el humor vítreo, a través de la cual observar el carácter de la escena.

en rombo tomaban la profunda transparencia, la infrangible dureza de los zafiros que hubieran estado puestos en un inmenso pectoral, pero tras los cuales sentíase, más codiciada que sus riquezas, una momentánea sonrisa del sol»⁸⁴. La momentánea sonrisa del Sol del animal criscológico absorbe la infinidad de destellos transparentes, reverberantes en las pedrerías de la iglesia, que vienen de los adoquines de la plaza o de la paja del mercado, pero que se cuelan por las vidrieras como un único haz de luz.

Para conseguir un estado de permanente contemplación, el arte de las religiones monoteístas busca las condiciones ideales de observación. Los místicos se deleitaban en los placeres mundanos porque consideraban que la belleza real de las cosas encerraba una verdad suprema. Las cosas bellas para la vista son también cristales o glorificaciones de Dios, como una suerte de *radiografía espiritual* de las cosas. Todo objeto puede ser un *cristal* de luz venida del exterior.



260. Wim Delvoye, *Calliope*, 2002. La capacidad de la luz para atravesar los cuerpos cristalinos dota a los colores de una substancia radiográfica y a los cuerpos de una substancia espectral.

Esta *cristalización* de las formas es quizá la mayor aportación de la cultura musulmana en la Edad Media y se descubre en su cristalería más que en su pintura y arquitectura. Proust amaba especialmente los vidrios venecianos, precisamente porque Venecia era a su vez el cristal de Oriente en Occidente. El vidrio reduce al mínimo la opacidad de la materia, cuya masa hace la mayor resistencia a la luz, razón por la que el cristal es la materia por excelencia de todas las abluciones.

Para el experto en mística e islamismo Titus Burekhardt (1908-1984), la *materia cristalina* es el *espejo del intelecto* en el que se miran las cualidades divinas del orden, la claridad y la jerarquía islámicas, porque «el arte islámico no añade nada ajeno a los objetos que elabora, simplemente pone de relieve sus cualidades esenciales»⁸⁵.

Pero la mayor lección estética de los vitrales medievales es, para Doby, la figuración de los muros resplandecientes de la Ciudad de Dios, ese lugar de tránsito o «transmutación de lo carnal en espiritual»⁸⁶. La Ciudad de Dios revela el espacio como *humor vitreo* y el ojo como *cristalino* en la medida en que expresan estéticamente su perfección. Todo fenómeno de alteración de la luz, reflexión, refracción, dispersión o difusión, tiene su mayor campo de pruebas en el cristal o en las *substancias transparentes*, como bien han demostrado las modernas técnicas de rayos y la elocuencia épica de la obra radiografiada *Calliope* (2002) del artista belga Wim Delvoye (fig. 260).

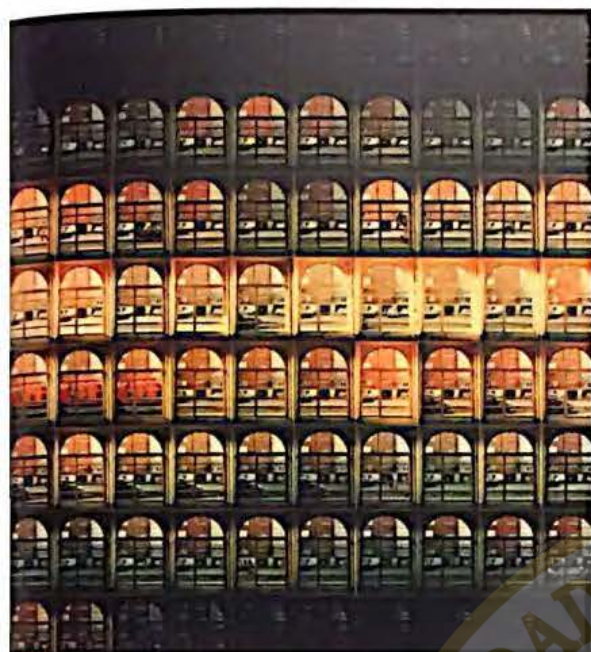
Para el teórico del color John Gage «el papel de la luz es análogo tanto en el misticismo islámico como en el cristianismo primitivo, se derivaba probablemente de una misma teoría de la percepción que incluía las ideas de Platón y Plotino»⁸⁷. En efecto, todas las estéticas medievales de Dionisio Areopagita, Ulrico Engelberto o santo Tomás de Aquino giran en torno a la *doctrina de la*

*luz*⁸⁸. Esta doctrina expone un proceso de depuración del cristalino, basado en los distintos niveles de conocimiento de Dios, aunque la substancia nunca cobra una forma definitiva.

En principio está el Sol, la pura irradiación de Dios como *substancia absoluta*; una fuente de *lux* cegadora que emana del centro del universo medieval, expandiéndose y debilitándose progresivamente hasta llegar a la transparencia epidérmica de los cuerpos sensibles del mundo, que existen como *lumen*. Después estaría el *splendor* o el reflejo de la luz sobre los objetos que, a su vez, reverberan *color*. En resumen, la *substancia etérea* (Dios) se tamiza progresivamente en *fuentes luminosas* (*lux*), corporal (*lumen*), reflejada (*splendor*) y colorante (*color*). En este sentido, De Bruyne explica que incluso la opacidad de los metales y piedras preciosas es cristalina y aérea, «el bronce (*aer-is*), el oro (*aur-um*), la plata (*ar-gentum*) son bellos por el *aire*, iluminado por el Sol»⁸⁹.

Esta aura invisible de los materiales preciosos demuestra el grado de calidez de las cosas, es decir, el grado de emisión de calor como prueba de que ha sido inseminado por Dios. Visto este proceso de decantación de la luz divina sobre los distintos estratos terrestres es fácil valorar la importancia de Jan Dibbets en el retorno del vitral medieval. Este artista conceptual holandés, que comenzó su andadura preocupándose por el efecto de la luz sobre el espacio, se vio pronto inmerso en una verdadera vocación de vidriero medieval (figs. 261-264). Una vez más el *minimalismo* parece estar abocado a convertir rudos materiales industriales en *incandescencias espirituales*.

Dibbets comenzó a fotografiar un buen día el declinar de la luz a través de los ventanales de las galerías, captando el ciclo completo del amanecer al atardecer⁹⁰. Pronto dispuso la serie completa en un ciclo, notando que las fotos matutinas



261. Jan Dibbets, *The Shortest Day at Konrad Fischer's Gallery*, 1970.



262. Jan Dibbets, *San Casiano Ceiling*, 1985.



263. Jan Dibbets, *Guggenheim*, 1987.



264. Jan Dibbets, *Montreal*, 1989. En el principio, Dibbets se limitó a ordenar la secuencia del Sol a través de un escaparate de galería. Después impuso a la substancia luminosa las formas esféricas del éter celestial. Pronto se dio cuenta de que había construido un ojo artificial, un cristalino, y que esa máquina de la visión se parecía extraordinariamente a un rosetón.

de las sombras en una especie de jerarquía celeste, especialmente sensible en la espiral del museo Guggenheim de Nueva York y en los rosetones de la catedral de Montreal.

estaban iluminadas por el centro y las vespertinas por los extremos. Entonces Dibbets decidió curvar las fotos según el itinerario de la luz, como si se tratara de un gran angular, redondeando la serie con gradaciones de luz sobre techos y cúpulas. El resultado fue una especie de rosetón de cristales fotográficos con el aspecto de una pupila, que matizaba la declinación

Viendo las series de *cristalinos fotográficos* de Dibbets es imposible no recordar que la obra capital del tránsito de la pintura académica del siglo XIX a las vanguardias históricas fuera la serie sobre *La catedral de Rouen*, pintada por Claude Monet entre 1892 y 1894⁹¹. Monet logró transferir el variado cromatismo de la fachada en distintas horas del día gracias a toda suerte de sensaciones

táctiles y sonoras que la pintura no supo, hasta entonces, captar. El modo en que Monet plasmó los reflejos del alba y del crepúsculo sobre el edificio demuestra la búsqueda de una *substancia trascendente* que, como la magdalena de Proust, no está en la superficie de este o aquel color matutino o vespertino, sino en la esencia decantada de toda la serie monetiana.

La catedral de Monet muestra el progresivo desvelamiento de la *substancia* en cada cuadro de la serie, cuya cadena completa sumerge al edificio en el tiempo. Este *retablo en piedra* de Rouen es un empasto virtuoso de texturas límpidas y gamas certeras, un hilemorfismo del óleo que tornasola las horas del día en todos los posibles matices del pigmento: turquesas nublados del alba, grises perlados de la mañana, ocre tostado del mediodía, ocre anaranjado de la tarde, rojos pardos del ocaso.

La catedral de Monet es la *doctrina de la luz* hecha pintura, pues el crisol divino de la fachada capta perfectamente la *claritas* medieval, esa radiactividad de la materia arquitectónica devotamente labrada por el artesano. Pero lo sustancial de la serie de Rouen no era la sorda piedra exterior, ni el inaudible sacramento

interior, sino el *resplandor sagrado*, la *resplendentia* de la luz eclesial. No en vano fueron los dialécticos y los teólogos medievales quienes comenzaron a estudiar la óptica para discernir este *rayo impresionista* que Monet brindó en Rouen.

En consecuencia, el Impresionismo matizó infinitamente el claroscuro del corpus clásico y académico, haciendo avanzar con furia iconoclasta la claridad de los fenómenos estéticos refulgentes, camino de la transparencia total que acabaría cegando a Monet. Si el triunfo de la luz sobre la oscuridad pagana atravesó, literalmente, el corpus figurativo por una irradiación intelectual de las imágenes, entonces la *substancia primera* de la estética medieval está íntimamente ligada al triunfo del *color puro* y del *concepto puro* en el arte contemporáneo. Un proceso de *fulgor* generalizado de las obras de arte difumina cada día más el tenebrismo de los cuerpos clásicos y explica la mutación del objeto artístico: *contemplado a objeto contemplante*; porque la nueva *esencia* de la obra de arte como *lugar a través del cual* mirar renovadamente el mundo es el alma de la materia entendida como cristal.

EL CUERPO: el Alma

Proust muere de neumonía el 18 de noviembre de 1922. Es sorprendente la literalidad con la que el gran emulador de la *Edad del Espíritu* murió de una infección del alma (*pneuma*). Seguramente este soplo mortal le recordó, en el último instante, la *pequeña frase* de la sonata de Vinteuil, esa melodía que agrega todas las reminiscencias del *tiempo perdido* como en una danza. Swann y Proust escuchan la pequeña composición de salón en momentos distintos, pero ambos proyectan sobre la sonata el mismo simbolismo de la *comunidad de las almas*, al estar respectivamente enamorados de

Odette y Albertine. Las evocaciones amorosas asociadas a la composición sugieren al escritor y al *dandy* cuerpos volátiles, gráciles, henchidos del *elemento aéreo o pneuma*, «lo mismo que algunos perfumes de rosa que rondan por la húmeda atmósfera de la noche tienen la virtud de dilatarlos la nariz»²².

La música, como arte *sine materia*, es capaz de elevar los cuerpos hacia lo alto, *animando* la vida espiritual del Medievo. De Bruyne asegura que la música medieval era, ante todo, «el orden admirable que la razón descubre de la mezcla psicoquímica de los elementos y se

encuentra en el origen de toda forma y toda vida»⁹³. Esta mezcla psicoquímica de *humores* volátiles y *órganos* sensibles es la fórmula alquímica del alma medieval. Ya Aristóteles se había referido al alma como la forma primera del cuerpo, y su belleza era la *armonía* que produce en las funciones vitales o la actividad racional de la mente. El alma peripatética favoreció la cópula del hombre medieval con el mundo gracias a la conjunción de lo más alto y lo más bajo.

Los teólogos medievales, coincidiendo con la metafísica aristotélica, aseguraban que Dios no podía tener alma. Como primer motor y fuerza originaria del cosmos, Dios es la *causa incausada e inanimada*, luego no puede ser *insuflada*, ni *conmovida* por ninguna otra fuerza superior o anterior. Dios es puro *espíritu* porque, lejos de agitarse como las almas, reposa enteramente sobre sí mismo. Toda *La poética de la ensoñación* (1960), de Gaston Bachelard, es el drama del alma que pretende escapar a la rigidez del espíritu, entendido como género masculino (el *Animus*). El espíritu se ha impuesto tradicionalmente sobre el *Anima*. En efecto, la tradición aristotélica entendía que mujeres y animales no tenían *alma* precisamente por su visión demasiado espiritual de la esencia. Para Bachelard, la ensoñación está puesta bajo el signo del *ánima*, que «no es una debilidad, no damos con ella cuando el *animus* sufre un síncope»⁹⁴.

Aunque la creencia de que el *ánima* femenina era una *debilidad* del espíritu masculino ha persistido en la modernidad, lo cierto es que el arte contemporáneo ha otorgado a la mujer las propiedades anímicas de la espontaneidad del movimiento y la generación de la vida. En cualquier caso, el hilemorfismo medieval comprendió la cópula del alma y el cuerpo de la misma manera que la interrelación sexual entre la forma y la materia. Superando el monismo arcaico que creía en la plena identificación del

alma y el cuerpo, así como del dualismo maniqueo, que consideraba, como Platón, que el alma es una cautiva del cuerpo, la Edad Media se adentra en la idea de alma en Avicena: el alma es soberana porque se desarrolla y extiende a través del cuerpo, al que utiliza sólo como su medio físico de propagación. El alma medieval, como la luz, puede viajar incluso de cuerpo en cuerpo en caso de *transmigración*, *metempsicosis* o *transubstanciación*.

El alma medieval es como la forma de los cuerpos cristalinos en movimiento. Por ello, la Edad Media condenó especialmente la pereza, pues la ociosidad (*otiositas*) es enemiga del alma como *movimiento invisible* de los cuerpos que lleva al espíritu. La *materia simbólica del alma* era el elemento agua. Mucho antes del descubrimiento del *cristal líquido*, san Francisco de Asís ya atribuía a la Hermana Agua las cualidades alegóricas de la humildad, la preciosidad y la castidad, pues el *líquido elemento* estaba dotado de todos los valores anímicos del alma de los místicos: el trazo armonioso del sonido de la lluvia, el ritmo emotivo del reguero de lágrimas, el destino fugaz del rocío de la mañana.

Elemento incoloro e inodoro, el agua es lo más parecido que existe al aire de los vientos y a las fuerzas *pneumáticas* del espíritu. Burckhardt asegura que la simbología de la tierra es ilimitada, la del aire inasible, la del fuego de una pureza inviolable, pero «sólo el agua es susceptible de ser ensuciada»⁹⁵. Sólo el agua se entremezcla y mancilla con los demás elementos, razón por la que el fenomenólogo francés Maurice Merleau-Ponty indagó en esta cualidad *especular* su peculiar concepto de *carne*. La *carne* de Merleau-Ponty no es exactamente una materia, ni un espíritu, ni siquiera un *substancia*, sino el viejo término pagano de *elemento* «en el sentido en que se utilizaba para hablar del agua, del aire, de la tierra o del fuego,



265. Yves Klein ejecutando una Antropometría, 1960.



266. Yves Klein, Pintura de fuego, 1961.

es decir, de una *cosa general*, a medio camino del individuo espaciotemporal y de la idea, suerte de principio encarnado que comporta un esilio de ser por todas partes donde se encuentre una parcela⁹⁶. La destilación de los *humores paganos* en la estética medieval pasa por esta conversión de sus *esencias materiales* en *reflejos espirituales*.

Esta purgación medieval de la *carne pagana* en estados sólidos, líquidos, gaseosos o ígneos del alma ha sido precisamente el hilo conductor del artista místico francés Yves Klein (1928-1962). Surgido en la Nueva Objetividad, Klein, que murió joven, pudo desarrollar una singular concepción de la monocromía basada en las propiedades etéreas del azul, el rojo y el dorado entendidos como matices del cielo. Lo especial en Klein era el modo de aplicarlos, pues el rojo era extendido con unas *Esponjas* de aspecto marciano, el dorado con

Pinturas al fuego realizadas con sopletes o *pan de oro*, pero el azul celeste, trabajado en sus *Relieves planetarios*, oscilaba entre la rugosa superficie lunar de las esponjas y la lisura ultramarina de su patentado *Azul Klein Internacional* (1956), aplicado al lienzo sin mezclar con aglutinante⁹⁷.

Esta tricromía etérea la empleó Klein en sus célebres *Antropometrías*: dispositivos de impresión consistentes en aplicar sobre el lienzo cuerpos desnudos y embadurnados de pigmento para cuya ejecución empleó Klein directamente *mujeres pincel* (figs. 265-266). El resultado era una fascinante agitación fantasmagórica de la superficie, como poseída por almas femeninas en movimiento. Klein pintaba estos *cuerpos neumáticos* reservando las formas (en negativo) de la mujer con pigmento aerografiado, otorgando al contorno un



267. Yves Klein, *Antropometría* (detalle), 1960. En esta ocasión, la estampación de los senos de una mujer pincel sobre el lienzo produce una fabulosa mariposa henchida del elemento etéreo de los pulmones.



268. Yves Klein, *Antropometría n.º 2. Vampire*, 1961.

límite aurático animado por su cabello y extremidades⁹⁸. El contacto íntimo de la modelo sobre el lienzo imprimía cualquier gesto, aureolado por el azul ultramar de Klein, como si fuera el rastro anímico de sus formas. En alguna ocasión, el rastro de las mujeres sobre el lienzo figuraba una epifanía de mariposa, el insecto con que la tradición simbolizó el alma de las cosas (fig. 267). Además, el inequívoco efecto de *sudario* de las *Antropometrías* (figs. 268-269) conjugaba armoniosamente la impronta material del rostro, los pechos, el tronco y el pubis estampados de azul con formas animales, esas *ánimas* que para Aristóteles copulaban musicalmente la materia con la forma.



269. Yves Klein, *Antropometría n.º 63*, 1961. La mujer es el sustrato pictórico de las antropometrías, ya sean de fuego, aire o sangre, especialmente cuando imprimen el *International Klein Blue* como sustancia etérea. El sorprendente efecto mariposa de un simple estampado de los pechos corrobora la verdadera vocación de Klein de hacer una pintura del alma (psykhé).



270. Yves Klein, Antropometría, 1960. En esta ocasión, el azul (substancia etérea), el dorado (substancia aurática) y el rojo (substancia sanguínea) constituyen los tres reflejos cromados del alma antropométrica de Klein.

La música medieval era también una matemática encarnada en lo sensible, pues los sonidos de las conmovedoras melodías ponían de manifiesto la armonía de los cuerpos. Al igual que Proust contrataba pequeñas bandas de música para aligerar sus difíciles horas de creación, Klein también empleaba músicos para sus acciones (fig. 270), incluso desarrolló una vertiente musical de su monocromía con la pieza *Sinfonía monótona* (1949), tocada a partir de una sola nota. En este sentido, Klein pintó de un único azul celeste todo tipo de cuerpos, movimientos y objetos. Su utopía fue la de pigmentar el mundo de *substancias etéreas*, y esta inmersión del cielo en la tierra fue especialmente llamativa en sus copias de esculturas griegas, como la Victoria de Samotracia, que mutaba en un insólito ángel cristiano: pues vista desde la percepción del creyente, toda forma pagana puede ser un triunfo del alma cristiana sobre la materia.

La Venus: María

El argumento de *En busca del tiempo perdido* es consecuencia de un simple hecho acontecido en la infancia de Proust y presentado como un auténtico trauma freudiano. Una noche imborrable, el niño mimado, el *petit Marcel*, no recibe de su madre su ritual *beso de buenas noches*: «mi único consuelo era que mamá habría de venir a darme un beso cuando ya estuviera yo en la cama»⁹⁹. La reacción ante este minúsculo contratiempo será desproporcionada en la vida del escritor, quien desarrolla un asma psicósomático y una identidad sexual marcada por la inaceptable omisión de la madre.

Swann es el personaje culpable de esta *escena originaria*, cuya inoportuna visita a la casa de los padres prorrogará esa noche el ansiado beso, acarreando la consecuente independencia emocional del escritor. El primer volumen de la novela, *Por el camino de Swann*, es

justamente el camino de la madurez o el comienzo de la *novela de formación* de Proust, quien nunca perdonará a su madre haberle denegado aquel beso. Este incómodo *fantasma materno* afectará la relación de Proust con las demás mujeres, siempre marcada por los celos, las sospechas y la posesión. En este sentido, el libro constituye un verdadero tratado sobre los celos y el amor entendido como propiedad.

Si la mujer es el *espejo de la naturaleza*, el alma de una *substancia madre* a los ojos del enamorado, entonces el amor no correspondido lleva necesariamente al infierno y a una naturaleza inhabitable. Los celos se fundan en esta desconfianza suprema a la mujer en tanto que imagen del mundo enajenado, que la psicología medieval concebía como un proceso psicofísico de enamoramiento que implicaba tanto la imaginación trovadoresca como la memoria espiritual de los místicos. Además de la doctrina de la *lux* como fuente de conocimiento y sabiduría de Dios, la gran *invención* de la Edad Media fue el *amor cortés*. El amor medieval es un ingenio del siglo XII absolutamente necesario para comprender la esencia del enamoramiento actual. La obra maestra del género romántico medieval *Le roman de la rose* (1237-1277) fue compuesta por Guillaume de Lorris y Jean de Meung y muestra la íntima relación entre la palabra de los poetas y el *fantasma* de una mujer convertida en alegoría de toda la naturaleza¹⁰⁰. Este *espectro materno* sustituyó al *espectro paterno* clásico mientras duró la nostalgia cristiana por el tiempo mítico.

Influenciado por *De planctu naturae*, de Alain de Lille, el poema de la rosa reproducía la queja de la naturaleza por el pecado original y el desdén hacia el hombre que los trovadores y poetas estilnovistas no cesaron de cantar en forma de un amor imposible a las imágenes.

Defensores de una vida sexual opuesta a la abstinencia del clero, los trovadores cantaban al amor carnal. El amor medieval llegaba, por tanto, por los sentidos, aunque era elaborado por los creyentes hasta convertirse en un fantasma de la celda memorial. Agamben desarrolló esta teoría visual del amor medieval como *fantasmagoría*, en sentido estricto, como una *especulación* donde «espejo y agua son los ojos y el sentido, que reflejan la forma del objeto, pero especulación es también la fantasía, que *imagina* los fantasmas en ausencia del objeto»¹⁰¹. El filósofo italiano habla del amor como la asidua rabia en torno de una imagen pintada o reflejada en lo íntimo del hombre. En este sentido, Proust era un enamorado de las imágenes (un Narciso) a las que miraba con los celos de un hijo hacia su madre (un Edipo). El fetichismo atormentado del escritor exige a su amante en la novela, *Albertine (la prisionera)*, que pose con un traje veneciano del tipo de los personajes de Carpaccio o Fortuny, como una suerte de terapia donde al fin triunfaría la imagen de la mujer como esposa y madre cautiva a la vez¹⁰².

El fantasma de una madre-esposa en el adulto añorado y emasculado en los cálidos brazos de la Iglesia es el icono de la Virgen María, coronada por Cristo Rey en los cielos, como la cumbre visual, apostólica y románica de los desposorios místicos del Hijo y la Madre, un *asilo de la inmadurez* en el que se refugió la Edad Media (fig. 271). San Agustín ya había expresado su desprecio por los hombres afeminados, consagrados a un culto pagano de la Tierra Madre, pero fue la Reforma protestante la que chocó especialmente con el mito de la *Inmaculada Concepción* afirmado en el Evangelio de san Lucas y la iconografía de la Madonna en la Contrarreforma. Pervivencia de *El cantar de los cantares*, el casamiento del hijo y la madre supone el destronamiento definitivo del Padre.



Pero lo cierto es que la *reforma* significó también la radical caída de la sacralidad del sexo, que ya no será más que la vía de la reproducción de la especie¹⁰³.

El mito de la Virgen María es, por tanto, la última regresión a la cueva primitiva, el amor a las imágenes que se colaban en la caverna platónica. En este sentido, el filósofo francés Jean Luc Nancy, más conocido como filósofo del tacto, ha matizado la idea de la *encarnación* cristiana como idealidad del sentido para acercarse a la noción de *carne* como suspensión fundamental del sentido. En la Edad Media, la *madre naturaleza* tenía el papel de mera asistente del milagro de la *encarnación*. Su carne femenina henchida de Espíritu era la simple *carnación*, la simple materia a través de la cual sucedía el milagro. El *corpus* cristiano expone precisamente la fractura

271. Virgen de Vladimir, icono ruso anónimo, siglo XII. Galería Tretyakov, Moscú. Este célebre icono está considerado una figura protectora de Rusia, con la actitud de la madre y el hijo uniendo sus mejillas en una misma substancia amorosa.

de sentido que la existencia constituye: «Así Diderot decía envidiar al pintor capaz de acercar con colores lo que él, el escritor, no podía acercar: el placer de una mujer»¹⁰⁴. La *substancia* de la encarnación en su receptáculo sanguíneo es el cuerpo mismo de la Virgen María, que triunfará en la iconografía del Renacimiento y del Barroco.

Santo Tomás, por su parte, había elaborado en la *Summa Theologica* un concepto de *Ser* como ocupación de un lugar, *locus est generationis principium activum*, que hizo del tomismo un saber sobre los signos de Dios en el mundo, siempre según un orden y una jerarquía que iba de lo espiritual a lo material. Pero si la *causa eficiente* de la escolástica era el Padre, y la *causa final* el Espíritu Santo, entonces la *causa material* tenía que ser la Madre.

En efecto, la tierra no es para el creyente sino la materia de la que está hecha la obra de Dios. No hay más que colocarse en este lugar *maternal* para introducirse en el tejido material de la vida, abierto a los vestigios del mundo. Cada lugar habitado reproduce, en cierto sentido, la metonimia de la encarnación universal del Ser. Por esta razón, la *causa material* del tomismo es también el fundamento de buena parte de la teoría de la instalación, al menos de aquella que trata de construir un lugar *placentero* para el espectador. La técnica del *installation art* es la construcción de un lugar destinado a obtener una experiencia que, en principio, excede lo sensible, tal como en el Evangelio aparece la Virgen María, como el *receptáculo* del milagro de la Encarnación.

La Virgen es el *albergue mundano* del *corpus Christi*, metáfora local de una Iglesia confundida con el trono, la silla, el lecho, la estancia o el sexo virginal que aparecen en toda escena de *Anunciación* como elementos de *atrezzo* para una posible instalación. María es el lugar por excelencia, la habitación innombrable que

inscribe la experiencia de la revelación de Dios en el mundo entre muros finísimos, alcobas en penumbra o cortinas transparentes. En efecto, la técnica de la instalación suele reunir este tipo de elementos de iluminación, mobiliario, exposición y ornamentación, que no pocas veces recuerdan las *sedes* o peanas de la Virgen. Así, la iconografía de la Virgen configura todos los elementos de un templo (*templum*) para la visión y la participación activa en la devoción. Las múltiples figuras virginales cobran el aspecto de jardín (*Maria hortus*), pero también de cielo (*Maria caelum*), firmamento (*Maria firmamentum*), horizonte (*Maria horizon*), luz (*Maria lux*), nubes (*Maria nubes*), tierra (*Maria terra*), aire (*Maria aera*), campo (*Maria campus*), fuente (*Maria fons*) o muro (*Maria murus*)¹⁰⁵. Si la Virgen se confunde con cada parte de la habitación de Nazareth, o *domuncula*, es porque sus rasgos simbólicos son tan fecundos como el Jardín del Edén, por otra parte asociado al pequeño jardincito cerrado (*Hortus conclusus*) sobre el que la doncella suele leer las escrituras cuando recibe al arcángel Gabriel.

Si la cristiandad había mutado el espacio azaroso de la rayuela antigua en la planta de cruz de las iglesias cristianas, Caillóis recuerda que también la Virgen tuvo un papel esencial en la deriva del ajedrez medieval. El juego de estrategia contaba, en principio, con cuatro reyes indios que más tarde fueron transformados en dos pares de reyes y reinas: «La dama llegó a ser la pieza más fuerte, mientras que el rey se veía confinado al papel de pieza ideal pero casi pasiva de la partida»¹⁰⁶. Esta soberanía espacial de la Reina en el ajedrez, única pieza que puede adoptar los movimientos de todas las demás, tiene mucho que ver con la omnipresencia de la Virgen en la teoría de la instalación.

Sin duda, el autor que más ha trabajado el cuerpo de la mujer como



272. Virgen a modo de Pantócrator en el ábside de la iglesia de San Martín, Fuentidueña, Segovia, siglo XII (actualmente se encuentra en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York). La combinación de la Virgen María en majestad con el Cristo en brazos y la mandorla propia del Pantócrator resuena como la sustancia madre en este ábside.

fuentes de una cosmología envolvente para el espectador es el artista australiano Ron Mueck. Artesano de la manufactura de muñecos y especialista en efectos cinematográficos, Mueck transformó sus proyectos comerciales en diseños de instalación. Al principio, trabajó niños macrocefálicos de extrañas proporciones que producían inquietantes perturbaciones de escala en el espectador. Pronto, la megalomanía de sus figuras hiperrealistas exigió espacios circundantes que superasen la condición escultórica. Fue entonces cuando Mueck se interesó por la posición de la mujer en los momentos del embarazo y el parto¹⁰⁷.



En *Mujer embarazada* (2002),

Mueck realizó una inmensa mujer de dos metros y medio, acentuando considerablemente el volumen del vientre preñado. El resultado es una forma claramente ojival que alude a la Almendra Mística o Pantocrátor, como las que en la Edad Media albergaban la figura de Cristo Salvador (figs. 272-273). En *Madre e hijo* (2001), Mueck dispuso sobre un pedestal una figura femenina *post-partum*, donde el recién nacido es sostenido por el todavía inflado vientre neumático de la madre (figs. 274-275). En este sentido, Mueck ha sabido convertir sábanas, camas, pliegues y líneas albas en signos virginales o vestigios maternos de la teoría de la

273. Ron Mueck, *Pregnant Woman*, 2002. El modo en que Mueck ha exagerado la forma almendrada y abultada del vientre de la embarazada convierte la carne de la mujer preñada en una sustancia pantocrática.



274. Virgen abierta, anónimo francés, siglo xv, museo Cluny de París. La tradición de las vírgenes abiertas cual relicarios que albergan la pasión de Cristo se puede interpretar como una precoz ecografía del destino de la simiente.

276. Ron Mueck, Dos mujeres, 2005 (a) y En la cama, 2005 (b). La pareja de ancianas que se saludan y la mujer convaleciente reproducen dos célebres momentos marianos, la Visitación de la Virgen a santa Isabel (a) y la misericordia de la Virgen (b).



(a)



275. Ron Mueck, Mother and Child, 2001. Mueck logra trascender la escena de parto en esta Sacra Conversación entre la madre y su retoño, aún circunscrito en la substancia amniótica y pantocrática de la barriga.

instalación. Existe, por ejemplo, una pieza descomunal de Mueck denominada *En la cama* (2005), en la que una mujer tumbada en un lecho de seis metros y medio mira al diminuto espectador apoyada en un enorme cojín (fig. 276). A partir de la iconografía de la Virgen de la Misericordia, que abre su manto celeste para cobijar a todos los fieles de la

Iglesia bajo su amparo, la instalación de Mueck parece mostrar, en cambio, la piedad de los espectadores hacia la gigante, de aspecto inequívocamente enfermo. La misericordia llena todo el espacio de exposición dominado por el *hábito blanco* de la enferma, que mira su futuro en *Dos mujeres* (2005), un par de ancianas diminutas que reproducen a su vez la iconografía de la *Visitación* de la Virgen a santa Isabel.



(b)

El animal: la Eucaristía

Proust no cesó de rememorar el pasado medieval de Francia en la figura de la duquesa de Guermantes. Inspirada en la condesa de Greffuhle, Madame Strauss y Madame de Sevigné, Oriane de Guermantes es heredera de los títulos nobiliarios de la aristocracia parisina. Proust empleó esta dama de la alta sociedad como metonimia de la particular apoteosis medieval de la religión y el poder civil; no en vano el personaje es reconocido durante la eucaristía de una misa matrimonial. La legendaria magdalena de Combray, nombre imaginario de la región de Illiers, ya era un anagrama de la *sagrada forma* cuya sonoridad francesa (*com-vraie*, comunión verdadera) tiene en Proust el inequívoco sentido de la consumación de la Hostia¹⁰⁸. El totemismo de la magdalena sucede como en la eucaristía, cuando el sacerdote dice *éste es mi cuerpo, ésta es mi sangre*, incurriendo en la *transubstanciación* del *pedazo de pan* y de la *copa de vino*. Lévi-Strauss ya había explicado que la Pascua judía era la pervivencia del tiempo mítico en el que no se cocían los alimentos, origen del tabú de la carne cruda entre cristianos y del tabú del cerdo entre musulmanes. Pero los comulgantes se incorporan en la selecta comunidad eclesiástica mediante la consumición de la Hostia, de igual modo que Proust creará poder remediar su soledad entrando en ese otro gran cuerpo social que es la aristocracia, cuya sangre corre por las venas de los Guermantes. Así como la eucaristía es un totemismo del cordero que pasa por la interiorización plena de Cristo, Proust quiso comulgar con la casta de los Guermantes gracias a la particular eucaristía de la *memoria involuntaria*.

Pero aunque el Medievo generó el título del rey-obispo, en singular fusión de realeza e Iglesia, la majestad de la duquesa no puede ser más decepcionante para el escritor: Proust comprueba, una

vez más, que su amor es una simple especulación, carente de toda consistencia. Para decepción del escritor, la vulgaridad y fealdad de la duquesa son tan ordinarias que echan a perder el aura atribuido a la realeza, que había imaginado entre hilos dorados de tapiz y colores de vidriera: «Me rozó la sospecha, en seguida disipada, de que aquella dama, en su principio generador y en todas sus moléculas, quizá no era substancialmente la duquesa de Guermantes, sino que su cuerpo, ignorante del nombre que le daban, pertenecía a cierto tipo femenino que abarcaba igualmente a mujeres de médico y de tendero»¹⁰⁹. La imagen insustancial de la duquesa desmorona su deseo *snoob* de formar parte de su cuerpo social y de su sangre real.

Nancy explicó este deseo cristiano de ver, tocar y comer el cuerpo de Cristo como base de toda la liturgia, pero también como la angustia de *saberse* ese cuerpo, de *no ser sino ese cuerpo*, porque el cuerpo para el cristiano «es sólo sacrificado: *hostia*»¹¹⁰. Ésta es la mayor enseñanza del cristianismo, que el cuerpo es aquello que ha de consumirse para ganarse, pues cuando Eva comulgó con la fruta prohibida del conocimiento, sintió por vez primera la *experiencia* de tener un cuerpo, pero también el conocimiento de que había sido una práctica totalmente pueril.

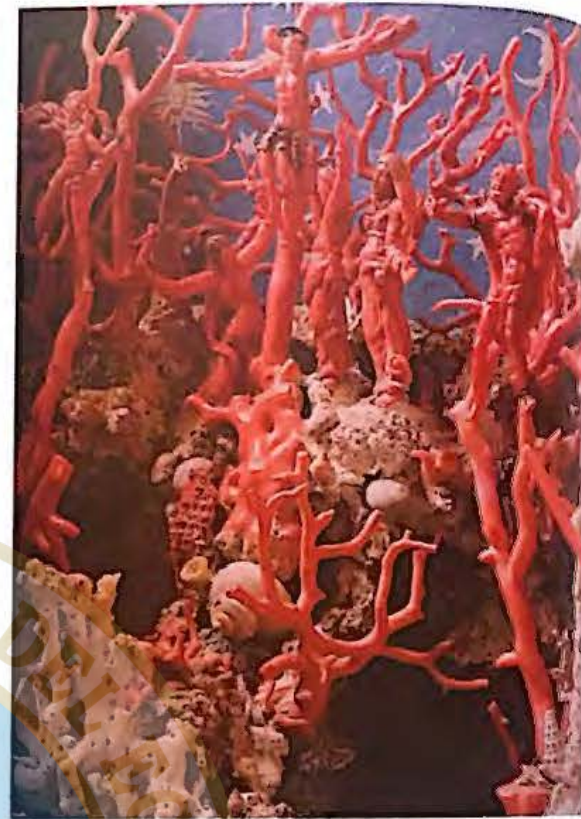
Eva saborea el mundo como un *fruto comestible*, una *substancia venenosa* con la que entra en comunión con el totemismo de la serpiente. Sólo es posible redimir el sabor agri dulce de la manzana de Eva en la eucaristía. En este sentido, el gran poeta inspirado John Milton narró como ningún otro la escena de Adán y Eva alimentándose de frutos nectarinos: «La sabrosa pulpa masticaron con la corteza, mientras hubo sed, bebieron de las aguas rebosantes»¹¹¹. Milton no escatima en metáforas sexuales y gastronómicas a la hora de expresar la comunión de los primitivos



277. El arca de Noé. Beato de Liébana. *Codex Urgellensis*, siglo x. Seo de Urgel, Lérida. El fantástico bestiario del Arca parece surgir de las combinaciones cromáticas de una rica paleta zoológica cuyas variaciones multiplican las sustancias totémicas.

jardineros del Edén, de modo que se suceden las escenas eróticas y las descripciones de frutos, no exentas de moralina: «Eva bebida hace de las uvas exprimidas mosto inofensivo, y aguamiel de muchas bayas, y de almendras dulces bien prensadas delicada crema extrae: de vasijas puras, aptas, para éstas no carece; luego esparce por el suelo rosas y yerbas no incensadas»¹¹². Cuenta Milton que cuando Eva comió del Árbol de la Ciencia «sintió la Tierra el daño y en su asiento la Natura, suspirando en todo lo que hiciera, dio señal de pena, de completa perdición»¹¹³.

La Caída de Eva tras probar el fruto prohibido no sólo envenenó a los humanos, sino también a las plantas y a los animales, razón por la que Milton establece una jerarquía moral en la fauna y flora edénicas, siendo las plantas (almas) menos carnales que los frutos (cuerpos): «Las flores y sus frutos, hechos alimento, sublimados en escala gradual, aspiran a ser espíritus vitales, animales, luego intelectivos, dando vida y sensación y fantasía, entendimiento, del que el



278. Gólgota, grupo escultórico de coral, gabinete de Ferdinand II en el castillo de Ambras, siglo xvi. La naturaleza híbrida del coral, a medio camino de la sustancia vegetal y la sustancia mineral, le privilegia como soporte imaginario de la sustancia eucarística.

ánima recibe la razón, que discursiva e intuitiva, es el ser del alma»¹¹⁴. Así recorre Milton el jardín del conocimiento, que se inicia con los misterios de la vida y culmina con los placeres de la carne. El Paraíso es un vergel natural lleno de bestias carnosas, la primera temática tratada por el hombre en las pinturas rupestres. Lévi-Strauss desarrolló la cosmología primitiva a partir del pecado original de un puñado de animales amazónicos tabuados, pero sería imposible contar la mitología cristiana medieval sin el intento de salvación alegórica de la fauna y flora míticas de su estado pecaminoso de perdición.

La vida de los santos medievales cuenta su dedicación a la domesticación de animales. A sabiendas de que su



(a)



(b)

279. (a) Marc Quinn, Autorretrato, 2001.

La identidad sustantiva del autor queda perfectamente encarnada en su autorretrato congelado, realizado a partir de extracciones de sustancia sanguínea coagulada. (b) Una vez más, es la técnica del vaciado la verdadera expresión de la sustancia como forma de la materia o coágulo sanguíneo.

sangre estaba tan envenenada desde el pecado original como la del hombre, las relaciones amistosas de san Antonio Abad y el centauro, san Jerónimo y el león, san Roque y el perro, san Francisco y el lobo o san Clemente y el cordero insisten en esta penitencia del animal en manos de la Iglesia (fig. 277). Igual que la Hostia consagrada es el material purgador de la manzana de Eva, Cristo consagra la bestialidad de la fauna mediterránea restituyéndola a su estadio mítico. En este sentido, Eco señaló la manera en que el imaginario cristológico asignaba a los animales simbolismos eucarísticos, como, por ejemplo, el pelícano, pues en el Medievo se creía que esta ave alimentaba a sus hijos arrancándose con el pico la carne del pecho¹¹⁵. Pero toda la fauna y flora de la tierra puede comprenderse desde la perspectiva alegórica como historia natural del Paraíso.

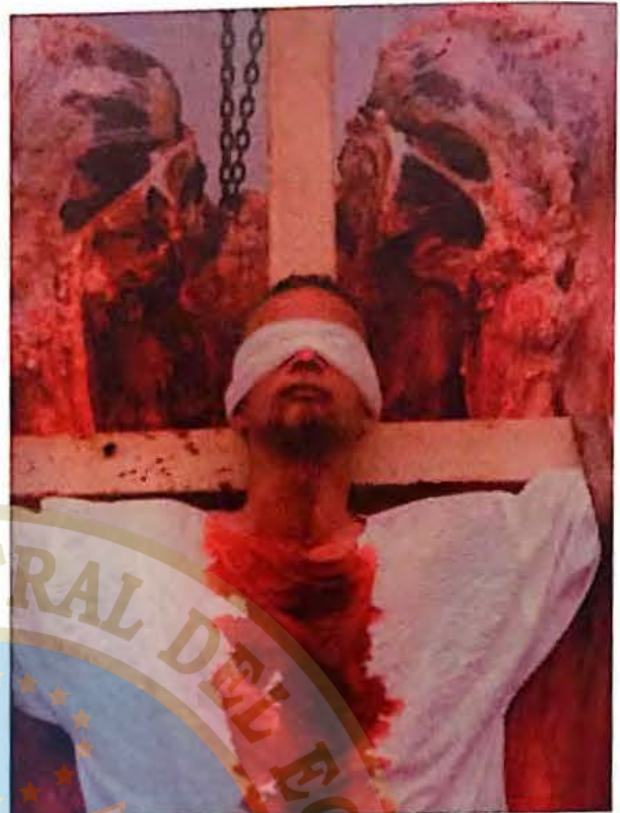
Sólo el medievalista devoto Louis Charbonneau-Lassay recopiló, tras quince años de trabajo, *El bestiario de Cristo* (1939), desde la Antigüedad hasta la Edad Media¹¹⁶. Una enciclopedia totémica completa que incluye la encarnación de Cristo en animales

domésticos (el buey, el becerro, la vaca, el carnero, el cordero, la cabra, el caballo) y salvajes (el ciervo, el gamo, la pantera, el guepardo, el linco, el lobo, el armiño), pero también en aves salvajes (el cisne, la oca, el pelícano, la garza, la cigüeña, el buitre, el quebrantahuesos, el avestruz) y domésticas (el pavo real, el gallo, el pollo, el halcón, la paloma, la codorniz, la golondrina, la alondra, el ruiseñor). Ni siquiera los animales fantásticos son ajenos al bautizo cristiano (el unicornio, el pegaso, el hipogrifo, el centauro, la esfinge, el dragón, el ave fénix), sin olvidar los peces, los reptiles, los crustáceos, los insectos o, incluso, las materias orgánicas, tan preñadas de simbolismos primitivos como la miel y la cera, por no hablar de las semi-inorgánicas (las conchas, el marfil, el ámbar, el coral o la perla), tal como puede observarse en el grupo escultórico de coral en forma de Gólgota de la colección de Ferdinand du Tyrol¹¹⁷ (fig. 278).

La liturgia y la eucaristía hacen que Cristo se aparezca en todas partes en la vida del creyente, incluso en los lugares más remotos y salvajes, en las especies y materiales más desconocidos. Pero,



(a)



(b)

280. (a) Hermann Nitsch. Eucaristía, 1999. El accionismo de Nitsch es célebre por convertir en auténticas eucaristías meros rituales performativos con humores corporales, nuevas sustancias sacrificiales. Nunca son ajenas a sus acciones del drama de la pasión (b) la presencia de imágenes devotas (c) y el imaginario del sacramento (d).



(c)



(d)

además del reino animal y mineral, Cristo está para Charbonneau-Lassay en las partes del cuerpo humano (el corazón, la lengua, los labios y las manos), como refleja el polémico *Autorretrato* de Marc Quinn (2001), completamente realizado con extracciones de su propia sangre. En

efecto, el *young british artist* escandalizó incluso a la flemática sociedad británica presentando un vaciado sanguíneo de su propia cabeza recubierto de sangre coagulada y debidamente conservada en un tanque frigorífico a modo de *substancia eucarística* (fig. 279).

Aunque el arte contemporáneo ha comprendido el sacrificio ritual del cordero de este modo un tanto caníbal, lo cierto es que el accionismo vienés y sus sacerdotes recuperan también el sentido sacramental de la Última Cena como distribución de signos¹¹⁸. No es casual que los signos eucarísticos hayan sido el centro de las procesiones, holocaustos y crucifixiones colectivas del polémico Hermann Nitsch (fig. 280). La *performance litúrgica* más repetida de Nitsch consiste en el sacrificio colectivo del cordero. Los operantes derraman la sangre del animal degollado sobre una sábana blanca, que quedará como sudario-documento de la crucifixión.

El retablo medieval, en el sentido latino de *re-tabulum*, era la tramoya del sacramento, literalmente lo que estaba detrás de la mesa. Aquello que ocurría tras la ceremonia, la consagración del vino y la acción de despiezar el cuerpo de Cristo, era el conjunto de acciones, pinturas y objetos que ponían de relieve la posición de la sangre en el altar: lugar de sacrificio de la misa en el centro de la perspectiva del cáliz¹¹⁹. Para Duby, el Cristo medieval podía cobrar cualquier forma como *substancia mutante* precisamente porque el sacramento es un signo, y como tal «un conjunto de gestos y de palabras rituales mediante el que se comunica la gracia, es decir, la fuerza que nos permite librarnos del mal, escapar de la condenación»¹²⁰.

La eucaristía cumplía una función primordial en la liturgia medieval, por ello no dejó de apesadumbrar a los teólogos el problema de la *fisiología* de los bienaventurados. La cuestión pagana de la resurrección de las partes innobles del cuerpo, tales como los intestinos o las vísceras, repugnaba a los teólogos cristianos. En este sentido, Agamben imaginó los organismos de los resucitados como diferentes de los animales, pues las funciones vitales o fisiológicas deberían permanecer ociosas en el cielo: «Si están



llenos, significa que hasta las inmundicias resucitarán; si están vacíos, tendremos entonces un órgano que no tendrá función natural alguna»¹²¹.

Pero el accionismo ha dado una salida estetizante a la inmundicia de la víscera y la sangre, santificándolas, convirtiéndolas en obras de arte, del mismo modo que las reliquias orgánicas de los santos eran adoradas en las iglesias. Este sentido transgresor de la carne eucarística también está presente en las fotografías escatológicas de Andrés Serrano, quien renovó la *substancia eucarística* de Cristo crucificado sumergiéndolo en sangre y orina (fig. 281). Una vez más, la inmersión de lo alto en lo más bajo es el fundamento de las *substancias escatológicas*, es decir, las heces, la orina y la sangre, indispensables en la transubstanciación de los *elementos* primitivos y los *humores* paganos en signos eucarísticos cristianos.

281. Andrés Serrano, *Piss-Christ*, 1987. La transubstanciación de Cristo es plasmada en cibachrome como un pasaje herético de la substancia sanguínea a la substancia escatológica de la orina.

El rostro: la Verónica

Proust tiene la oportunidad de disfrutar la interpretación de la actriz de moda en el París finisecular, Berma, inequívocamente basada en la diva Sarah Bernhardt. Aunque el escritor se entrega en el teatro con total incredulidad, lo cierto es que la escenificación del mito de Fedra por parte de la Berma no le puede decepcionar más. El novelista es incapaz de distinguir entre la mujer y el personaje, y sólo podrá concentrarse en la torpe gesticulación de una actriz sobreactuada en el escenario: «Mi gozo cesó por entero: inútilmente aguzaba yo ojos, oídos y alma para no perder ni una migaja de las razones de admirarla que iba a darme la Berma; no llegué a recoger una sola de estas razones. Ni siquiera lograba, como me ocurría con las demás actrices, distinguir en su dicción y en su modo de representar entonaciones inteligentes y ademanes bellos»¹²².

No es la primera vez que una persona o una imagen decepcionan al escritor. Pero frente a la actriz de moda, Proust se siente hambriento de la ilusión radical del arte, dada la permanente decepción del espectador en la vida cotidiana. En muchos pasajes como éste, el poder de la imagen es traducido a la vulgaridad de un oficio mal ejecutado. Proust ejerce de este modo una censura iconoclasta como la que fundió durante siglos teología y crítica de arte; no en vano, el escritor se alejó de su veneración a Ruskin en torno a 1903 a causa de su *idolatría*.

La fusión de la teología y la estética medieval tenía como objeto la censura del conocimiento popular del Creador a través de las criaturas, porque se rinde culto a Dios, no a su imagen. La Controversia Iconoclasta tuvo lugar entre los siglos VIII y IX, bajo la alternancia de partidos iconodulos e iconoclastas en Bizancio. Los principales exorcistas de la imagen fueron Clemente de Alejandría, Tertuliano, san Agustín y León III, siendo los teólogos más consecuentes en

su rechazo a las imágenes de lo que lo fueron los laicos¹²³. Para los autores iconoclastas era absurdo creer que la esencia divina podía captarse en un trozo tangible y finito de materia. Lo divino es, por naturaleza, inmaterial, luego no posee formas definidas ni concretas¹²⁴. Clemente de Alejandría aseguraba que Dios no se podía percibir por los sentidos sino por la mente, aunque para Justiniano y Juan Damasceno la imagen era útil en la medida en que sirviera de *recordatorio* de la invisibilidad y omnipresencia de Dios. Éste era el argumento principal de los partidarios de la imagen, quienes creían en la efectiva participación (*methexis*) de Dios en el mundo, resolviendo la disputa bizantina con la propia naturaleza del hombre, una mera *imago dei*¹²⁵.

La soberanía de Dios y la teoría del Creacionismo eran valores cristianos que los paganos blasfemaron idolatrando la materia como si fuera eterna y a los dioses como si fueran imágenes. El triunfo de la teología cristiana sobre la filosofía pagana es también una revelación espiritual de los argumentos de la razón, pues el mundo no puede ser cognoscible para el Medioevo desde un punto de vista exclusivamente racional: necesita de la revelación de Dios. Esta purgación del paganismo se resume en las Condenas que el obispo de París, Étienne de Tempier, impuso a la astrología y a la magia, pero también al determinismo aristotélico, afectando la concepción de la imagen como intermediaria privilegiada de la disputa entre fe y razón.

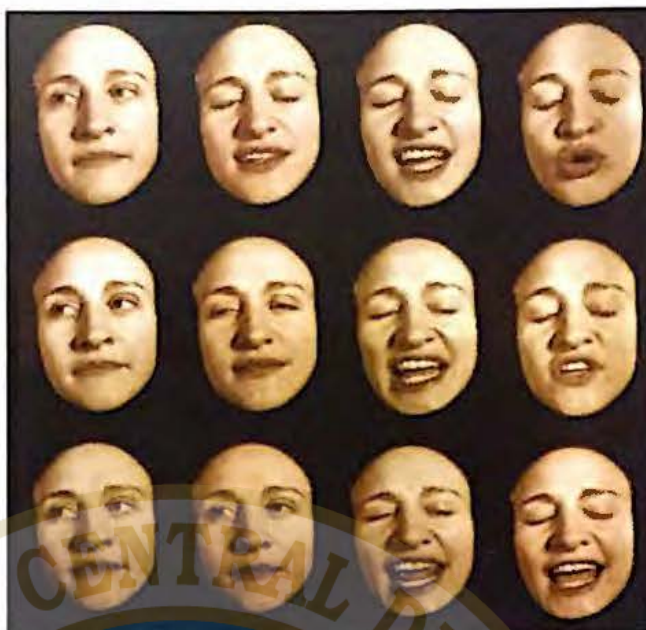
Para Juan Escoto, la imagen de Dios es una *Teofanía*, para Alain de Lille un *Speculum* y para san Buenaventura un *Exemplum*, pero el espinoso asunto de la encarnación de las imágenes religiosas sólo permanecerá en el pensamiento cristiano en tanto que *Epifanía* o aparición de Dios entre las cosas mundanas. Los iconos serían las pruebas concretas de la *participación* de Dios en



282. El Greco, La Verónica con la Santa Faz, 1580. La expansión de la Santa Faz como el verdadero icono medieval tuvo su continuidad en la pintura más devota del Renacimiento y el Barroco.

el mundo. La imagen fue admitida en Bizancio sólo para demostrar esta participación, motivo por el cual el prototipo de muchas imágenes medievales fue la Verónica o el Santo Sudario de Turín, única reliquia que conserva rastros del *Corpus Christi*¹²⁶ (figs. 282-283). La Verónica es el prototipo de la encarnación respetuosa –sin caer en la banalidad del culto a las imágenes– bajo la lógica fantasmagórica de una aparición testimonial.

Por más que el carbono haya demostrado que el Sudario conservado en Turín es posterior a la Pasión, el mito cuenta que Verónica fue la mujer que recogió en su inmaculado lienzo la sangrante cabeza de Cristo durante su martirio. Única prueba material de la muerte de Dios en forma de hombre, el lienzo activa toda suerte de metonimias en la iconografía cristiana, como velo mancillado, himen de la Virgen, paño de la Verónica, rostro de la Medusa convertida en cabeza de Cristo decapitado, como Juan el Bautista, y un largo etcétera.



283. Tony Oursler, Judy, 1994. La gesticulación de actores profesionales en soportes arbitrarios es un sello de identidad de Oursler, quien ha explorado como nadie el sustrato audiovisual de la Verónica.

En este sentido, una variante del mito de la Verónica es la leyenda del icono de Edesa, cuando el rey Abgar encarga a un pintor de la ciudad el retrato de Cristo, pero éste no puede llevar a cabo su tarea a causa de la intensa luz que irradia el rostro. Cristo tomará un trozo de tela, lo apretará contra su cara y dejará su imagen marcada en él; y desde entonces se creyó que esa imagen salvó a la ciudad de Edesa de un asedio posterior¹²⁷. Pero esta emanación del Rostro abandona por momentos la escatología de la estampación de sangre y adentra al mito de la Verónica en la práctica de la imagen de reproducción mecánica: Cristo es bello como prototipo o *imagen fotosensible* del Padre.

Dios colocó en Su Casa la imagen del hombre después de la Creación. El Ser Supremo eligió contemplar el mundo adornado con la imagen del hombre quizá para mostrar la propia caducidad del Cosmos. El paño de la Verónica sería el prototipo de las imágenes *acheropoietoi*, o realizadas sin la mano del hombre, como fiel reflejo del dolor que implica la encarnación de la imagen. El Santo Sudario es el modelo de todo estigma, prueba o aparición surgida en la vida de

284. Andy Warhol, Autorretrato, 1978. Como gurú de la serigrafía, Warhol entendió que toda emulsión espontánea del rostro reproducía la substancia vanidosa de las Verónicas medievales.



285. Tony Oursler, FX Plotter, 1992.



286. Tony Oursler, I can't hear you, 1995.

los creyentes como *vanitas* o recordatorio fúnebre de la ilusión radical del mundo, algo que Warhol conocía bien cuando se autorretrató en los años setenta con un cráneo humano en el hombro (fig. 284).

El imaginario medieval es producto de la teoría pagana de la *participación* y de la teoría de la *emanación* de Dios. El Medioevo entendía que las imágenes, surgidas milagrosamente como del líquido de revelado, eran pruebas de la emanación espontánea de Dios, es decir, ideas *expresivas*, *explicativas* o *implicadas* del concepto de encarnación. El filósofo Gilles Deleuze legó complejos estudios de esta aparición de Dios en el mundo empleando el término *rostridad*, pues «si el Verbo es la expresión de Dios, expresión-lenguaje; el Universo es la expresión de la expresión, expresión-rostro o fisiognomía»¹²⁸. La inmanencia de Dios en el mundo se descubre precisamente porque la Substancia está implicada en la fisiognomía de la naturaleza (*implicatio*) presente entre las cosas del mundo o complicada en las cosas mundanas (*complicatio*) y, al mismo tiempo, explicada (*explicatio*) por ellas.



287. Tony Oursler, *The influence machine*, 2000. La emergencia de un rostro sobre cualquier tipo de elemento, ya sea un tejido, un globo o una dispersión de humo, hace de la imagen verónica una substancia meduseana.

Sin duda, quien mejor ha captado el concepto deleuziano de *rostridad* es el videoartista americano Tony Oursler,

quien literalmente hace hablar, gritar, reír o llorar a los objetos cotidianos, entendidos como improvisadas pantallas de proyección de rostros humanos. Oursler hace grabaciones en vídeo de rostros gesticulantes y atormentados que después proyecta en insólitas superficies cinematográficas tales como ropas, muebles, árboles o edificios (figs. 285-287). Las *verónicas meduseanas* de Oursler transforman las opacas superficies de proyección en materiales tan fluidos y dúctiles como el rostro, en la medida en que las afecciones humanas acaban haciendo inteligible la naturaleza expresiva de los objetos. En este sentido, Deleuze ha señalado que la filosofía expresionista refiere a dos metáforas cristianas «el espejo que refleja o reflexiona una imagen, pero también la del germen que expresa el árbol entero»¹²⁹. Este modelo de semejanza a Dios (el espejo) con el germen cristiano (la semilla) da un sentido medieval a la imagen de Oursler, entendida como causa *emanativa* o ejemplar de un malestar anímico en los cuerpos inertes de los objetos, que de pronto se tornan demasiado humanos.

EL VIAJE: el Desierto

Proust cuenta en uno de sus viajes a Balbec que los trenes suelen dar vueltas en torno a las ciudades antes de llegar al centro urbano, y parar justo frente a las puertas de la catedral¹³⁰. Al contornear la villa, el tren se convierte en una especie de panorámica esférica de la ciudad, con su marco acristalado, pero cuyas agujas están en la misma torre de la iglesia. La bella imagen de Proust muestra sobre las ventanas del tren, que actúan de minuterios, el paso del tiempo en el pasar de las ciudades.

Durante la Edad Media este viaje en el tiempo a través de las ciudades se hacía peregrinando. Los cruzados fueron a Tierra Santa en busca de un contacto

directo con las reliquias del Santo Sepulcro, Jerusalén o Palestina, siguiendo rutas astrológicas como las del Camino de Santiago. La geografía simbólica de las ciudades sagradas dejaba en el recorrido una serie de trazos que sólo podían entenderse desde las alturas. En la Biblia, la trayectoria espiritual del creyente es narrada como el flujo del río Jordán, cuya carne (Jericó) era también la vida de la Iglesia (Jerusalén) purgada en el monte de los Olivos, símbolo de la elevación, y en el valle de Josafat, símbolo de la humildad, antes de la desembocadura final en el mar Muerto. Toda esta hidrografía de los lugares bíblicos hizo de la cultura judeocristiana una continua

peregrinación, pues el mundo clásico se enroló en la Edad Media a su traslado permanente, la *translatio imperii*, de decadencia en decadencia.

La conversión del Imperio romano en Iglesia católica fue un mero tránsito desde Galilea hasta Roma que transformó el *Kósmos* griego en el *Mundus* cristiano. Este bautizo cristiano del mundo tuvo lugar en el Desierto, nueva morada universal de la genealogía medieval, pues sólo el desierto genera las alucinaciones ópticas de la Ciudad de Dios. Las antiguas *theophanías* judías, narradas en el Antiguo Testamento, se convierten durante el peregrinaje cristiano en apariciones de Dios, *dei apparitio*, pues, si la *civitas mundi* de los paganos se fundó en Roma con el regreso de Eneas del infierno, la *civitas dei* cristiana se fundó en Egipto, con la epopeya del pueblo judío expulsado al desierto. Una vez caída la Roma Eterna del clasicismo, el asceta demoraba en el desierto, albergando la esperanza de una reaparición de la Ciudad Santa —que bien puede no surgir—, acontecimiento prometido por las *Escrituras* y esperado largo tiempo. Luego la creación medieval no terminó en el Génesis, sino que la *creatio* continúa en las visiones místicas de la patria exiliada, una suerte de oasis de la Jerusalén Celestial, que permanece a la vez expuesta y oculta en todas partes.

Si Dios es una luz que no puede verse sino a través de vitrales y objetos preciosos, la Ciudad de Dios tampoco puede verse sin el desierto. La experiencia desértica responde a la pregunta de Job «¿quién puso límites al mar?», y da una temática recurrente a los artistas de legado cristiano. Dios no es una imagen, ni un lugar, pero puede que sea el lugar donde surge la imagen como Suprema Virtualidad. En el desierto se produce la tensión entre lo visible y lo alucinatorio, entre el más acá de la imagen y el más allá del deseo, un despliegue arenoso de la patria mística del cristianismo como

antaño se desplegaba el ancho mar del paganismo.

Dios es la Ausencia que opera en el centro de la *substancia desolada* que nutre las apariciones *virtuales* del desierto. Como explicó el teórico del misticismo Gershom Scholem, «el acto original de la Revelación a la comunidad, la revelación pública del monte Sinaí, aparece como algo cuyo verdadero significado todavía está por manifestarse; la revelación secreta es para él la revelación real y definitiva»¹³¹. Tal es la promesa que alberga la interpretación mesiánica del desierto. Ya en la Edad Media se tenían por sagradas las tierras vírgenes donde podía experimentarse una visión pura de Dios y un pensamiento despejado. Más que las ciudades catedralicias, las regiones abandonadas de las afueras eran los posibles jardines del Edén, las *vastinae*, *solitudines*, *mansi* o *non vestiti* eran modos de referirse a los lugares de reencuentro íntimo con Dios como *eremi loci invia*. Los prados y campos abandonados eran lugares idílicos para ver el Paraíso como *paradisi simulacrum*.

Este reino de la desaparición ha configurado buena parte de la genealogía del arte judeocristiano norteamericano, y su fuente primera de expresión es el desierto. El Éxodo cuenta cómo el pueblo judío otorgó al desierto el sentido de una patria perdida, allí donde Didi-Huberman asegura que «gobernar una desaparición, transformarla en reino, quiere decir inventar, agenciar las huellas lógicas y visuales de la desaparición misma»¹³². Porque la visibilidad que anuncia toda imagen sólo se promete, verdaderamente, en el acto de su desaparición. También Derrida ha estudiado la mística judía del desarraigo, pues la cultura hebrea, rota por una ley rota, funda al judío en una palabra en exilio: palabra que no puede regresar nunca a la patria mítica y permanece en el desierto curtiendo una raza sin raíz.

Si el clasicismo impuso la idea de la Roma Eterna, la historia desventurada del pueblo judío es, por el contrario, la herida incurable de un destierro sin fin. El destierro judío es, antes que cualquier otra cosa, el *desenterramiento* de «una potente y antigua raíz» donde, para Derrida, «queda al desnudo una herida sin edad»¹³⁵.

El desierto es el lugar de la desaparición de las imágenes, allí donde se invoca la suprema virtualidad de la *substancia divina* de James Turrell. Experto en teoría de la Gestalt y en psicología del color, Turrell se ha convertido en el último recurso de la estética medieval. Para la estética judeocristiana es paradisíaco todo lugar donde se refleja, como en un espejo, el Reino de los Cielos. Por eso el cielo no es para el creyente el fondo neutro de las cosas, la abstracción de las cosas, sino el *campo activo* de toda experiencia visual. El cielo y el desierto son los espacios que hacen posible la visión trascendental, razón por la que Turrell escogió el desierto de Arizona como el *campo de color* más puro para la visión de Dios. Igual que en la Edad Media muchos monasterios se edificaban tras un largo proceso de deforestación de bosques y drenaje de tierras pantanosas, Turrell cultivó en la tierra seca del desierto de Arizona la Suprema Virtualidad.

A partir de sus peregrinajes en avioneta sobre el desierto, Turrell ideó la construcción de un observatorio en el interior de un cráter volcánico extinguido, el *Roden Crater* (1977), en el Painted Desert de Arizona (fig. 288). Turrell restauró durante años la forma redondeada original del cráter, producto de la erupción primitiva, simulando el impacto de un enorme meteorito de canto rodado. Un cráter es un lugar simbólico porque su génesis oscila entre la erupción volcánica y la caída de los meteoritos. Es como si, en ocasiones, la corteza terrestre deseara subir al cielo,



reclamando el impacto de alguna geología espacial¹³⁶. Consciente de esta relación energética entre el cielo y la tierra, Turrell atravesó el subsuelo volcánico del cráter con un conjunto de pasillos y estancias, únicamente iluminadas por la luz natural y las constelaciones. Al igual que en las construcciones románicas, el objetivo de dichas estancias era captar la luz para luego difundirla, pero siempre siguiendo un orden similar a la organización genésica de la vida humana en siete días.

En efecto, los observatorios de Turrell construidos en el interior del cráter son lugares para ver pasar los días de la creación, a través de los cuales mirar, y alabar, los cuerpos celestes. En la Edad Media también proliferó la literatura hexameral, o relato de los seis días (*hexaemeron*) de la Creación antes del descanso de Dios, que explica el orden de las estancias de Turrell como distintas cavidades del ojo. La anatomía de la visión se extiende en canales, conductos y espacios esféricos de recepción de la luz que cobran en el cráter de Turrell el sentido bíblico del observatorio del cielo (el monte Sinaí) como reflector (el Reino del Cielo) de la tierra. Entre el paraíso azul del firmamento y el infierno rojo del

288. Vista del Roden Crater, de James Turrell, en el desierto de Nuevo México, Arizona. El observatorio natural de Turrell está erguido sobre el sustrato desértico, allí donde la substancia ferrosa de la tierra está llamada a extraer todos los matices etéreos del cielo.



289. Abadía del monte Saint-Michel, siglos XII-XIII, Normandía, Francia. Esta maravilla medieval logra el sueño místico de elevar la ciudad hacia los cielos, no tanto como una acrópolis en lo alto de la urbe sino como un sustrato montañoso.

desierto, el altar de Turrell no es un megalito elevado sobre los fieles, sino un sublime receptáculo de luz natural que actúa igual que una *cámara*.

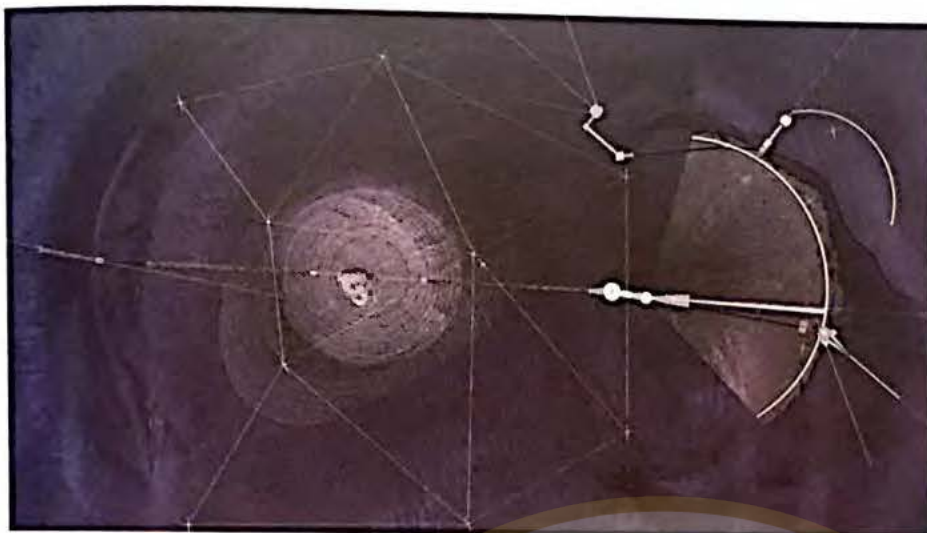
La planta de las *catedrales* medievales reproducía, en efecto, la forma de la cruz precisamente para realizar una especie de quiasma óptico entre los sacrificios humanos y las ofrendas a Dios. El desierto americano es el *nuevo horizonte* de la representación, el espejo visual que muestra, como producto de la mayor abstracción, ese otro *lugar de lugares* que el Occidente medieval llamó Cielo. Turrell también notó que la visión del cielo es más nítida (abstracta) cuanto más deshabitado y silencioso sea su reflejo (especular) en la tierra. Ésa debió ser la motivación de los constructores del monte Saint-Michel, en la playa de Normandía, donde una ciudad espiritual se eleva sobre una montaña en forma de espiral, siguiendo un movimiento ascendente que llega hasta la cresta, el campanario de la iglesia, sostenida únicamente por un sistema de contrafuertes (fig. 289). Entre la *Espiral*



290. James Turrell, Vista satélite del Roden Crater, 1977.

Jetty de Smithson y los observatorios de Turrell, el monte Saint-Michel es una premonición del *despegue* de la Jerusalén Celeste narrado en el Apocalipsis como la epifanía de una ciudad flotante.

San Bernardo llegó a considerar a todo monje un morador de la Jerusalén Celestial, siempre y cuando su vida se aparte del mundo, y rece mirando al este, *ad orientem*, a la derecha de los cielos, donde se creía que habitaban los ángeles. Pero el creacionismo ptolomeico, geocéntrico y circuncéntrico, de la escolástica tomista entendió el cielo como Turrell, a la manera de una jerarquía ocular que disponía al ojo de Dios en el centro del cosmos. Santo Tomás legó la más bella estructuración de las *llanuras* del cielo por reinos celestes, el *Empíreo*, el *Primum mobile* y el *Caelum crystallinum*, poblados de ángeles y jerarquías celestes llamados serafines (*seraphim*), querubines (*cherubim*) y tronos (*throni*), pero también de dominaciones (*dominationes*), principados (*principatus*) y potestades (*potestates*), y, finalmente, de virtudes



291. James Turrell, Boceto del proyecto Roden Crater, 1977.



292. James Turrell, Maqueta del proyecto Roden Crater, 1977. El cráter de Turrell produce infinidad de evocaciones minerales de talante místico, como es la mutación de la roca volcánica del desierto en roca lunar vista desde un satélite.

(virtutes), arcángeles (archangeli) y ángeles (angeli). Todos estos cuerpos angelicales eran como los humores vítreos que distribuían el esplendor de Dios orgánicamente, desde el centro cósmico hacia todo el mundo.

Este corte tomista del cielo, o de los estratos del ojo de Dios, está presupuesto en la excavación del cráter que, visto desde un satélite, tiene la inequívoca forma de la córnea y el iris (figs. 290-291). En el interior del observatorio, en la fría noche del desierto, se confunden los canales ópticos con los pasadizos de la visión (fig. 292), pero también con los conductos seminales de la *substancia turrelliana*, un elemento sutil e incorpóreo que propaga la luz del cielo en la tierra, tal como el humor vítreo y el acuoso reflejan y expanden la luz para no dañar las paredes



293. James Turrell, Vista interior del túnel del Roden Crater, 1977. Otro tipo de imágenes simbólicas asocian el ojo del cráter y los pasadizos del observatorio con recipientes de humor vítreo o conductos seminales.



(a)



(b)



(c)

294. (a) James Turrell, Vista exterior del observatorio del Roden Crater, 1977. Estas vistas exteriores del observatorio confirman que la nitidez y saturación del color del cielo están ligadas a la pureza y riqueza mineral de la substancia desértica. (b) Detalle 1. (c) Detalle 2.

vacías de la cúpula ocular. Como en las pirámides de Egipto, los canales de Turrell son sólo pasajes para la fecundación de la luz a partir de los ciclos astronómicos (figs. 293-294).

El pasaje: el Éxtasis

Una de las virtudes literarias de *En busca del tiempo perdido* es su descripción de la enfermedad¹³⁵. La experiencia del convaleciente es una profunda visión de la enajenación del cuerpo durante los ataques de asma del escritor. Como *enfermo imaginario*, Proust se sometió a todo tipo de tratamientos durante años, y sus mil hipocondrías en torno a la higiene, la alimentación y el esfuerzo físico seguramente fueron la causa de su muerte prematura, a la edad de cincuenta y un años, dado el abuso permanente de la salud en busca de un bienestar espiritual. Pero más allá de los achaques físicos atribuidos al escritor, los textos de Proust destilan una suerte de visión mística del convaleciente, capaz de mirar su cuerpo desde fuera.

Proust demuestra que la experiencia del asceta o del místico en la modernidad no es la de la plena soledad, ni el resguardo en una verdad secreta, sino todo lo contrario, la experiencia inefable de sentir el propio cuerpo en el mundo, incluso afuera de uno mismo, entre las cosas mundanas, por las que el hombre se reconoce y se siente vivir. El asceta ni siquiera se sentiría existir sin haber tomado contacto con los otros, porque el cuerpo del otro, en sus gesticulaciones, se le aparece investido de una significación moral y emocional. Ésta es la mayor enseñanza del fenomenólogo francés Maurice Merleau-Ponty, cuando definió la ciencia de los fenómenos o la percepción de las *cosas mismas* como la de «la fe perceptiva interrogándose a sí misma»¹³⁶.

El problema de la fenomenología moderna, desde que Descartes separó el alma del cuerpo, es que el alma es la parte



295. Bill Viola, Tríptico de Nantes, 1992. El tríptico de Viola cuenta la trinidad de la substancia extática: el expulsivo amniótico del parto, la inmersión vital en el líquido elemento y la ascensión al cielo tras la muerte.

del cuerpo que puede reconocerse a sí misma desde fuera, como contemplándose en un espejo. Para Descartes, el alma «es enteramente distinta del cuerpo y hasta más fácil de conocer que éste, y, aunque el cuerpo no fuere, el alma no dejaría de ser cuanto es»¹³⁷. Merleau-Ponty también concibió el alma como la inteligibilidad del cuerpo, pero superó todas las dudas metódicas basadas en la desconfianza hacia las sensaciones corporales. Para Merleau-Ponty el alma no es un espejo exterior del cuerpo sino la encarnación misma del cuerpo que se interroga a sí mismo. De esta manera, al introducir el cuerpo como objeto primero de la percepción, Merleau-Ponty reanimó el concepto de *carne* cristiana, tratando de hacer que cuerpo y mundo fueran tan irreductibles como en el Medievo, pues «el secreto del mundo que buscamos es absolutamente necesario que esté contenido en mi contacto con él»¹³⁸. Merleau-Ponty unió fenomenología y mística mostrando un conocimiento del espíritu humano que se aprehende viéndose a sí mismo desde afuera¹³⁹.

Es en este punto de extrañamiento *ánmico* del cuerpo donde la fenomenología toca con el éxtasis. El éxtasis cristiano es la desmaterialización del cuerpo en pos de esa otra *conexión invisible* que separa el cuerpo de la idea de máquina cartesiana, o mera articulación de partes para formar un todo. Sólo la

idea de *carne cristiana* distingue al hombre de la idea cartesiana de máquina, o animal motorizado, pues la inteligencia humana se distingue de la artificial únicamente por el cuerpo. El éxtasis es la gimnasia del cuerpo que sale de sí mismo para volver a entrar: un gesto que el legado primitivo llamaba *muerte en vida*, el cristiano *resurrección* y el pagano *renacimiento*.

Ésta es la razón por la que el artista neoyorquino Bill Viola ha logrado representar como nadie esta parte insensible de la experiencia llamada *alma*, utilizando para ello todos los dispositivos de ralentización, aceleración y dilatación de la imagen digital y del vídeo. La andadura de este pionero del videoarte, que se inició por experimentos casi conductistas sobre cobayas arrojados a piscinas o figurantes dormidos, ha terminado por acudir a la tradición artística con el fin de entrever los momentos del éxtasis, especialmente el imaginario medieval, y explorar las pasiones de los ascetas y de las santas recogidas en la fecunda iconografía de la *Pasión*.

En 1992 Viola se ayudó de potentes cámaras de vídeo para ejecutar su primera obra maestra del neocristianismo, el *Tríptico de Nantes*, donde se superponen imágenes de *las tres edades del hombre* a partir de pantallas en formato tríptico. A la izquierda puede verse un parto, en el



(a) 296. Bill Viola, *Emergence*, 2001.

La secuencia extática tiene siempre como protagonista al elemento agua convertido en una substancia purgativa tan límpida como el rigor mortis immaculado de Cristo. El vídeo recoge las secuencias del lamento (a), la resurrección (b), la segunda muerte (c) y la desaparición (d) de Cristo como una gimnasia del alma.

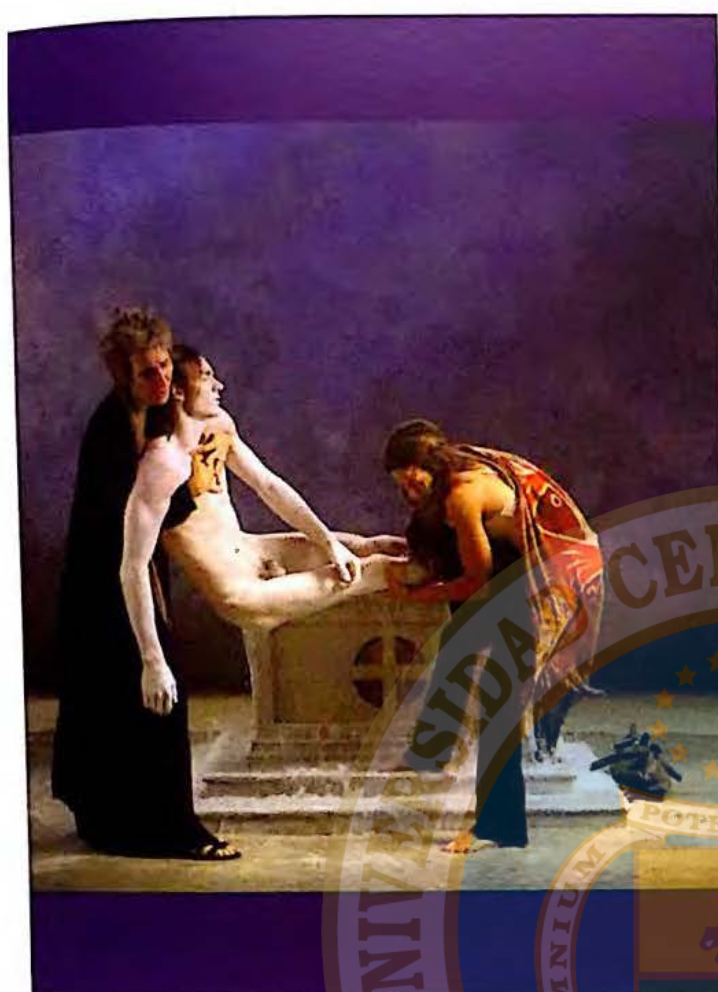
(b)

centro una inmersión en una piscina, y a la derecha la imagen de una anciana moribunda (fig. 295). El clímax del parto, el éxtasis o la muerte suponen los momentos de *hybris* del videoarte de Viola, tres Gracias paganas, secuencialmente divididas y entrelazadas como pasajes cinematográficos. También los medievales se dieron cuenta de que el alma actúa como un danzarín. De Bruyne aseguró que el alma medieval «proyecta el ritmo, es decir, el número y la proporción, en los gestos y los movimientos del cuerpo»¹⁴⁰.

La obra de Viola muestra a las claras que la encarnación cristiana no es una aspiración metafísica a la vida inmaterial, sino una cumbre de lo concreto, de lo real, precisamente a causa del éxtasis. No es casual, por tanto, que la fenomenología

de las cosas materiales haya supuesto un elogio permanente del cristianismo desde el idealismo de Hegel al existencialismo de Merleau-Ponty. En este sentido, la parafernalia cristiana de la levitación, la ascensión o el clímax de los santos y mártires ha sido siempre explicada como el acceso a una suprema gimnasia del concepto metafísico, pues sólo la santidad sucede a la salud, como el conocimiento a la acción¹⁴¹.

En la obra *Emergence* (2001), Viola desarrolla paulatinamente esta gimnasia de las pasiones cristianas, lubricadas por el llanto de la Virgen y de María Magdalena ante la tumba de Cristo. El *Ungido* (bendecido con aceite y agua) emerge resucitado por unos instantes para volver a desaparecer de inmediato en el líquido elemento (fig. 296). La



(c)



(d)

latencia de la muerte de Cristo en el mismo acto de su resurrección es como la fatalidad del que estaba llamado a nacer fuera de la matriz (*ex utero*). Cristo, por decirlo de alguna manera, inaugura la experiencia extática saliendo de su lecho de muerte a los tres días, de su propio cuerpo o tumba, para mirarse desde fuera y después volver a entrar. Razón por la que la palidez del Cristo de Viola, inspirado en una *Piedad* de Masolino, no sólo es la del cadáver, sino la del objeto fenomenológico percibido (la piedra) por ser visto desde fuera¹⁴².

Además, la simbología de Cristo empleada por Viola es la de la puerta, prueba física de que un cuerpo no es una entidad cerrada sino un umbral de sensibilidad. Cristo es quien dice: «Yo soy la puerta», mientras que san Agustín

habla de Jesús como la *vía* o el *camino*; por eso, Cristo se comporta en las pinturas medievales como la figura que está a menudo indicando a otra parte, de camino a otra parte, igual que el nacimiento y la muerte de Cristo están pre-figurados en su fecundación.

Franz Kafka empleó este alegorismo de la puerta en su parábola *Ante la ley*. Cuenta el escritor checo que un campesino se presenta ante la ley, pero allí hay una puerta y un portero: «A este portero se le acerca un hombre del campo y le pide que le deje entrar en la ley. Pero el portero le dice que en ese momento no puede permitirle la entrada»¹⁴³. El campesino espera días y años hasta que el portero le permita entrar. Desesperanzado, el campesino llega a envejecer tras los reiterados intentos fallidos de sobornar al

guardián, pero, al final, reúne sus últimas fuerzas para preguntar, en su lecho de muerte, por qué durante todo ese tiempo nadie ha pedido que le dejen entrar también para ver la ley, a lo que el portero responde: «Nadie más podía tener acceso por aquí, pues esta entrada estaba destinada sólo para ti. Ahora me voy y cierro»¹⁴⁴.

He aquí la metáfora de la ley de Dios como puerta cristológica, pues la Palabra sólo puede experimentarse en el umbral de los cuerpos. Ésta es la razón por la que las acciones de Viola, interpretadas por actores profesionales maquillados y ataviados según la iconografía de la pintura piadosa, siempre encierran moralejas y alegorías como las del arte medieval, que para Duby tenían la función de «anticipar las realidades esenciales que se revelarán al espíritu humano cuando se franquee aquel pasaje que es la muerte, que son la resurrección y la apertura del cielo en el último día»¹⁴⁵.

La utopía: la Ciudad de Dios

La utopía de Proust tiene mucho que ver con la del París finisecular de la *Belle Époque*¹⁴⁶. El clímax de la revolución industrial también supuso el anuncio de su decadencia, entre las luces y las sombras de la Exposición Universal. Proust congeló la bonanza del siglo XIX en su más bello cristal para detener el tiempo anterior a la Gran Guerra y su perpetuación en los conflictos del siglo XX. Muchas fueron las similitudes de los preparativos de 1899 y los temores del año 999, preludio del milenarismo y la posterior reacción medieval al germanismo y al Imperio carolingio que fundaría el Sacro Imperio Romano, vigente hasta 1804. Focillon analizó *el año mil* como la flagrante contradicción «entre el humanismo evangélico, que da la paz, y el judaísmo apocalíptico, que da la alarma»¹⁴⁷. El milenarismo cristiano aseguraba que

Cristo gobernaría el mundo durante un *millennium*, tras el cual retornaría para imponer el Juicio Final a los muertos, que saldrían de sus tumbas, e imponer el Reino Glorioso anunciado por los profetas en la figura de la Jerusalén Celestial, imagen geopolítica de la cristiandad que se propagaría hasta la caída de Jerusalén en 1244.

En efecto, el tiempo utópico del mesianismo judío y el misticismo heleno consideraban que un día de Dios era equivalente a mil días de los hombres y que una semana se correspondía con una era de la Creación, siendo el último día, el Sabbath, los mil días mesiánicos del final de los tiempos contados a partir del año cero de la Encarnación. Algunos pensaron que el mundo terminaría «el año en que coincidieran la Anunciación y el Viernes Santo»¹⁴⁸, pero el *Anno Mundi I*, el argumento decisivo de la Creación, en realidad es el día más luminoso de la destrucción.

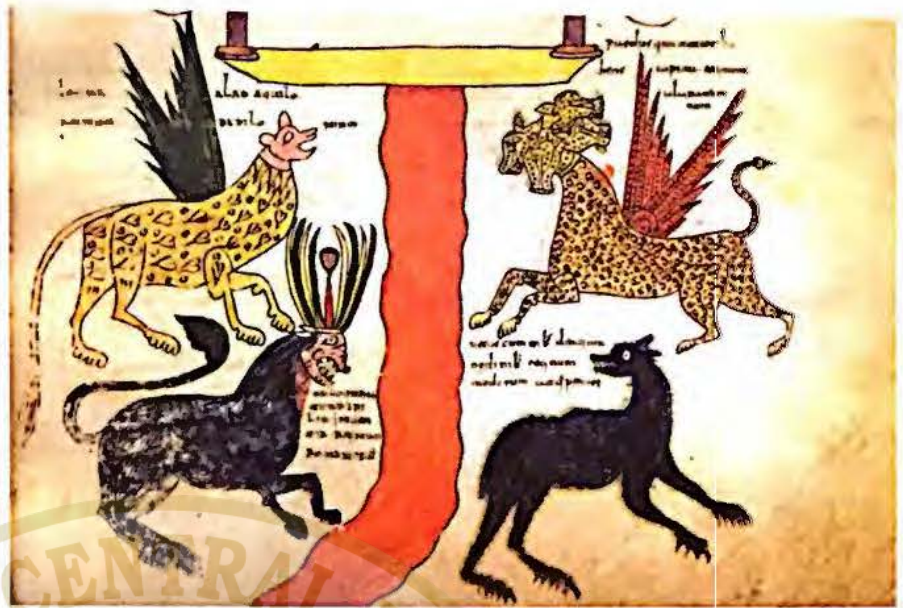
San Juan narró el *Apocalipsis* en la isla de Patmos, tal como Proust acabó su novela entre el ruido de las sirenas y el bombardeo de París. *Apocalipsis* significa revelación: «Bienaventurado el que lee, y los que oyen las palabras de esta profecía, y guardan las cosas en ellas escritas: porque el tiempo está cerca»¹⁴⁸ (fig. 297). El *Apocalipsis* es el fin de la historia y el advenimiento del *tiempo absoluto* que, para Proust, es la transmutación del *tiempo perdido* en catedral literaria, el *espacio literario* en *tiempo recobrado*. Curiosamente, la novela del esteta desengañado de la sociedad no carece de un sentido utópico asociado al tiempo, porque «si se me diese el tiempo suficiente para realizar mi obra, lo primero que haría sería describir a los hombres ocupando un lugar sumamente grande comparado con el muy restringido que se les asigna en el espacio»¹⁴⁹.

El tiempo ganado a la eternidad se llamó Jerusalén Celeste: revelación definitiva del *Apocalipsis* y anticipo

visual del Reino Glorioso. San Juan habló de un ángel que mostraría la Ciudad Santa y resplandeciente en su gloria: «Su esplendor era como el de una piedra preciosa deslumbrante, como una piedra de jaspe cristalino»¹⁵¹. La ciudad, de jaspe y oro puro, tenía una muralla elevada, semejante al puro cristal, con doce puertas y doce ángeles custodios, con los nombres de las doce tribus de Israel, además de doce pilares recubiertos de piedras preciosas en los que estaban grabados los nombres de los apóstoles. El ángel tendría una vara de oro para medir las puertas y murallas del habitáculo celeste, asentado sobre una planta cuadrada cuya longitud era igual a su anchura¹⁵². La Ciudad de Dios sería, por tanto, un cubo con las puertas siempre abiertas, sin Sol ni Luna, ni templo ni mácula, que tenía como única antorcha y cuerpo la blancura del Cordero, un módulo tan recto y transparente como en los más estrictos deseos de la arquitectura racionalista.

Benjamin imaginó el vuelo del ángel *admonitor* como el *Angelus Novus*, que vuela dejando tras de sí las ruinas de un progreso devastador. Dice Benjamin que el ángel se torna melancólicamente para observar el pasado y «donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de datos, él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándolas a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado»¹⁵³. En efecto, el ángel del progreso, cuya trompeta se exaspera en los fines de siglo, sólo anuncia el mundo arruinado de los tiempos míticos, cuando la historia no se cierra en círculo sino en el cubo apocalíptico: y las piedras preciosas de la Jerusalén Celeste son un montón de escoria del progreso industrial.

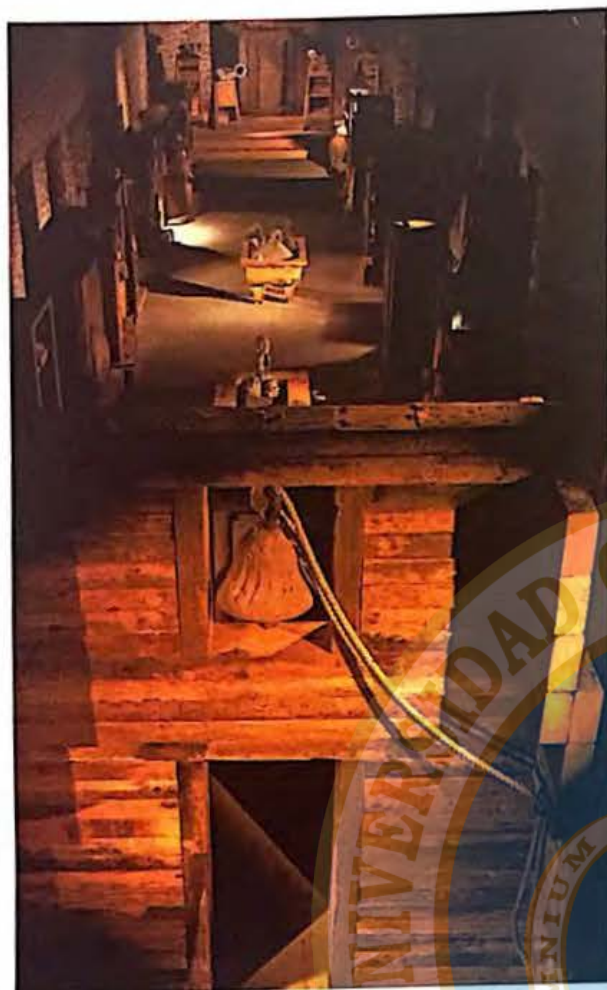
Focillon recuerda que estos temores milenaristas retornan cada vez que la humanidad se ve sacudida por un cataclismo político, militar o moral. Esto



sucedió en el tiempo de las vanguardias históricas, cuando los llamados a filas pretendieron detener el tiempo con sus utopías políticas, no menos escatológicas y visionarias que las del Juicio Final. En este sentido, el escultor británico Anthony Caro ha legado una inspirada versión del *Juicio Final*, creada para la Bienal de Venecia en 1999 (fig. 298). Caro recogió escombros industriales, tales como traviesas de tren y acero, para componer las escenas escatológicas del Fin de los Tiempos con su particular estilo de ensamblaje. Trabajada como un conjunto escultórico en terracota, la instalación del *Juicio Final* es un pasillo flanqueado por dos grandes puertas, la de la Muerte y la del Cielo, entre las que van surgiendo en procesión veinticinco retablos apocalípticos que narran distintos episodios del último pasaje bíblico entre maderas y hierros devastados.

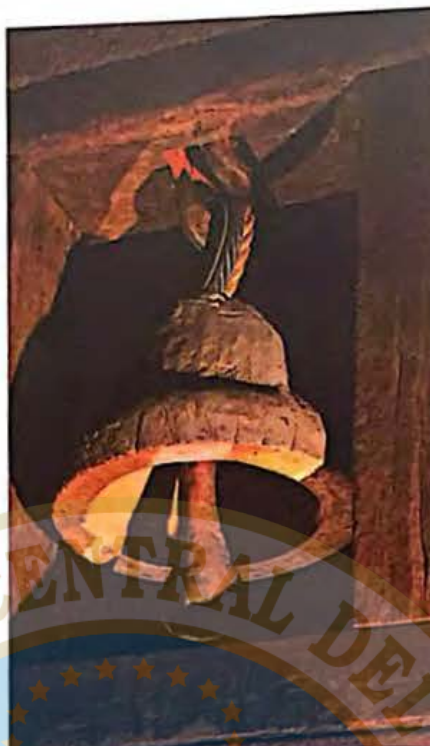
Este *Mundus Senescit* (mundo envejecido) de Caro es firme heredero de *Las puertas del infierno* de Rodin (1880), realizadas a partir de la *Divina Comedia* de Dante. Como discípulo de Henry Moore, Caro dispuso su *ordalia escultórica* como una suerte de procesión en la que se mezclan los pasos de Semana Santa con los relatos del Infierno y el

297. La visión de la gloria y las cuatro bestias, Beato de Liébana, Codex Urgellensis, siglo x. Seo de Urgel, Lérida. El río de fuego que aniquilará a las bestias apocalípticas es la verdadera substancia histórica destinada a consumirse en el fin de los tiempos escatológicos.



(a)

298. (a) Anthony Caro, Juicio Final, 2000. En la procesión de Caro destacan la madera y el hierro como sustancias escatológicas, quizá porque las guerras del siglo xx se han parecido demasiado a las medievales. (b) El campanario. (c) La puerta de la muerte. (d) La escalera de Jacob. (e) Tribunal. (f) La última trompeta. (g) La puerta del cielo.



(b)



(c)



(d)



(e)

martirio¹⁵⁴ (fig. 298a). Nada más entrar en el oscuro montaje, el Juicio Final parece una *noche del mundo* donde sólo resuena un Campanario (fig. 298b), inequívoco anuncio de la muerte y del fin de la historia. Al pasar este umbral

sonoro, sobreviene la Puerta de la Muerte (fig. 298c) y el reino pagano de Plutón, donde Caronte recoge a las almas en pena por la laguna Estigia.

Entre restos industriales abundan osamentas de terracota con forma de



(f)

cuerpos ahorcados y desollados, cajas de tortura y demás holocaustos que recuerdan a las hambrunas y epidemias que los medievales del nuevo milenio asociaban a la visión de *substancias estelares* como meteoritos y cometas. Las esculturas están apesadas en cajones donde agonizan los prisioneros del Infierno, los Pecados Capitales y otras historias, paganas o sagradas, pero siempre ejemplarizantes: Tiresias, el adivino ciego que vive después de la muerte en el Hades, la danza macabra de Salomé, la traición de Judas, la cólera de las Furias o la escalera de Jacob (fig. 298d).

Como buen discípulo dantesco, Caro mezcla todos los mitos griegos y cristianos con la historia reciente de Gran Bretaña, añadiendo un monumento al Soldado Desconocido, y numerosas referencias a las guerras civiles y a las cámaras de gas. De pronto, unas manos alzadas y en puño conforman el Tribunal (fig. 298e) y la Última Trompeta (fig. 298f) de la última estancia parece resucitar a los incorruptos y acompañar a los bienaventurados ante la Puerta del Cielo,



(g)

final del recorrido (fig. 298g). Entre las dos puertas del *Juicio Final* de Caro está el Infierno y el Cielo, el Anticristo y Cristo, el Mal y el Bien, y todos los dualismos medievales del año mil que, para Focillon, supusieron el final de las civilizaciones mediterránea, germánica y nórdica y el comienzo de la cultura occidental: «Occidente, bañado por el Atlántico, es la piedra angular de la civilización contemporánea, como Grecia, bañada por el Mediterráneo, es la piedra angular de la civilización antigua»¹⁵⁵. La visión escatológica de la Jerusalén Celeste es la misma ruina de las *Poleis* griegas tras el auge de la ciudad feudal. La ciudad medieval pronto sería arruinada por la bonapartista, en un ciclo terrorífico de civilización y barbarie, Edad Media occidental y germánica, Utopía y Apocalipsis.

La perversión: el Nihilismo

Un ejemplo de que Proust era una suerte de pintor que escribía es el momento en que el personaje de Bergotte, uno de sus

alter ego en la ficción, visita una exposición de pintura flamenca y muere fulminado por una crisis de uremia ante la *Vista de Delft* (1661), de Jan Vermeer. Bergotte estaba basado en el escritor de éxito Anatole France, pero la anécdota del ataque ante un cuadro es autobiográfica, ya que Proust sufrió un ataque de asma en circunstancias similares cuando visitaba el museo del Jeu de Paume, en 1921, con motivo de una exposición de pintura flamenca tras la que caerá gravemente enfermo. Cuenta Proust que Bergotte se detiene concretamente en «un lienzo de pared amarilla tan bien pintado que, mirándolo sólo, era como una preciosa obra de arte china, de una belleza que se bastaba a sí misma»¹⁵⁶.

La muerte de Bergotte es un suceso del *síndrome de Stendhal*, un síncope repentino producido por la contemplación de la belleza que puede poner incluso en peligro la salud. Se trata del singular martirio de los que profesan la *religión del arte*, morir a causa de una belleza que se basta a sí misma. La hermosa luz amarilla que recibe Bergotte del pequeño pan de pintura de Vermeer es la luz angelical que anuncia su propia muerte. Fue en la Edad Media, sin duda, donde cuajó más la contemplación estética y placentera de esta noticia de la muerte de Occidente. Muchos creían que Dios situó al hombre en el Jardín del Edén para hacerle entender que, lo mismo que la luz nace en Oriente y se desplaza hacia Occidente, también la raza humana corre gozosamente a la muerte en dirección oeste. La muerte medieval no es el fin, sino el cumplimiento más acabado de una promesa de felicidad, la obra de arte de toda una vida.

Pero si Europa era en la Edad Media la Tierra del atardecer, el mundo contemporáneo parece haber encontrado en los EEUU el lugar de la mismísima ultratumba. El arte de posguerra ha acentuado la dualidad entre el Ser y la Nada, exigiendo de los artistas un

posicionamiento entre la estética del blanco (Malevich o Ryman) y la estética del negro (Mark Rothko o Ad Reinhardt). El nihilismo americano pide enormes vacíos para que circule el aire y la libertad se abra paso sobre la representación, pues ninguna figuración, ningún clasicismo debe ocupar el espacio sagrado. Muchos han sido los intentos de perforar la *vanitas* del cubo negro, como el de Toni Smith; la deconstrucción del cubo ha sido un modo de expandir el vacío, extender la nada, como en las más recientes teorías cósmicas.

La oscuridad de la estética moderna se debe en buena medida a esta consciencia del destino histórico de Occidente, que parece vivir enlutado la reanimación ficticia de las cosas. Baudelaire señaló el luto del *dandy* como el uniforme de la vida moderna, que Proust respetó toda su vida con celo monacal. El mundo cristiano ha quedado vacío por la ausencia de Dios, que sólo resplandece en detalles insignificantes, bajo condiciones de una visibilidad mística y oracular. La interpretación de la alegoría judeocristiana por parte de Benjamín pasaba por esta imposición de una máscara al mundo vacío por parte del creyente. Al igual que la carta de san Pablo a los corintios insistía en que el verdadero pecado del hombre estaba en *no saber ver a Dios en su creación*, Benjamín asegura que «la intención del luto es la salvación de las cosas muertas»¹⁵⁷. El mundo cristiano es un lugar vacío que acoge en su seno una revelación superior, motivo por el cual no puede ser empañado por ninguna imagen. Todo es vanidad para la conciencia cristiana, que impone un luto visual y una devaluación absoluta a las *substancias purgativas*.

Existe, por tanto, un peligro mayor que la depresión y el luto para la cultura cristiana, la estética del duelo, cuando el negro, por decirlo así, se pone de moda, olvidando su función simbólica reveladora

o funeraria. El regodeo estético en la tristeza es una de las claves del cristianismo moderno que, como bien anunció Nietzsche, se convierte en un nihilismo o paganismo que idolatra la nada. En este sentido, Scholem recuerda que existe un *misticismo nihilista* que resulta de la fusión del mesianismo y del ala radical del judaísmo para el que la vida se presenta «como algo no encadenado por ninguna ley y por ninguna autoridad, algo que crece y se transforma libremente, la fusión sin obstáculos y la aniquilación incesante de cualquier forma que aparezca»¹⁵⁸.

Este nihilismo místico es el fermento de un anarquismo casi demoníaco que atrapó a muchas vanguardias en la posguerra y un culto exacerbado al vacío en la modernidad. El gusto por la nada (*néant*) es una especie de teología negativa de orden estético, alentada por una suerte de fenomenología del vacío, recurrente en las diversas teorías estéticas derivadas del existencialismo cristiano. Especialmente enraizados en el existencialismo francés de Sartre y la revista *Esprit*, los movimientos artísticos de la *substancia negra* niegan cualquier tipo de vínculo con lo religioso, ciñéndose a una doctrina fenomenológica de la oscuridad, limitada muchas veces por la experiencia conductista. Pero este mundo inaugurado por la filosofía existencial no puede ser la nada, no puede ser una deconstrucción de la percepción hasta el punto de que no se vea nada. Para Merleau-Ponty percibir es ver con claridad un proceso por el que algo se hace evidente mediante un vaciamiento. Ver es vaciar.

Merleau-Ponty se distanció de este modo de Sartre al hacer dialéctico el negativismo de la nada, camino de una noción abierta del vacío (*vid*), al entender la percepción como la puesta en escena de una evidencia (*évident*), un *evidenciamiento* (*évidemment*). Contra la idea sartreana del ser como nada,



Merleau-Ponty asegura que todo es oscuro cuando no se ha pensado en el sentido profundo de lo negativo, y todo es claro cuando se piensa el vacío y la nada como negativos: «En realidad este vaso, esta mesa, esta habitación, no pueden presentarse sensiblemente si nada me separa de ellos, si estoy en ellos y no en mí, en mis representaciones y mis pensamientos, si no soy nada. Diremos, por tanto, en tanto que tengo delante de mí *aquello*, no soy una nada absoluta, soy una nada determinada: no soy este vaso, ni esta mesa, ni esta habitación; mi vacío no es cualquiera y en esta medida, al menos, mi nada está colmada o anulada»¹⁵⁹. John Berger ha explicado con palabras más simples, a propósito de la hermana de David Hockney, que «cree que Dios es el aire, el espacio entre las cosas. De este modo, todo está enraizado o moviéndose en Dios. Es una idea muy cercana a la percepción de los pintores. No porque los pintores sean necesariamente creyentes, sino porque el espacio invisible es el que siempre están intentando pintar»¹⁶⁰.

Buena parte de las teorías de la escultura moderna, desde los objetos

299. Gottfried Helnwein, Epiphany II. Presentación en el Templo, 1998. La serie de epifanías de Helnwein anuncia el tenebrismo de inspiración medieval que reinará en el mundo moderno, la substancia negra de las Edades Oscuras.

300. Nicolás de Verdún, Anunciación, 1181, abadía de Klosterneuburg. En esta placa esmaltada se intuye el devenir de la substancia en el Renacimiento, la conversión de la energía del lógos en la energía electromagnética de la comunicación.



específicos del minimalismo hasta las instalaciones en espacios vacíos, parten de esta concepción del mundo como valle de lágrimas en el que no es posible la libertad. Ésta es la razón por la que la izquierda existencialista de la posguerra ha concebido como totalitaria, cuando no directamente fascista, toda ocupación

figurativa del espacio. En este sentido, existe una impactante serie de pinturas del artista austriaco Gottfried Helnwein que sumerge en las edades oscuras a los iconos cristianos del mundo nazi¹⁶¹. En su serie *Epifanías*, Helnwein muestra una *Presentación en el Templo* (1998) (fig. 299), donde el niño parece arengar a las juventudes hitlerianas a la conquista de un *espacio vital negro*. Las oscuras epifanías de Helnwein parecen simbolizar los terrores del nuevo milenio y las falsas promesas de salvación de algún Mesías indeseable. Pero lo más interesante de la serie de Helnwein es la *Anunciación* (1993) (figs. 300-301), donde un ángel Gabriel leonardesco sale de la pantalla de la televisión para anunciar a una virgen doméstica el triunfo de la comunicación audiovisual y de los mensajes informáticos, luego la muerte de la Substancia. La muerte de la idea antigua de substancia surge precisamente con la creación (destrucción) de un enorme vacío como sustrato de todas las genealogías. La muerte de la substancia es el comienzo de la comunicación de las substancias que tuvo lugar en el Renacimiento con la deconstrucción de la substancia antigua.

301. Gottfried Helnwein, Anunciación, 1993.



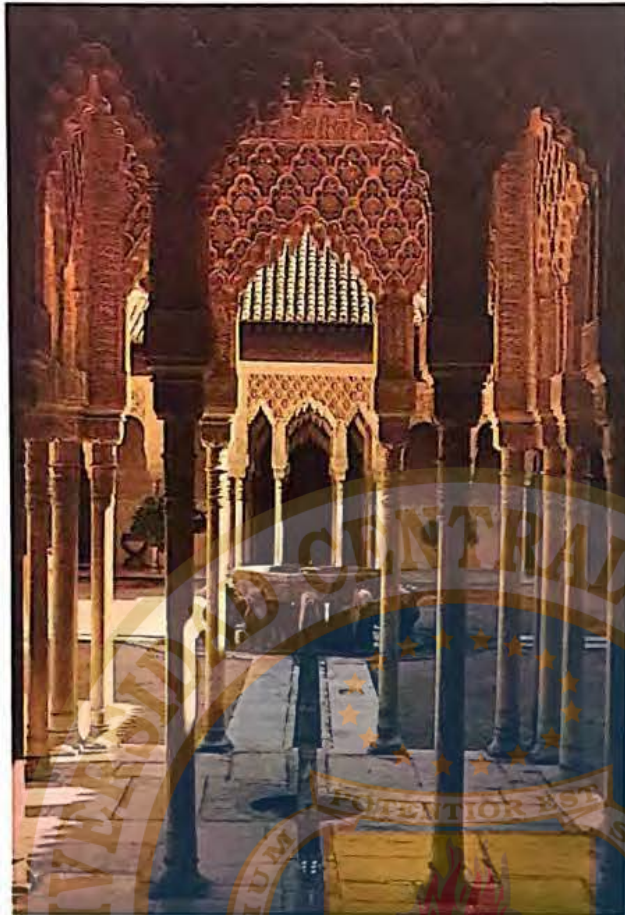
CONCLUSIÓN: LAS SUBSTANCIAS DEL PORVENIR

Hasta aquí algunas sustancias exprimidas de tres grandes legados occidentales. No son los únicos, incluso puede que falten los más importantes, como es el caso de los legados egipcio, sumerio, acadio, babilónico, asirio y un largo etcétera; pero la razón por la que las *substancias orientales* no abundan en los temarios de teoría e historia del arte de las facultades de Bellas Artes –aparte de la escasez de especialistas al respecto– es sencillamente porque nadie ha dado por acabado el mundo oriental. A diferencia del primitivismo, el paganismo y el cristianismo, *pasados imperfectos* siempre invocados por artistas de cierto gusto necrófilo, las raíces del orientalismo no están olvidadas ni es necesario exhumarlas: Oriente es todavía una fuente viva de diferencias con Occidente, la globalización encuentra serios obstáculos en los países de confesión musulmana e incluso puede que el futuro económico de Europa y América se escriba en ideogramas chinos.

Por otro lado, las influencias orientalizantes del arte moderno abundan desde que el Postimpresionismo empleó estampas japonesas para ordenar sus composiciones, por no hablar de la caligrafía china de la abstracción, la invasión tecnológica coreana o las influencias islámicas, budistas o taoístas de muchos sincretismos posmodernos. El orientalismo en el arte suele considerarse

a menudo una hipertrofia de la sensibilidad, un triunfo de las sensaciones que mezcla proverbialmente los sentidos, enredando al *lógos* en la confusión de las épocas y la mixtura de las emociones. A la espera de una definición menos tópica de *lo oriental* habrá que conformarse con la lectura endogámica de las *substancias orientales* como mutaciones endémicas de las occidentales (fig. 302).

Si la cultura es un marco, un esquema fronterizo del mundo a partir del cual los artistas se conciben a sí mismos y a la creación, entonces las *mutaciones orientales* han favorecido la transformación y ampliación sucesivas de los límites occidentales. En efecto, Oriente ha sido el nombre que Occidente ha dado a la confusión mítica de las sustancias, un maniqueísmo destinado a conjurar el imaginario caótico del amanecer del mundo. El reino del Sol Naciente y las sustancias de Extremo Oriente han sido el *sustrato natural* del Paraíso durante milenios, destino de muchos viajes sin retorno para remediar la propia decadencia del reino del Ocaso. Ésta es la razón por la que las tres culturas occidentales, surgidas de la naturaleza, trataron en seguida de alejarse de ella, conjurando la muerte en lugares de reposo tan exóticos como el Edén, la Arcadia o la Jerusalén Celestial, que no por casualidad se hallan en el principio, en el



302. Patio de los leones, Alhambra de Granada, siglo XIV. En este patio, mandado construir por Mohamed V, confluyen todas las correspondencias posibles entre elementos naturales y arquitectónicos de substancia oriental.

medio o en el final de los tiempos míticos, junto a la cueva, el templo y la catedral.

A pesar de que el instinto (*primitivo*) de supervivencia, el conflicto (*clásico*) entre individuo e historia y la conciencia (*medieval*) de la mortalidad de la carne han sido expresiones culturales históricas de la sempiterna *resistencia* del hombre al inevitable ocaso del Poniente, los primitivistas no localizan su utopía en Oriente sino en África, los clasicistas siguen acudiendo al entorno del Mediterráneo y América se está convirtiendo en el último Paraíso Perdido. La transformación del medio ambiente natural, el dominio del temperamento humano y la búsqueda de una trascendencia ultramundana son hitos del eterno rechazo cultural a la naturaleza. Rechazo que sigue estructurando la *psicología* de aquellos artistas que hoy en día siguen viviendo la naturaleza como

un lugar esencialmente inhóspito (prehistórico), habitable (clásico) o angustioso (medieval).

Una mirada transversal sobre todas estas concepciones del mundo descubriría que muchos artistas miran el suelo que pisan tal como los antiguos miraban al cielo: que el desierto de Arizona produce alucinaciones similares a las del mar Mediterráneo. Según esta persistencia del imaginario antiguo sería posible estudiar un monolito prehistórico a través del tiempo y comprobar cómo la piedra se abultó *en el principio* por las panzas de animales rupestres, fue tallada después en forma de columna o acabó sirviendo de altar improvisado para una eucaristía. Aunque parezca limitado asociar los usos culturales a la *transubstanciación* simbólica de los materiales artísticos, lo cierto es que cada artista y cada procedimiento plástico aplica un sentido diferente a cada técnica. De esta manera, se puede decir sin ambages que muchos pintores conciben el *pigmento* como *alimento*, muchos escultores la *forma* como *norma* y muchos constructores de instalaciones el *espacio* como *utopía*. Además, muchos primitivistas hablan como antropólogos, muchos clasicistas como filósofos y la mayoría de los medievalistas como teólogos.

Esta genealogía de las técnicas artísticas (pictóricas, escultóricas y performativas) se ha contado como la progresiva aplicación de imaginarios (*culinario*, *antropométrico* y *aurático*) basados en la definición tradicional de la substancia como *jugo* (o *comida* primitiva), *esencia* (o *memoria* pagana) y *juicio* (o *espíritu* cristiano). Esta ratificación de la preponderancia de afinidades *gustativas* en la pintura, *táctiles* en la escultura y *visuales* en los nuevos formatos no ha confirmado, en cambio, ninguna lectura evolucionista de la *cultura material*. Por más que las *substancias culinarias* primitivas nutrieran las *substancias mnemotécnicas*



(a)

clásicas, elevadas a un plano inmaterial por las *substancias espirituales* cristianas, no debe enrolarse a la historia del arte en algo así como un progreso de la cultura: porque la modernidad no cesa de retornar a la vitalidad de las *substancias antiguas* justamente para superar sus estados de inercia.

Ciertamente, en ocasiones parecía que las primitivas técnicas de cocción de alimentos destilaron la carne como si fuera la esencia de las posteriores artes paganas, sublimadas a su vez en el Medioevo por un saber de Dios que alertaba de la impotencia de todo conocimiento racional. En cualquier caso, cada artista, apresado en uno o varios marcos culturales, se las ingenió para entender la materia plástica como un pedazo de toda la naturaleza. Pero las afinidades entre materias y símbolos a lo largo del tiempo sólo explican la propia plasticidad del pensamiento mítico, surgido en Oriente justamente para enseñar que el hombre fue hecho de barro: lo mismo da si *en el principio* fue modelado por Prometeo o insuflado por Dios. El sustrato oriental es la propia elasticidad de las *substancias míticas*, razón por la que muchos críticos



(b)

descubren su lógica en el *aloga* de los rituales primitivos, en el *mythos* de los griegos y en la *palabra encarnada* de las alegorías cristianas. No en vano, un estudio pormenorizado de las *substancias del porvenir* hubiera exigido un libro de relatos tan extenso y enigmático como *Las mil y una noches* (fig. 303).

Pero estas *simpatías simbólicas* entre los materiales artísticos se activan sólo cuando existen personas dispuestas a *encarnar* dichas analogías para la comunidad. El artista que modela el barro, cincela la piedra o pule la lente produce, además de técnicas artísticas, *costumbres ecológicas* a la hora de habitar la tierra, *reglas antropométricas* para escotar la naturaleza o *intuiciones místicas* del mundo para poder verlo desde fuera. La tradición chamánica, la heroicidad pagana o la *Imitatio Christi* han sido algunas de las escuelas orientales recogidas para explicar la mediación simbólica entre los elementos y los dioses. Tres facultades iniciáticas que favorecieron las metamorfosis del artista en bestia salvaje, animal político o cuerpo celeste, en correspondencia con la tribu, la ciudadanía o la comunidad espiritual dominante.

Sea cual sea la *substancia* que conecta la obra tradicional y la moderna, la savia del árbol genealógico ha corrido



(c)



(d)

303. (a) Anish Kapoor, Islamic mirror, instalación para la sala Sharq Al-Andalus del museo monasterio de Santa Clara, Murcia, 2008. Esta obra sutilísima de Kapoor es una lente cóncava construida a partir de un entramado de espejos reverberantes con la piscina sita en el centro del monasterio. La pieza recoge la luz del exterior que multiplica infinidad de efectos cristalinos y cromáticos. Se trata de la potencia purificante, expansionista y tornasolada, de la *substancia islámica* en el mundo. (b) Detalle del reflejo. (c) Detalle de los espejos. (d) Detalle del efecto de arco iris.

siempre mezclada con la sangre de los artistas, circulando desde las raíces prehistóricas (maternales) hasta los troncos clásicos (paternales) para después proliferar en infinitas relaciones consanguíneas en las ramas judeocristianas (filiales). Pero si de algo ha servido esta Historia Natural del arte es para comprender que pocas cosas son menos originales que los *principios*, tan inanes para la creación como los conceptos de arte moderno. Sólo el placer del pecado original ha otorgado a las obras el *sabor* de las sustancias, razón por la que las *impurezas* han sido más fecundas que las cepas puras del árbol genealógico, ya se llame Árbol de la Vida, Árbol del Conocimiento o Árbol de Jesé.

Quizá el retorno del pecado original en el arte contemporáneo explique la nostalgia posmoderna por la supuesta pureza pristina de las *substancias orientales*, cuando lo cierto es que la confusión de las sustancias hace más ricas las variaciones. La alquimia es un pecado antiguo que engrosa cada día la cultura material del hombre; no en vano el *imaginario material* de los artistas es el producto más refinado de la naturaleza, eso que los primitivos representaron como un *parque zoológico*, los paganos como un *jardín botánico* o los cristianos como una *ciudad mineral*. Al fin y al cabo, la encarnación occidental de la *naturaleza*, ya sea entendida como Madre, Venus o Virgen, ha sido siempre encarada por el hombre a través de una máscara, una Medusa o una Verónica, símbolo de la espantosa confrontación con la indómita materia, en la que también parece ejemplar la apaciguada actitud contemplativa del oriental.

Si la fecundidad del árbol genealógico es favorecida por la alquimia de las *substancias plásticas* es porque en todos los casos los artistas sublimaron las

cualidades físicas de la materia bruta en el oro de los símbolos, que ha cambiado más de cultura que de naturaleza. En efecto, los artistas de todas las épocas, ya sea bajo el modelo de Adán, de Prometeo o de Cristo, han inquirido los *átomos* de la creación deteniéndose en los elementos naturales. Los antiguos físicos dispusieron los *elementos* y sus relaciones para explicar la producción de todas las cosas a partir de una sola, o a partir de una pareja principal. Los paganos encontraron los *humores cardinales* y los medievales las *substancias inspiradas*, pero la confusión actual de las viejas cosmologías es sólo el último peldaño de la *ciudad cultural* del *substancialismo*.

Cada día, un artista, una obra, saborea por vez primera una *substancia desconocida*, tal como Eva fue la verdadera instigadora de la *tabla periódica de los elementos*. Quizá por esto, los pigmentos siempre llevaron el sello de los maestros, bautizando un Siena tostado como un *Marrón Van Dyck* o, más recientemente, un azul ultramar como un *International Klein Blue*. Puede que algún día se hable del *blanco Ryman*, del *negro Reinhardt* o del *gris Parmigiani* con la misma naturalidad con la que se habla de un rojo inglés, un amarillo Nápoles o un azul turquesa. Pero sería deseable que incluso se pudiera reconocer la textura mantecosa de ciertos amarillos con el término *grasa de Beuys*, la carnosidad de ciertos rojos con el de *coágulo de Kapoor*, o que generaciones futuras se refieran a los matices espectrales del azul como *éter de Turrell*. Si ese día llega entonces el panorama de las sustancias será tan exasperante como la manzana de Eva, un crisol de sensaciones exóticas donde cada artista se adentra, en cuerpo y alma, con la curiosidad sexual y el espíritu científico de los pioneros.

INTRODUCCIÓN. EL RETORNO DE LAS SUBSTANCIAS

- 1 A. LAVOISIER, *Tratado elemental de química*, Valladolid, Maxtor, 2009.
- 2 CH. BAUDELAIRE, *El pintor de la vida moderna*, Murcia, Arquitectura, 1995, pp. 91-95.
- 3 L. BOSSI, *Historia natural del alma*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2008.
- 4 B. SPINOZA, *Ética demostrada según el orden geométrico*, México, Porrúa, 1999, I, VIII, p. 9.
- 5 Sobre la vida de Bacon, cfr. M. PEPIATT, *Francis Bacon. Anatomía de un enigma*, Barcelona, Gedisa, 1999. A. SINCLAIR, *Francis Bacon. Su vida en una época de violencia*, Barcelona, Circe, 1995.
- 6 Sobre el estudio de Bacon, cfr. P. OGDEN, *7 Reece Mews. Francis Bacon's studio*, Londres, Thames & Hudson, 2001.
- 7 Sobre las influencias de Bacon, cfr. D. SYLVESTER, *Entrevista con Francis Bacon*, Barcelona, Debolsillo, 2003.

1 EL PRIMITIVISMO: EL SUSTRATO ELEMENTAL

- 1 Sobre la vida de Cosimo, cfr. DENNIS GERONIMUS, *Piero di Cosimo*, New Haven, Yale University Press, 2006.
- 2 Cfr. La historia primitiva del hombre en dos ciclos de pinturas de Piero di Cosimo, E. PANOFKY, *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza, 2001, pp. 45-92.
- 3 Cfr. E. GOMBRICH, *El legado de Apeles*, Madrid, Debate, 2000, p. 87.
- 4 Cfr. VV.AA., *Fundamentos biológicos de la conducta*, Madrid, Sanz y Torres, 1998, pp. 312-315.
- 5 Cfr. L. LEVY-BRUHL, *La mentalidad primitiva*, Buenos Aires, Leviatán, 1957, pp. 35-54.
- 6 Sobre la psicología de los estilos lineales o abstractos de los estilos prehistóricos, cfr. W. WÖRRINGER, *Abstracción y empatía*, México, FCE, 1997.

- 7 E. Panofsky, *op. cit.*, p. 45.
- 8 *Ibid.*, p. 50.
- 9 Cfr. S. FREUD, *Tótem y tabú*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996, pp. 1745-1850.
- 10 R. BURTON, *Anatomía de la melancolía*, Madrid, Alianza, 2006, p. 61.
- 11 E. Panofsky, *op. cit.*, p. 75.
- 12 Cfr. E. B. TYLOR, *Antropología. Introducción al estudio del hombre y la civilización*, Barcelona, Alta Fulla, 1987, pp. 207-357.
- 13 Cfr. *El agua y los sueños*, 1942, *La tierra y los ensueños de la materia*, 1947, *El psicoanálisis del fuego*, 1949, *El aire y los sueños*, 1950, *La poética del espacio*, 1957, *La poética de la ensoñación*, 1960, todos publicados en Fondo de Cultura Económica.
- 14 Cfr. G. BACHELARD, *La formación del espíritu científico*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2004, pp. 115-153.
- 15 G. BACHELARD, *La psychanalyse du feu*, París, Gallimard, 2005, p. 23.
- 16 *Ibid.*, p. 28.
- 17 Cfr. P. CABANNE, *El siglo de Picasso*, vol. I, Madrid, Ministerio de Cultura, 1982, pp. 183-215.
- 18 Cfr. O. ELIASSON, *The Weather Project*, Londres, Tate Publishing, 2003.
- 19 *Las Mitológicas*: I. *Lo crudo y lo cocido*, II. *De la miel a las cenizas*, III. *El origen de las maneras de mesa* y IV. *El hombre desnudo*, todas publicadas por Siglo XXI.
- 20 C. LEVI-STRAUSS, *Lo crudo y lo cocido*, México, FCE, 1996, p. 87.
- 21 Cfr. G. BATAILLE, *La conjuración sagrada*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2003, p. 15.
- 22 J. L. PARDO, *Cuerpos a motor*, Las Palmas de Gran Canaria, CAAM, 1997, p. 20.
- 23 C. LEVI-STRAUSS, *op. cit.*, p. 238.
- 24 *Ibid.*, p. 21.
- 25 J. L. PARDO, *op. cit.*, p. 24.
- 26 Cfr. N. ROSENTAL, *Sensation*, Young British Artists from Saatchi Collection, Londres, Royal Academy of Arts, 1997.
- 27 G. CHARBONNIER, *Entrevistas con Claude Lévi-Strauss*, Buenos Aires, Amorrortu, 2006, p. 37.
- 28 *Idem.*
- 29 M. ELIADE, *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*, México, FCE, 2003, p. 22.
- 30 H. FOCILLON, *Vie des formes*, París, PUF, 1964, p. 22.
- 31 *Ibid.*, p. 51.
- 32 G. Charbonnier, *op. cit.*, p. 112.
- 33 Cfr. Catálogo de exposición en la Tate Modern, *Joseph Beuys, Actions, Vittrines, Environments*, Londres, Menil Foundation, 2004.
- 34 C. Lévi-Strauss, *op. cit.*, p. 15.
- 35 *Ibid.*, p. 27.
- 36 *Ibid.*, p. 334.
- 37 C. LEVI-STRAUSS, *De la miel a las cenizas*, México, FCE, 2002, p. 393.
- 38 Cfr. C. LEVI-STRAUSS, *Antropología estructural*, Barcelona, Paidós, 1995, pp. 263-296.
- 39 Cfr. ROSA OLIVARES, *Adriana Varejao*, Madrid, Soledad Lorenzo, 1998.
- 40 C. Lévi-Strauss, *Lo crudo y lo cocido*, cit., p. 29.
- 41 S. GIEDION, *El presente eterno: los comienzos del arte*, Madrid, Alianza, 2003, p. 42.
- 42 C. Lévi-Strauss, *De la miel a las cenizas*, cit., p. 388.
- 43 C. Lévi-Strauss, *Lo crudo y lo cocido*, cit., p. 29.
- 44 Cfr. E. G. LANDAU, *Jackson Pollock*, Londres, Thames & Hudson, 1989.
- 45 Cfr. G. BACHELARD, *La poética de la ensoñación*, México, FCE, 2002.
- 46 G. BATAILLE, *Lascaux ou la naissance de l'art*, obras completas, IX, París, Gallimard, 1979, p. 19.
- 47 Cfr. G. CURTIS, *Los pintores de las cavernas: el misterio de los primeros artistas*, Madrid, Turner, 2009.
- 48 A. CHASTEL, *El grutesco*, Madrid, Akal, 2000, p. 12.

- 49 P. MOREL, *Les grottes maniéristes en Italie au XVI siècle*, París, Macula, 1998, p. 94.
- 50 *Ibid.*, p. 91.
- 51 R. BARTHES, *Michelet*, México, FCE, 2004, pp. 51-52.
- 52 Cfr. Miquel Barceló, *La catedral bajo el mar*, catálogo, Barcelona, Círculo de Lectores, 2005.
- 53 P. VALERY, *Eupalinos o el Arquitecto*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2000, p. 53.
- 54 M. HEIDEGGER, *Ser y tiempo*, México, FCE, 2000, p. 219.
- 55 Cfr. T. RAQUEJO, *Land Art*, Guipúzcoa, Nerea, 1998.
- 56 M. Merz entrevistado por Danilo Echer, *Mario Merz*, Turín, Hopefulmonster, 2003.
- 57 S. Giedion, *El presente eterno: los comienzos del arte*, cit., p. 45.
- 58 C. Lévi-Strauss, *Lo crudo y lo cocido*, cit., p. 285.
- 59 L. DA VINCI, *Tratado de la pintura*, Madrid, Akal, 1998, p. 364.
- 60 *Ibid.*, p. 50.
- 61 I. KANT, *Ensayos sobre las enfermedades de cabeza*, Madrid, Machado, 2001, p. 76.
- 62 Cfr. ROGER CAILLOIS, *L'écriture des pierres*, París, Flammarion, 1970.
- 63 Sobre la colección de Caillois, cfr. R. Caillois, *Pierres*, París, Gallimard, 1966.
- 64 G. Charbonnier, *op. cit.*, pp. 135-136.
- 65 Cfr. *Pitxot*, catálogo, Figueras, Distribucions d'Art Surrealista, 2002.
- 66 C. Lévi-Strauss, *De la miel a las cenizas*, cit., p. 149.
- 67 *Ibid.*, p. 252.
- 68 Cfr. D. MARCHESSEAU, *J. Dubuffet*, Suiza, Fondation Pierre Gianadda, 1993.
- 69 G. BACHELARD, *El agua y los sueños*, Madrid, FCE, 1994, p. 77.
- 70 Cfr. J. Dubuffet, *Del paisaje físico al mental*, catálogo, Barcelona, Fundación La Caixa, 1992.
- 71 G. Bachelard, *El agua y los sueños*, cit., p. 86.
- 72 *Ibid.*, p. 99.
- 73 C. Lévi-Strauss, *Lo crudo y lo cocido*, cit., p. 267.
- 74 G. Bachelard, *El agua y los sueños*, cit., p. 75.
- 75 Cfr. Anish Kapoor, *My Red Homeland*, catálogo, Bregenz, ed. Kunsthhaus-Bregenz, 2003.
- 76 G. BACHELARD, *La tierra y las ensueños de la materia*, México, FCE, 1994, p. 89.
- 77 C. LEVI-STRAUSS, *El origen de las maneras de mesa*, México, Siglo XXI, 1992, p. 442.
- 78 Cfr. A. LEROI-GOURHAN, *Arte y grafismo en la Europa prehistórica*, Madrid, Istmo, 1984, p. 221.
- 79 Cfr. R. E. KRAUSS, *La originalidad de las vanguardias y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza Forma, 2002.
- 80 Cfr. A. LEROI-GOURHAN, *Símbolos, artes y creencias de la prehistoria*, Madrid, Istmo, 1984, pp. 493-510.
- 81 J. G. FRAZER, *La rama dorada*, México, FCE, 2006, pp. 33-71.
- 82 H. Focillon, *op. cit.*, p. 124.
- 83 G. DIDI-HUBERMAN, *L'empreinte*, París, Centre Georges Pompidou, 1997, p. 35.
- 84 *Ibid.*, p. 39.
- 85 Cfr. Giuseppe Penone, *Académie de France à Rome*, catálogo, París, Hazan, 2008.
- 86 Cfr. A. FERNÁNDEZ, *Arte Povera*, Madrid, Nerea, 1998, p. 72.
- 87 C. Lévi-Strauss, *El origen de las maneras de mesa*, cit., p. 117.
- 88 Cfr. J. J. BACHOFEN, *El matriarcado*, Madrid, Akal, 1997, ps. 27-72.
- 89 Cfr. O. WEININGER, *Sexo y carácter*, Madrid, Losada, 2004.
- 90 Sobre la iconografía telúrica de la mujer, cfr. PATRICIA MAYAYO, *André Masson: mitologías*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid / Metáforas del Movimiento Moderno, 2002.
- 91 C. Lévi-Strauss, *El origen de las maneras de mesa*, cit., p. 440.
- 92 Cfr. W. I. MILLER, *Anatomía del asco*, Madrid, Taurus, 1998, pp. 161-205.
- 93 Sobre la iconografía feminista, cfr. P. MAYAYO, *Historias de mujeres, historias del arte*, Madrid, Cátedra, 2003.
- 94 Cfr. G. BACHELARD, *La poética del espacio*, México, FCE, 2000, pp. 124-139.
- 95 G. TIBÓN, *El ombligo como centro erótico*, México, FCE, 1979, p. 21.
- 96 *Saville*, catálogo, Nueva York, Rizzoli, 2005.
- 97 C. LEVI-STRAUSS, *El totemismo en la actualidad*, Madrid, FCE, 2003, p. 33.
- 98 *Ibid.*, p. 147.
- 99 G. AGAMBEN, *Lo abierto. El hombre y el animal*, Valencia, Pre-textos, 2005, p. 25.
- 100 *Ibid.*, p. 17.
- 101 S. Freud, *op. cit.*, pp. 1748-1749.
- 102 C. Lévi-Strauss, *El totemismo en la actualidad*, cit., p. 61.
- 103 C. LEVI-STRAUSS, *Las estructuras elementales de parentesco*, Barcelona, Paidós, 1998, p. 59.
- 104 C. LEVI-STRAUSS, *El hombre desnudo*, Madrid, Siglo XXI, 1997, p. 70.
- 105 C. Lévi-Strauss, *El pensamiento salvaje*, cit., pp. 28-29.
- 106 Cfr. R. Rauschenberg, *A retrospective*, catálogo, Nueva York, Guggenheim Foundation, 1998.
- 107 C. Lévi-Strauss, *El hombre desnudo*, cit., p. 358.
- 108 G. BACHELARD, *Lautréamont*, México, FCE, 1997, p. 46.
- 109 *Ibid.*, p. 101.
- 110 *Ibid.*, p. 132.
- 111 ROGER CAILLOIS, *Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo*, México, FCE, 1994, p. 161.
- 112 *Ibid.*, p. 147.
- 113 *Ibid.*, p. 165.
- 114 G. Bachelard, *Lautréamont*, cit., p. 66.
- 115 *Ibid.*, p. 16.
- 116 Cfr. Catálogo, *Rebecca Horn*, Grenoble, Réunion des Musées Nationaux, 1995.
- 117 R. Caillois, *Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo*, cit., p. 152.
- 118 C. Lévi-Strauss, *El hombre desnudo*, cit., p. 544.
- 119 *Ibid.*, p. 547.
- 120 Cfr. J. R. CARRACEDO, *Estructuralismo y ciencias humanas*, Madrid, Istmo, 1976, p. 76.
- 121 C. Lévi-Strauss, *El hombre desnudo*, cit., p. 536.
- 122 C. LEVI-STRAUSS, *Tristes Trópicos*, Barcelona, Paidós, 1997, p. 185.
- 123 C. LEVI-STRAUSS, *Mito y significado*, Madrid, Alianza, 2008, p. 72.
- 124 C. Lévi-Strauss, *Tristes Trópicos*, cit., p. 185.
- 125 C. Lévi-Strauss, *El totemismo en la actualidad*, cit., pp. 149-150.

126 M. ELIADE, *El mito del buen salvaje*, Madrid, Almagesto, 1991, p. 9.

127 C. LÉVI-STRAUSS, *De la miel a las cenizas*, cit., p. 253.

128 J. DUBUFFET, *Biografía a paso de carga*, Madrid, Síntesis, 2004, p. 9.

129 *Ibid.*, p. 82.

130 Cfr. J. F. LYOTARD, *Dispositivos pulsionales*, Madrid, Fundamentos, 1981.

131 Cfr. V. GILLE, *Trajectoires du rêve. Du romantisme au surréalisme*, Paris, Paris Musées, 2003, pp. 167-178.

132 Cfr. J. CLOTTES y D. LEWIS-WILLIAMS, *Los chamanes de la prehistoria*, Barcelona, Ariel, 2001.

133 G. BATAILLE, «Proposiciones», *Acéphale*, Buenos Aires, Caja Negra, 2005, p. 67.

134 G. BACHELARD, *El aire y los sueños*, México, FCE, 1950, p. 99.

135 *Ibid.*, p. 86.

136 Cfr. *Panamarenko en el Palacio de Cristal*, catálogo, Madrid, MNCARS, 2002.

137 G. BACHELARD, *El aire y los sueños*, cit., p. 102.

138 G. BACHELARD, *Lautréamont*, cit., p. 47.

139 R. DESCARTES, *Discurso del método. Meditaciones metafísicas*, Madrid, Austral, 1997, pp. 139-140.

140 147. C. LÉVI-STRAUSS, *Mito y significado*, cit., p. 45.

141 C. LÉVI-STRAUSS, *De la miel a las cenizas*, cit., p. 216.

142 *Ibid.*, p. 215.

143 *Ibid.*, p. 55.

144 *Ibid.*, p. 29.

145 *Ibid.*, p. 27.

146 *Ibid.*, p. 204.

147 *Ibid.*, p. 24.

148 Cfr. TÁPIES, *Celebració de la mel*, catálogo, Barcelona, Fundación Antoni Tàpies, 1993.

149 R. BARTHES, *Mitologías*, México, Siglo XXI, 1999, p. 203.

150 M. MAUSS, *Essai sur le don*, Paris, PUF, 1989.

151 Cfr. K. MARX, *El capital*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1984, vol. I, cap. 1, pp. 43-102.

152 C. LÉVI-STRAUSS, *El hombre desnudo*, cit., p. 290.

153 C. LÉVI-STRAUSS, *De la miel a las cenizas*, cit., p. 238.

154 G. Charbonnier, *op. cit.*, p. 62.

155 J. BERGER, *Mirar*, Barcelona, Gustavo Gili, 2001, p. 72.

156 CH. BAUDELAIRE, *El pintor de la vida moderna*, Murcia, Arquitectura, 1995, p. 124.

157 B. NAUMAN, *Make me think me*, Liverpool, Tate Liverpool, 2006.

2 EL PAGANISMO: LA ESENCIA ENCARNADA

1 Cfr. HOMERO, *Odisea*, Madrid, Cátedra, 1998, e *Iliada*, Madrid, Cátedra, 1997.

2 Homero, *Odisea*, cit., canto I, 90-110, p. 65.

3 *Ibid.*, canto I, 0-10, p. 45.

4 HESÍODO, *Teogonía*, Madrid, Alianza, 1994, Proemio, v. 95, p. 31.

5 Cfr. M. E. TORREGO, *Textos de historia del arte*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2001.

6 PLATÓN, *Fedro*, Madrid, Gredos, 2004, 238 d, p. 331.

7 *Ibid.*, 245 a, p. 342.

8 *Ibid.*, 259 c, p. 372.

9 Cfr. ESOPHO, «El burro y las cigarras» en *Fábulas*, Barcelona, Gredos, 2006, p. 123.

10 A. DE RODAS, *El viaje de los Argonautas*, Madrid, Alianza, 2004, canto I, 1200-1250, pp. 90-91.

11 Cfr. G. DIDI-HUBERMAN y LAURENT MANNONI, *Mouvements de l'air. Étienne-Jules Marey, photographe des fluides*, Paris, Gallimard, 2004.

12 Cfr. E. MUYBRIDGE, *The human figure in motion*, Nueva York, Dover Publications, 1955.

13 Homero, *Odisea*, cit., canto I, 190-200, p. 52.

14 *Ibid.*, canto XXIV, 500-510, p. 396.

15 *Ibid.*, canto I, 170-180, p. 51.

16 Cfr. ESQUILO, *Agamenón*, *Las Coéforas*, *Las Eumenides*, Madrid, Gredos, 2002.

17 Homero, *Odisea*, cit., canto XVI, 180-190, p. 281.

18 W. SHAKESPEARE, *Hamlet*, Madrid, Cátedra, 2003, escena V, p. 193.

19 Cfr. M. E. Torrego, *op. cit.*, p. 85.

20 Cfr. VV. AA., *Antiquitat/modernitat en l'art del segle xx*, Barcelona, Fundació Joan Miró, 1991, p. 171.

21 Cfr. PLINIO, *Historia Natural*, Madrid, Cátedra, 2002.

22 Cfr. J. C. BAILLY, *La llamada muda. Los retratos de El Fayum*, Madrid, Akal, 2001.

23 Sobre Duchamp como molde paterno del arte contemporáneo cfr. G. DIDI-HUBERMAN, *La ressemblance par contact*, Paris, Minuit, 2008; y J. CLAIR, *Méduse*, Paris, Gallimard, 1989.

24 Cfr. A. SCHWARZ, *The complete works of Marcel Duchamp*, Nueva York, Delano Greenidge, 2000.

25 Homero, *Iliada*, cit., canto I, 1-5, p. 35.

26 Cfr. SOFOCLES, *Edipo Rey*, Madrid, Gredos, 1998.

27 Cfr. PLATÓN, *Apología de Sócrates*, Madrid, Gredos, 2003.

28 Cfr. HIPÓCRATES, *Tratados médicos*, Barcelona, Anthropos, 2001.

29 A. De Rodas, *op. cit.*, canto IV, 1650, pp. 244-248.

30 Cfr. Tony Cragg & F.X. Messerschmidt, catálogo, Viena, Belvedere, 2008.

31 Homero, *Odisea*, cit., canto IX, 10-20, p. 167.

32 ROGER CAILLOIS, *El mito y el hombre*, México, FCE, 1998, p. 28.

33 *Ibid.*, p. 29.

34 Homero, *Odisea*, cit., canto XIII, 290-300, p. 242.

35 A. de Rodas, *op. cit.*, canto III, 150-200, pp. 148-149.

36 PLATÓN, *Sofista*, Madrid, Gredos, 1988, 223 b, p. 350.

37 Homero, *Odisea*, cit., canto IX, 360-370, p. 177.

38 R. GRAVES, *Los mitos griegos*, Barcelona, RBA, 2005, p. 29.

39 Cfr. Henry Moore, *Escultura*, catálogo, Barcelona, Polígrafa, 1981, p. 252.

40 Homero, *Odisea*, cit., canto XVIII, 480-615, pp. 776-784.

41 Cfr. A. de Rodas, *op. cit.*, canto I, 700-750, pp. 74-75.

42 A. de Rodas, *op. cit.*, canto I, 450-550, pp. 66-67.

43 Homero, *Iliada*, cit., canto V, 870-880, p. 251.

44 PLATÓN, *Timeo*, Madrid, Gredos, 1992, 29d y e, p. 173.

45 A. de Rodas, *op. cit.*, canto II, 300-350, pp. 108-109.

46 Cfr. Jiří Kolář, *Objetos y collages*, catálogo, Madrid, MNCARS, 1996.

- 47 PLATÓN, *Menón*, Madrid, Gredos, 2004, 81 d, p. 302.
- 48 Cfr. VV.AA., *Sculture di Roma Antica*, Roma, Electa, 2004.
- 49 ARISTÓTELES, *Metafísica*, Madrid, Gredos, 1998, libro I, 3, 20-30, pp. 82-83.
- 50 H. DAMISCH, *Le jugement de Pâris*, París, Flammarion, 1992, p. 139.
- 51 Cfr. A. TZONIS y P. GIANNISI, *Arquitectura Greco Clásica*, París, Flammarion, 2004.
- 52 Cfr. ARISTÓTELES, *Política*, Madrid, Gredos, 1999.
- 53 Homero, *Ilíada*, cit., canto III, 100-105, p. 141.
- 54 Cfr. PLATÓN, *República*, Madrid, Gredos, 2003, libro VII, 514a, pp. 338-340.
- 55 Platón, *Timeo*, cit., p. 205.
- 56 Cfr. Ch. MULLINS, *Rachel Whiteread*, Londres, Tate Publishing, 2004.
- 57 Cfr. M. CODOGNATO, *Whiteread*, Milán, Electa, 2007.
- 58 J. L. PARDO, *La regla del juego. Sobre la dificultad de aprender filosofía*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2004, p. 133.
- 59 *Ibid.*, p. 129.
- 60 *Ibid.*, p. 133.
- 61 *Ibid.*, p. 132.
- 62 Cfr. A. BONITO OLIVA, *Pino Pascali*, Nápoles, Electa, 2004, p. 202.
- 63 C. J. GLACKEN, *Huellas en la playa de Rodas*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996, p. 7.
- 64 *Ibid.*, p. 27.
- 65 *Ibid.*, p. 44.
- 66 Cfr. M. SERRES, *Hermès II, l'interférence*, París, Minuit, 1968, pp. 162-180.
- 67 M. L. VITRUBIO, *Los diez libros de arquitectura*, Barcelona, Iberia, 1997, libro III, cap. I, p. 67.
- 68 *Ibid.*, p. 70.
- 69 Cfr. E. PANOFKY, *El significado de las artes visuales*, Madrid, Alianza, 1995, pp. 77-130.
- 70 Cfr. Juan Muñoz, *Retrospectiva*, catálogo, Londres, Tate Modern, 2008.
- 71 Homero, *Odisea*, cit., canto VI, 150-170, p. 136.
- 72 L. B. ALBERTI, *De la pintura y otros escritos sobre arte*, Madrid, Tecnos, 1999, p. 151.
- 73 A. de Rodas, *op. cit.*, canto IV, 1400-1450, pp. 238-240.
- 74 *Ibid.*, canto II, 450-500, pp. 113-114.
- 75 *Ibid.*, canto IV, 600-650, pp. 211-212.
- 76 Cfr. GERMANO CELANT, *Del Arte Povera a 1985*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1985, p. 150.
- 77 L. B. ALBERTI, *op. cit.*, p. 133.
- 78 Cfr. B. GEOFFROY-SCHNEITER, *Cicladas. 3000 años a.C.*, Madrid, Kliczkowski, 2000.
- 79 J. JENKIS, *El friso del Partenón*, Barcelona, Electa, 2004.
- 80 Cfr. G. DIDI-HUBERMAN, *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, París, Gallimard, 1995.
- 81 Homero, *Ilíada*, cit., canto XVII, 125-130, p. 706.
- 82 *Ibid.*, canto XXIV, 15-20, p. 977.
- 83 *Ibid.*, canto XXIV, 410-425, p. 1004.
- 84 W. SCOTT, *Corpus Hermeticum y otros textos apócrifos*, Madrid, Edaf, 1998, libelo VIII, p. 64.
- 85 Cfr. E. GOMBRICH, *El legado de Apeles*, Madrid, Debate, 2000, pp. 3-19.
- 86 J. GAGE, *Color y cultura*, Madrid, Si-ruela, 1997, p. 15.
- 87 Cfr. Antonio López, catálogo, Madrid, MNCARS, 1993.
- 88 Homero, *Ilíada*, cit., canto XVIII, 415-425, p. 772.
- 89 ARISTÓTELES, *Acerca del alma*, Madrid, Gredos, 2003, 412 a, 25, p. 168.
- 90 Cfr. Michelangelo Pistoletto, catálogo, Milán, Electa, 1990, p. 125.
- 91 J. LICHTENSTEIN, *La couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*, París, Flammarion, 1989, p. 50.
- 92 J. GAGE, *op. cit.*, p. 12.
- 93 Cfr. G. Celant, *op. cit.*, p. 113.
- 94 C. GRENIER, *Parmigiani*, París, Actes Sud, 2008.
- 95 A. de Rodas, *op. cit.*, canto III, 500-550, pp. 160-161.
- 96 *Ibid.*, canto III, 800-900, pp. 170-172.
- 97 Hesíodo, *op. cit.*, v. 190, p. 34.
- 98 Cfr. Louise Bourgeois, catálogo, Nueva York, Phaidon, 2003.
- 99 Cfr. M. SERRES, *El nacimiento de la física en el texto de Lucrecio*, Valencia, Pre-Textos, 1994.
- 100 T. LUCRECIO, *De la naturaleza de las cosas*, Madrid, Cátedra, 2004, libro I, 1-25, p. 91.
- 101 *Ibid.*, libro II, 600-610, p. 161.
- 102 *Ibid.*, libro II, 330-340, p. 149.
- 103 *Ibid.*, libro IV, 50-70, p. 239.
- 104 *Idem.*
- 105 Cfr. Michelangelo Pistoletto, cit., p. 108.
- 106 Homero, *Odisea*, cit., canto X, 230-250, p. 191.
- 107 *Ibid.*, canto X, 410-420, p. 196.
- 108 A. de Rodas, *op. cit.*, canto IV, 650-700, p. 214.
- 109 *Idem.*
- 110 Cfr. E. CANETTI, «La metamorfosis», *Masa y poder*, Barcelona, Muchnik, 1994, pp. 351-403.
- 111 275. F. NIETZSCHE, *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999, p. 40.
- 112 Cfr. Ovídio, *Las metamorfosis*, Madrid, Cátedra, 1995, libro VI, 380-400, pp. 403-404.
- 113 A. de Rodas, *op. cit.*, canto IV, 900-950, p. 222.
- 114 Cfr. Francisco Leiro, *El Jardín de las delicias*, catálogo, Segovia, SECC, 2008, p. 70.
- 115 Cfr. M. FOUCAULT, *Historia de la sexualidad*, Madrid, Siglo XXI, 1998.
- 116 Cfr. J. Clair, *op. cit.*, pp. 15-33.
- 117 *Ibid.*, p. 21.
- 118 *Ibid.*, p. 57.
- 119 *Ibid.*, p. 17.
- 120 PLATÓN, *Parménides*, Madrid, Gredos, 2004, 130 c y d, p. 43.
- 121 I. KANT, *Crítica de la razón pura*, Madrid, Alianza, 2000, p. 45.
- 122 G. BACHELARD, *La tierra y los ensueños de la voluntad*, *op. cit.*, p. 235.
- 123 J. Clair, *op. cit.*, p. 52.
- 124 J. KRISTEVA, *Visions capitales*, París, Réunion des Musées Nationaux, 1998, p. 36.
- 125 *Ibid.*, p. 37.
- 126 Cfr. Cindy Sherman, catálogo, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, 1996.
- 127 Cfr. L. B. Alberti, *op. cit.*, p. 115.
- 128 Cfr. R. SOBIESZEK, *Ghost in the shell. Photography and the human soul, 1850-2000*, Cambridge, MIT Press, 2000.
- 129 Cfr. R. Graves, *op. cit.*, pp. 221-227.
- 130 Cfr. Pino Pascali, *La reinención del mito mediterráneo, 1961-1968*, catálogo, Madrid, MNCARS, 2002, p. 79.
- 131 J. JORCE, *Ulises*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 629.

132 Homero, *Odisea*, cit., canto IX, 10-40, p. 168.

133 Cfr. DANTE ALIGHIERI, *Divina comedia*, Madrid, Cátedra, 2000.

134 Cfr. J. BALLO y X. PEREZ, *La semilla inmortal*, Barcelona, Anagrama, 1997.

135 Platón, *Apología de Sócrates*, cit., 100 a, p. 337.

136 Cfr. VIRGILIO, *Eneida*, Madrid, Cátedra, 1995, libro VI, pp. 311-360.

137 A. de Rodas, *op. cit.*, canto III, 1350, p. 188.

138 Homero, *Odisea*, cit., canto XI, 170-180, p. 206.

139 W. JENSEN, *Gradiva*, Barcelona, La Tempestad, 2005, p. 17.

140 A. de Rodas, *op. cit.*, canto IV, 50, p. 193.

141 W. Jensen, *op. cit.*, p. 39.

142 W. JEFFETT, *Dali: Gradiva*, Madrid, Museo Thyssen Bornemisza, 2002, p. 26.

143 S. FREUD, «El delirio y los sueños en la *Gradiva*, de W. Jensen», *Obras Completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996, p. 1.304.

144 Hesíodo, *op. cit.*, 110-200, pp. 72-75.

145 E. GIBBON, *Historia de la decadencia y caída del Imperio Romano*, Barcelona, RBA, 2005.

146 O. SPENGLER, *La decadencia de Occidente*, Barcelona, RBA, 2005.

147 C. J. Glacken, *op. cit.*, p. 57.

148 Cfr. VINCENT SCULLY, *Michael Graves. Obras y proyectos, 1966-1985*, Barcelona, Gustavo Gili, 1992.

149 Cfr. S. MARCHAN, *Del arte objetual al arte del concepto*, Madrid, Ediciones Akal, 1986, pp. 291-342.

150 Cfr. IAN HAMILTON FINLEY, «Little Sparta» [1967], *El Paseante* 13, (1989), pp. 75-87.

151 E. Panofsky, *op. cit.*, pp. 323-341.

152 Homero, *Odisea*, cit., canto XI, 120-130, p. 205.

153 Cfr. Aristóteles, *Política*, cit., 1253 b.

154 J. BALTRUSAITIS, *Le Moyen Âge fantastique*, París, Flammarion, 1993, p. 76.

155 G. BATAILLE, *La conjuración sagrada*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2003, p. 15.

156 *Ibid.*, p. 16.

157 J. Baltrusaitis, *op. cit.*, p. 31.

158 Cfr. J. Koons, *Easyfun-Ethereal*, catálogo, Nueva York, Solomon R. Guggenheim Foundation, 2000.

159 J. G. HANHARDT, Francesc Torres, *La Cabeza del Dragón*, Madrid, MNCARS, 1991, pp. 262-265.

3 EL CRISTIANISMO: LA SUBSTANCIA ALEGÓRICA

1 M. PROUST, *En busca del tiempo perdido*, Madrid, Alianza, 1998. También *Contra Sainte-Beuve*, Barcelona, Tusquets, 2006; *Los placeres y los días*, Madrid, Alianza, 2005.

2 Sobre la vida de Proust la clásica biografía de G. D. PAINTER, *Marcel Proust*, Barcelona, Lumen, 1992, o la más actual de J. Y. TADIE, *Marcel Proust*, París, Gallimard, 1996.

3 M. PROUST, *El tiempo recobrado*, Madrid, Alianza, 1998, p. 211.

4 Cfr. M. PROUST, *Por el camino de Swann*, Madrid, Alianza, 1998, pp. 62-65.

5 *Idem.*

6 G. MOURE, *Christian Boltanski. Adviento y otros tiempos*, Barcelona, Polígrafa, 1998, p. 115.

7 Cfr. J. RUSKIN, *La Biblia de Amiens*, Madrid, Abada, 2006.

8 Cfr. F. CHATEAUBRIAND, *Génie du Christianisme*, París, Flammarion, 1966.

9 Cfr. J. RUSKIN, *Las siete lámparas de la arquitectura*, Valencia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1989.

10 H. FOCILLON, *La escultura románica*, Madrid, Akal, 1986, p. 56.

11 Cfr. BERND & HILLA BECHER, *Tipologías*, Madrid, Fundación Telefónica, 2005, p. 16.

12 Cfr. J. P. MIDANT, *Au Moyen Âge avec Viollet-le-Duc*, París, Parangon, 2001.

13 Cfr. H. C. ADAM, *Karl Blossfeldt*, Colonia, Taschen, 2001.

14 H. Focillon, *op. cit.*, p. 50.

15 Cfr. V. DE HONNECOURT, *Cuaderno*, Madrid, Akal, 2001.

16 Cfr. C. ALBARET, *Monsieur Proust*, Barcelona, Riquer, 2004.

17 G. DUBY, *Arte y sociedad en la Edad Media*, Madrid, Taurus, 1998, p. 43.

18 *Ibid.*, p. 79.

19 *Ibid.*, p. 73.

20 C. CENNINI, *El libro del arte*, Madrid, Akal, 2000, p. 31.

21 Génesis, III, 17.

22 Cfr. R. ROSENBLUM, *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico*, Madrid, Alianza Forma, 1993, pp. 223-247.

23 B. NEWMAN, *Escritos escogidos y entrevistas*, Madrid, Síntesis, 2006, p. 216.

24 *Ibid.*, p. 217.

25 *Ibid.*, p. 218.

26 V. KANDINSKY, *De lo espiritual en el arte*, Barcelona, Paidós, 1996, p. 48.

27 Cfr. H. DAMSCH, *El origen de la perspectiva*, Madrid, Alianza Forma, 1997.

28 J. GAGE, *Color y cultura*, Madrid, Siruela, 1997, p. 61.

29 Cfr. *Monocromos. De Malevich al presente*, catálogo, Madrid, MNCARS, 2004, pp. 163-223.

30 Éxodo, XX, 3-6.

31 M. Proust, *El tiempo recobrado*, cit., p. 152.

32 Cfr. W. MORRIS, *Cómo vivimos y cómo podíamos vivir*, La Rioja, Pepitas de calabaza, 2004, p. 103.

33 *Ibid.*, p. 43.

34 S. ZIZEK, *El titere y el enano*, Barcelona, Paidós, 2005, p. 141.

35 Cfr. David Nebreda, *Autorretratos*, catálogo, París, Léo Scheer, 2002.

36 G. SCHOLEM, *Las grandes tendencias de la mística judía*, Madrid, Siruela, 2000, p. 47.

37 Cfr. M. Proust, *Por el camino de Swann*, cit., pp. 463-516.

38 U. Eco, *Arte y belleza en la estética medieval*, Barcelona, Lumen, 1999, p. 53.

39 *Ibid.*, p. 84.

40 EOGAR DE BRUYNE, *La estética de la Edad Media*, Madrid, Antonio Machado Libros, 1988, p. 101. Este libro es un índice de notas escrito al año siguiente de los *Estudios de estética medieval*, de tres volúmenes.

41 M. FOUCAULT, *Esto no es una pipa*, Barcelona, Anagrama, 1981, p. 43.

42 *Ibid.*, p. 34.

43 Cfr. M. ARCHER, *Installation art*, Londres, Thames & Hudson, 1996, p. 93.

44 M. Proust, *Por el camino de Swann*, *op. cit.*, p. 275.

45 G. DUBY, *La época de las catedrales. Arte y sociedad, 980-1420*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 83.

46 W. BENJAMIN, *Origine du drame baroque allemand*, París, Flammarion, 1985, p. 185.

- 47 *Ibid.*, p. 197.
- 48 H. ARENDA, *Hombres en tiempos de oscuridad*, Barcelona, Gedisa, 2001, p. 174.
- 49 Cfr. G. HEINER, *Atlas*, Londres, Thames & Hudson, 2006.
- 50 Cfr. M. PROUST, *Sobre la lectura*, Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2006.
- 51 M. Proust, *El tiempo recobrado*, cit., p. 212.
- 52 G. DUBY, *Arte y sociedad en la Edad Media*, cit., p. 21.
- 53 J. DESBOS, *Dar la muerte*, Barcelona, Paidós, 1999, p. 36.
- 54 Cfr. J. HERRERA, *Génesis y estructura de la Fenomenología del Espíritu de Hegel*, Barcelona, Península, 1998, p. 306.
- 55 Cfr. E. PARASKE, *El abad Suger. Sobre la abadía de Saint-Denis y sus tesoros artísticos*, Madrid, Cátedra, 2004.
- 56 G. DUBY, *La época de las catedrales. Arte y sociedad, 980-1420*, cit., p. 105.
- 57 *Ibid.*, p. 107.
- 58 *Ibid.*, p. 108.
- 59 Cfr. J. C. SANZ, *El libro del color*, Madrid, Alianza, 2003, pp. 56-57.
- 60 M. PROUST, *En este momento*, Madrid, Cuatro, 2005, p. 25.
- 61 Cfr. B. VERA, *The passions*, Los Ángeles, Golly Publications, 2003.
- 62 G. DUBY, *La época de las catedrales. Arte y sociedad, 980-1420*, cit., p. 85.
- 63 G. SANCALM, *La cábala y su simbolismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1976, p. 34.
- 64 E. de Bruyne, *op. cit.*, p. 131.
- 65 G. Scholem, *Las grandes tendencias de la mística judía*, cit., p. 286.
- 66 Cfr. O. CELANT, *Anselm Kiefer*, Milán, Skira, 2007, p. 59.
- 67 G. TERESA, *Las moradas*, Madrid, De Espiritualidad, 1999, p. 19.
- 68 M. Proust, *Por el camino de Swann*, cit., p. 16.
- 69 REXNER CAILLORS, *Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo*, México, FCE, 1994, p. 138.
- 70 Cfr. M. MICHAEL, *Piero della Francesca. La Iglesia de Arezzo*, Madrid, Kliczkowski, 2007.
- 71 K. C. JAKZ, *Piero della Francesca*, Madrid, Alianza, 1995, p. 49.
- 72 G. DUBY, *La época de las catedrales. Arte y sociedad, 980-1420*, cit., p. 93.
- 73 R. E. KRAUSS, *La originalidad de las vanguardias y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza Forma, 2002, p. 32.
- 74 *Ibid.*, p. 177.
- 75 *Ibid.*, p. 24.
- 76 Cfr. G. DIDI-HUBERMAN, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial, 1997.
- 77 Cfr. J. DE HERRERA, *Discurso sobre la figura cúbica*, Madrid, Editora Nacional, 1976.
- 78 Cfr. ARISTOTELES, *Metafísica*, Madrid, Gredos, 1998, libro IV.
- 79 M. Proust, *Por el camino de Swann*, cit., p. 80.
- 80 *Idem*.
- 81 Cfr. E. de Bruyne, *op. cit.*, p. 81.
- 82 M. Proust, *Por el camino de Swann*, cit., p. 80.
- 83 E. GOMBICH, *El legado de Apolos*, Madrid, Debate, 2000, p. 32.
- 84 M. Proust, *Por el camino de Swann*, cit., p. 80.
- 85 T. BURCKHARDT, *Espejo del intelecto*, Barcelona, José J. de Olafeta, Editor, 2000, p. 64.
- 86 G. DUBY, *Arte y sociedad en la Edad Media*, cit., p. 89.
- 87 J. GAGE, *op. cit.*, p. 64.
- 88 Cfr. A. K. CHAKRAVARTHY, *Teoría medieval de la belleza*, Barcelona, Medievalia, 2001.
- 89 E. de Bruyne, *op. cit.*, p. 79.
- 90 Cfr. Jan Dibbets, *Luz interior*, catálogo, Barcelona, Polígrafa, 1991.
- 91 Cfr. Ch. Heinemann, *Monet*, Colonia, Taschen, 2007, pp. 55-62.
- 92 M. Proust, *Por el camino de Swann*, cit., pp. 257-258.
- 93 E. de Bruyne, *op. cit.*, p. 73.
- 94 G. BACHILLARD, *La poética de la ensañación*, México, FCE, 2002, p. 106.
- 95 T. Burckhardt, *op. cit.*, p. 52.
- 96 M. MUSEAU-PRATY, *Lo visible e lo invisible*, París, Gallimard, 2004, p. 181.
- 97 Cfr. Yves Klein, catálogo, Madrid, MNCARS, 1995.
- 98 Cfr. H. CHARLET, Yves Klein, París, Adam Biro, 2000.
- 99 M. Proust, *Por el camino de Swann*, cit., p. 24.
- 100 J. DE MEUNA y G. DE LAROS, *El libro de la rosa*, Madrid, Siruela, 2003.
- 101 G. AGAMBEN, *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Valencia, Pre-Textos, 1995, p. 147.
- 102 Cfr. M. PROUST, *La prisionera*, Madrid, Alianza, 1998.
- 103 J. GONZÁLEZ REQUENA, *Los Tres Reyes Magos. La eficacia simbólica*, Madrid, Akal, 2002, p. 56.
- 104 J. L. NANCY, *Corpus*, Madrid, Arena, 2003, p. 16.
- 105 Cfr. T. VERDON, *Maria en el arte europeo*, Barcelona, Electa, 2005.
- 106 R. Caillors, *op. cit.*, p. 139.
- 107 Cfr. H. BASTIAN, *Ron Mueck*, Ostfildern-Ruit, ed. Hatje Cantz, 2005.
- 108 Cfr. J. KRSTEVA, *El tiempo sensible. Proust y la experiencia literaria*, Buenos Aires, Eudeba, 2005.
- 109 Cfr. M. Proust, *Por el camino de Swann*, cit., pp. 215-220.
- 110 J. L. Nancy, *op. cit.*, p. 9.
- 111 J. MUTOA, *Paraíso perdido*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2005, libro IV, p. 221.
- 112 *Ibid.*, libro V, p. 289.
- 113 *Ibid.*, libro V, p. 281.
- 114 *Ibid.*, libro IX, p. 493.
- 115 U. Eco, *op. cit.*, p. 71.
- 116 L. CHARCONNEAU-LASSAY, *El bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*, Barcelona, José J. de Olafeta, Editor, 1997.
- 117 Cfr. P. MARTEL, *Cabinets de curiosités*, París, Gallimard, 2002, p. 93.
- 118 Cfr. Accionismo Vienés. Günter Brus, Otto Mühl, Hermann Nitsch, Rudolf Schwarzkogler, catálogo, Barcelona, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 2008.
- 119 A. CHASTEL, *Histoire du retable italien des origines à 1500*, París, Liana Levi, 2005, p. 35.
- 120 G. DUBY, *Arte y sociedad en la Edad Media*, cit., p. 81.
- 121 G. AGAMBEN, *Lo abierto. El hombre y el animal*, Valencia, Pre-textos, 2005, pp. 31-32.
- 122 M. PROUST, *A la sombra de las muchachas en flor*, Madrid, Alianza, 1998, p. 31.
- 123 M. BARBESCH, *Teorías del arte de Platon a Winckelmann*, Madrid, Alianza, 1994, p. 53.
- 124 *Ibid.*, p. 54.

- 125 *Ibid.*, p. 58.
- 126 Cfr. G. DIDI-HUBERMAN, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, París, Minuit, 1990.
- 127 M. Barasch, *op. cit.*, p. 59.
- 128 G. DELEUZE, *Spinoza y el problema de la expresión*, Barcelona, Muchnik, 1999, p. 171.
- 129 *Ibid.*, p. 73.
- 130 M. Proust, *A la sombra de las muchachas en flor*, cit., p. 285.
- 131 G. Scholem, *Las grandes tendencias de la mística judía*, cit., p. 29.
- 132 G. DIDI-HUBERMAN, *Phasmes*, París, Minuit, 1998, p. 185.
- 133 J. DERRIDA, *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1989, p. 90.
- 134 Cfr. James Turrell, catálogo, Valencia, IVAM, 2004, pp. 251-319.
- 135 Cfr. M. Proust, *La prisionera*, cit.
- 136 M. Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 137.
- 137 R. Descartes, *Discurso del método*, cit., p. 68.
- 138 M. Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 52.
- 139 M. MERLEAU-PONTY, *El mundo de la percepción*, Buenos Aires, FCE, 2003, p. 54.
- 140 E. de Bruyne, *op. cit.*, p. 75.
- 141 M. SERRES, *Variations sur le corps*, París, Le Pommier-Fayard, 1999, p. 27.
- 142 Cfr. A. LEUPIN, *Phallophanies. La chair et le sacré*, París, Du Regard, 2000.
- 143 F. KAFKA, *El proceso*, Madrid, Cátedra, 1994, p. 262.
- 144 *Ibid.*, p. 263.
- 145 G. Duby, *La época de las catedrales. Arte y sociedad, 980-1420*, cit., p. 96.
- 146 Cfr. M. Proust, *Sodoma y Gomorra*, Madrid, Alianza, 1998.
- 147 H. FOCILLON, *El año mil*, Madrid, Alianza, 1987, p. 65.
- 148 Apocalipsis XXI, 10-14.
- 149 M. Proust, *El tiempo recobrado*, cit., p. 420.
- 150 H. Focillon, *El año mil*, cit., p. 72.
- 151 Apocalipsis XXI, 10-14.
- 152 Apocalipsis XXI, 16.
- 153 Tesis de filosofía de la historia, W. BENJAMIN, *Discursos interrumpidos*, Madrid, Taurus, 1989, tesis 9, p. 183.
- 154 Cfr. *El Juicio Final*, Anthony Caro, catálogo, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2000.
- 155 H. Focillon, *El año mil*, cit., p. 53.
- 156 M. Proust, *La prisionera*, cit., pp. 205-206.
- 157 M. THEUNISSEN, *Anteproyectos de la modernidad: antigua melancolía y acedia de la Edad Media*, Valencia, Náyade, 2005, p. 74.
- 158 G. Scholem, *La cábala y su simbolismo*, cit., p. 32.
- 159 M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, cit., p. 78.
- 160 J. BERGER, *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible*, Madrid, Árdora, 1997, p. 29.
- 161 Cfr. *Heinwein*, catálogo, Colonia, Könnemann, 1998.



BIBLIOGRAFÍA

- ADAM, H. C., *Karl Blossfeldt*, Colonia, Taschen, 2001.
- AGAMBEN, G., *Lo abierto. El hombre y el animal*, Valencia, Pre-textos, 2005.
- , *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Valencia, Pre-Textos, 1995.
- ALBARET, C., *Monsieur Proust*, Barcelona, RqueR, 2004.
- ALBERTI, L. B., *De la pintura y otros escritos sobre arte*, Madrid, Tecnos, 1999.
- APOLONIO, *El viaje de los Argonautas*, Madrid, Alianza, 2004.
- ARCHER, M., *Installation art*, Londres, Thames & Hudson, 1996.
- ARENDT, H., *Hombres en tiempos de oscuridad*, Barcelona, Gedisa, 2001.
- ARISTÓTELES, *Metafísica*, Madrid, Gredos, 1998.
- , *Política*, Madrid, Gredos, 1999.
- , *Acerca del alma*, Madrid, Gredos, 2003.
- BACHELARD, G., *El aire y los sueños*, México, FCE, 1950.
- , *El agua y los sueños*, Madrid, FCE, 1994.
- , *La tierra y las ensoñaciones de la materia*, México, FCE, 1994.
- , *Lautréamont*, México, FCE, 1997.
- , *La poética del espacio*, México, FCE, 2000.
- , *La poética de la ensoñación*, México, FCE, 2002.
- , *La formación del espíritu científico*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2004.
- , *La psychanalyse du feu*, París, Gallimard, 2005.
- BACHOFEN, J. J., *El matriarcado*, Madrid, Akal, 1997.
- BALTRUSAITIS, J., *Le Moyen Âge fantastique*, París, Flammarion, 1993.
- BALLÓ, J. y PÉREZ, X., *La semilla inmortal*, Barcelona, Anagrama, 1997.
- BARASCH, M., *Teorías del arte de Platón a Winckelmann*, Madrid, Alianza, 1994.
- BARTHES, R., *Mitologías*, México, Siglo XXI, 1999.
- , *Michelet*, México, FCE, 2004.
- BATAILLE, G., *Lascaux ou la naissance de l'art*, Obras Completas IX, París, Gallimard, 1979.
- , *La conjuración sagrada*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2003.
- , *Acéphale*, Buenos Aires, Caja Negra, 2005.
- BAUDELAIRE, Ch., *El pintor de la vida moderna*, Murcia, ed. Arquilectura, 1995.
- BENJAMIN, W., *Origine du drame baroque allemand*, París, Flammarion, 1985.
- , *Discursos interrumpidos*, Madrid, Taurus, 1989.
- BERGER, J., *Mirar*, Barcelona, Gustavo Gili, 2001.
- BOSSI, L., *Historia natural del alma*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2008.
- BRUYNE, E., *La estética de la Edad Media*, Madrid, Antonio Machado Libros, 1988.
- BURCKHARDT, T., *Espejo del intelecto*, Barcelona, José J. de Olañeta, Editor, 2000.
- BURTON, R., *Anatomía de la melancolía*, Madrid, Alianza, 2006.
- CABANNE, P., *El siglo de Picasso*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1982.
- CAILLOIS, R., *Pierres*, París, Gallimard, 1966.
- , *L'écriture des pierres*, París, Flammarion, 1970.
- , *Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo*, México, FCE, 1994.
- , *El mito y el hombre*, México, FCE, 1998.
- CANETTI, E., *Masa y poder*, Barcelona, Muchnik, 1994.
- CARRACEDO, J. R., *Estructuralismo y ciencias humanas*, Madrid, Istmo, 1976.
- CELANT, G., *Del Arte Povera a 1985*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1985.
- CENNINI, C., *El libro del arte*, Madrid, Akal, 2000.
- CHASTEL, A., *El grutesco*, Madrid, Akal, 2000.
- , *Histoire du retable italien des origines à 1500*, París, Liana Levi, 2005.
- CHARBONNEAU-LASSAY, L., *El bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*, Barcelona, José J. de Olañeta, Editor, 1997.
- CHARBONNIER, G., *Entrevistas con Claude Lévi-Strauss*, Buenos Aires, Amorrortu, 2006.
- CHATEAUBRIAND, E., *Génie du Christianisme*, París, Flammarion, 1966.
- CLAIR, J., *Méduse*, París, Gallimard, 1989.
- CLARCK, K., *Piero della Francesca*, Madrid, Alianza, 1995.
- CLOTTE, J., *Los chamanes de la prehistoria*, Barcelona, Ariel, 2001.

- COOMARASWAMY, A. K., *Teoría medieval de la belleza*, Barcelona, Medievalia, 2001.
- CURTIS, G., *Los pintores de las cavernas: el misterio de los primeros artistas*, Madrid, Turner, 2009.
- DA VINCI, L., *Tratado de la pintura*, Madrid, Akal, 1998.
- DAMISCH, H., *Le jugement de Pâris*, París, Flammarion, 1992.
- , *El origen de la perspectiva*, Madrid, Alianza Forma, 1997.
- DANTE, *Divina comedia*, Madrid, Cátedra, 2000.
- DELEUZE, G., *Spinoza y el problema de la expresión*, Barcelona, Muchnik, 1999.
- DERRIDA, J., *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1989.
- , *Dar la muerte*, Barcelona, Paidós, 1999.
- DESCARTES, R., *Discurso del método*, Madrid, Austral, 1997.
- DIDI-HUBERMAN, G., *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, París, Minuit, 1990.
- , *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, París, Gallimard, 1995.
- , *L'empreinte*, París, Centre Georges Pompidou, 1997.
- , *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial, 1997.
- , *Phasmes. Essais sur l'apparition*, París, Minuit, 1998.
- y MANNONI, L., *Mouvements de l'air. Étienne-Jules Marey, photographe des fluides*, París, Gallimard, 2004.
- DUBUFFET, J., *Biografía a paso de carga*, Madrid, Síntesis, 2004.
- DUBY, G., *La época de las catedrales. Arte y sociedad, 980-1420*, Madrid, Cátedra, 1995.
- , *Arte y sociedad en la Edad Media*, Madrid, Taurus, 1998.
- ECO, U., *Arte y belleza en la estética medieval*, Barcelona, Lumen, 1999.
- ELIADE, M., *El mito del buen salvaje*, Madrid, Almagosto, 1991.
- , *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*, México, FCE, 2003.
- ESOPO, *Fábulas*, Madrid, Gredos, 2006.
- ESQUILO, *Agamenón, Las Coéforas, Las Eumenides*, Madrid, Gredos, 2002.
- FERNÁNDEZ, A., *Arte Povera*, Madrid, Nerea, 1998.
- FOCILLON, H., *Vie des formes*, París, PUF, 1964.
- , *La escultura románica*, Madrid, Akal, 1986.
- , *El año mil*, Madrid, Alianza, 1987.
- FOUCAULT, M., *Esso no es una pipa*, Barcelona, Anagrama, 1981.
- , *Historia de la sexualidad*, Madrid, Siglo XXI, 1998.
- FRAZER, J. G., *La rama dorada*, México, FCE, 2006.
- FREUD, S., *El delirio y los sueños en la Gradiva de W. Jensen*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996.
- , *Tótem y tabú*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996.
- GAGE, J., *Color y cultura*, Madrid, Siruela, 1997.
- GEOFFROY-SCHNEITER, B., *Cicladitas. 3000 años a.C.*, Madrid, Kliczkowski, 2000.
- GERONIMUS, D., *Piero di Cosimo*, New Haven, Yale University Press, 2006.
- GIBBON, E., *Historia de la decadencia y caída del Imperio Romano*, Barcelona, RBA, 2005.
- GIEDION, S., *El presente eterno: los comienzos del arte*, Madrid, Alianza, 2003.
- GLACKEN, C. J., *Huellas en la playa de Rodas*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996.
- GOMBRICH, E., *El legado de Apeles*, Madrid, Debate, 2000.
- GONZÁLEZ REQUENA, J., *Los Tres Reyes Magos. La eficacia simbólica*, Madrid, Akal, 2002.
- GRAVES, R., *Los mitos griegos*, Barcelona, RBA, 2005.
- HEIDEGGER, M., *Ser y tiempo*, México, FCE, 2000.
- HEINRICH, Ch., *Monet*, Colonia, Taschen, 2007.
- HERRERA, J. de, *Discurso sobre la figura cúbica*, Madrid, Editora Nacional, 1976.
- HESÍODO, *Teogonía. Trabajos y días*, Madrid, Alianza, 1994.
- HIPÓCRATES, *Tratados médicos*, Barcelona, Anthropos, 2001.
- HOMERO, *Iliada*, Madrid, Cátedra, 1997.
- , *Odisea*, Madrid, Cátedra, 1998.
- HONNECOURT, V. de, *Cuaderno*, Madrid, Akal, 2001.
- HYPPOLITE, J., *Génesis y estructura de la 'Fenomenología del Espíritu' de Hegel*, Barcelona, Península, 1998.
- JEFFETT, W., *Dall: Gradiva*, Madrid, Museo Thyssen Bornemisza, 2002.
- JENKIS, J., *El friso del Partenón*, Barcelona, Electa, 2004.
- JENSEN, W., *Gradiva*, Barcelona, La Tempestad, 2005.
- JOYCE, J., *Ulises*, Madrid, Cátedra, 1999.
- KANDINSKY, V., *De lo espiritual en el arte*, Barcelona, Paidós, 1996.
- KANT, I., *Crítica de la razón pura*, Madrid, Alfaguara, 2000.
- , *Ensayos sobre las enfermedades de cabeza*, Madrid, Machado, 2001.
- KRAUSS, R. E., *La originalidad de las vanguardias y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza Forma, 2002.
- KRISTEVA, J., *Visions capitales*, París, Réunion des Musées Nationaux, 1998.

- , *El tiempo sensible. Proust y la experiencia literaria*, Buenos Aires, Eudeba, 2005.
- LAVOISIER, A., *Tratado elemental de química*, Valladolid, Maxtor, 2009.
- LEROI-GOURHAN, A., *Arte y grafismo en la Europa prehistórica*, Madrid, Istmo, 1984.
- , *Símbolos, artes y creencias de la prehistoria*, Madrid, Istmo, 1984.
- LEUPIN, A., *Phallophanies. La chair et le sacré*, París, Du Regard, 2000.
- LÉVI-STRAUSS, C., *El origen de las maneras de mesa*, México, Siglo XXI, 1992.
- , *Antropología estructural*, Barcelona, Paidós, 1995.
- , *Lo crudo y lo cocido*, México, FCE, 1996.
- , *El hombre desnudo*, Madrid, Siglo XXI, 1997.
- , *Tristes Trópicos*, Barcelona, Paidós, 1997.
- , *Las estructuras elementales de parentesco*, Barcelona, Paidós, 1998.
- , *De la miel a las cenizas*, México, FCE, 2002.
- , *El totemismo en la actualidad*, Madrid, FCE, 2003.
- , *Mito y significado*, Madrid, Alianza, 2008.
- LÉVY-BRUHL, L., *La mentalidad primitiva*, Buenos Aires, Leviatán, 1957.
- LICHTENSTEIN, J., *La couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*, París, Flammarion, 1989.
- LUCRECIO, T., *De la naturaleza de las cosas*, Madrid, Cátedra, 2004.
- LYOTARD, J. F., *Dispositivos pulsionales*, Madrid, Fundamentos, 1981.
- MARCHÁN, S., *Del arte objetual al arte del concepto*, Madrid, Akal, 1986.
- MARX, K., *El capital*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1984.
- MAUSS, M., *Essai sur le don*, París, PUF, 1989.
- MAYAYO, P., *André Masson: mitologías*, Madrid, MMM, 2002.
- , *Historias de mujeres, historias del arte*, Madrid, Cátedra, 2003.
- MERLEAU-PONTY, M., *El mundo de la percepción*, Buenos Aires, FCE, 2003.
- , *Le visible et l'invisible*, París, Gallimard, 2004.
- MEUNG, J. De y LORRIS, G. De, *El libro de la rosa*, Madrid, Siruela, 2003.
- MICHAEL, M., *Piero della Francesca. La Iglesia de Arezzo*, Madrid, Kliczkowski, 2007.
- MIDANT, J. P., *Au Moyen Âge avec Viollet-le-Duc*, París, Parangon, 2001.
- MILTON, J., *Paraíso perdido*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2005.
- MILLER, W. I., *Anatomía del asco*, Madrid, Taurus, 1998.
- MOREL, P., *Les grottes maniéristes en Italie au XVI siècle*, París, Macula, 1998.
- MORRIS, W., *Cómo vivimos y cómo podíamos vivir*, La Rioja, Pepitas de calabaza, 2004.
- NANCY, J. L., *Corpus*, Madrid, Arena, 2003.
- NEWMAN, B., *Escritos escogidos y entrevistas*, Madrid, Síntesis, 2006.
- NIETZSCHE, F., *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.
- OGDEN, P., *7 Reece Mews. Francis Bacon's studio*, Londres, Thames & Hudson, 2001.
- OVIDIO, *Las metamorfosis*, Madrid, Cátedra, 1995.
- PAINTER, G. D., *Marcel Proust*, Barcelona, Lumen, 1992.
- PANOFKY, E., *El significado de las artes visuales*, Madrid, Alianza, 1995.
- , *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza, 2001.
- , *El abad Suger. Sobre la abadía de Saint-Denis y sus tesoros artísticos*, Madrid, Cátedra, 2004.
- PARDO, J. L., *Cuerpos a motor*, Las Palmas de Gran Canaria, CAAM, 1997.
- , *La regla del juego. Sobre la dificultad de aprender filosofía*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2004.
- PEPPIATT, M., *Francis Bacon. Anatomía de un enigma*, Barcelona, Gedisa, 1999.
- PLATÓN, *Timeo*, Madrid, Gredos, 1992.
- , *Sofista*, Madrid, Gredos, 1988.
- , *Apología de Sócrates*, Madrid, Gredos, 2003.
- , *República*, Madrid, Gredos, 2003.
- , *Fedro*, Madrid, Gredos, 2004.
- , *Menón*, Madrid, Gredos, 2004.
- , *Parménides*, Madrid, Gredos, 2004.
- PLINIO, G., *Historia Natural*, Madrid, Cátedra, 2002.
- PROUST, M., *Por el camino de Swann*, Madrid, Alianza, 1998.
- , *A la sombra de las muchachas en flor*, Madrid, Alianza, 1998.
- , *El mundo de Guermantes*, Madrid, Alianza, 1998.
- , *Sodoma y Gomorra*, Madrid, Alianza, 1998.
- , *La prisionera*, Madrid, Alianza, 1998.
- , *El tiempo recobrado*, Madrid, Alianza, 1998.
- , *En este momento*, Madrid, Cuatro, 2005.
- , *Los placeres y los días*, Madrid, Alianza, 2005.
- , *Contra Sainte-Beuve*, Barcelona, Tusquets, 2006.
- , *Sobre la lectura*, Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2006.
- RAQUEJO, T., *Land Art*, Guipúzcoa, Nerea, 1998.

- ROSENBLUM, R., *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico*, Madrid, Alianza Forma, 1993.
- ROSHENTAL, N., *Sensation*, Young British Artists from Saatchi Collection, Londres, Royal Academy of Arts, 1997.
- RUSKIN, J., *Las siete lámparas de la arquitectura*, Valencia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1989.
- , *La Biblia de Amiens*, Madrid, Abada, 2006.
- SANZ, J. C., *El libro del color*, Madrid, Alianza, 2003.
- SCHOLEM, G., *La cábala y su simbolismo*, México, FCE, 1976.
- , *Las grandes tendencias de la mística judía*, Madrid, Siruela, 2000.
- SCOTT, W., *Corpus Hermeticum y otros textos apócrifos*, Madrid, Edaf, 1998.
- SERRES, M., *Hermès II. L'interférence*, París, Minuit, 1968.
- , *El nacimiento de la física en el texto de Lucrecio*, Valencia, Pre-Textos, 1994.
- , *Variations sur le corps*, París, Le Pommier-Fayard, 1999.
- SINCLAIR, A., *Francis Bacon. Su vida en una época de violencia*, Barcelona, Circe, 1995.
- SOBIESZEK, R., *Ghost in the shell. Photography and the human soul, 1850-2000*, Cambridge, MIT Press, 2000.
- SPENGLER, O., *La decadencia de Occidente*, Barcelona, RBA, 2005.
- SPINOZA, B., *Ética demostrada según el orden geométrico*, México, Porrúa, 1999.
- SÓFOCLES, *Edipo Rey*, Madrid, Gredos, 1998.
- SYLVESTER, D., *Entrevista con Francis Bacon*, Barcelona, Debolsillo, 2003.
- TADIÉ, J. Y., *Marcel Proust*, París, Gallimard, 1996.
- TERESA, Santa, *Las moradas*, Madrid, De Espiritualidad, 1999.
- TIBÓN, G., *El ombligo como centro erótico*, México, FCE, 1979.
- TORREGO, M. E., *Textos de historia del arte*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2001.
- TYLOR, E. B., *Antropología. Introducción al estudio del hombre y la civilización*, Barcelona, Alta Fulla, 1987.
- TZONIS, A. y GIANNISI, P., *Arquitectura Grecque Classique*, París, Flammarion, 2004.
- VALÉRY, P., *Eupalinos o el Arquitecto*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2000.
- VV. AA., *Antiquitat/modernitat en l'art del segle XX*, Barcelona, Fundació Joan Miró, 1991.
- VV. AA., *Fundamentos biológicos de la conducta*, Madrid, Sanz y Torres, 1998.
- VV. AA., *Trajectoires du rêve. Du romantisme au surréalisme*, París, Paris Musées, 2003.
- VV. AA., *Monocromos. De Malevich al presente*, Madrid, MNCARS, 2004.
- VV. AA., *Sculture di Roma Antica*, Roma, Electa, 2004.
- VERDON, T., *María en el arte europeo*, Barcelona, Electa, 2005.
- VIRGILIO, *Encida*, Madrid, Cátedra, 1995.
- VITRUBIO, M. L., *Los diez libros de arquitectura*, Barcelona, Iberia, 1997.
- WEININGER, O., *Sexo y carácter*, Madrid, Losada, 2004.
- WORRINGER, W., *Abstracción y empatía*, México, FCE, 1997.
- ŽIŽEK, S., *El títere y el enano*, Barcelona, Paidós, 2005.

Catálogos de exposiciones de artistas

- Accionismo Vienés. Günter Brus, Otto Muehl, Hermann Nitsch, Rudolf Schwarzkogler*, Barcelona, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 2008.
- Adriana Varejão*, Madrid, Soledad Lorenzo, 1998.
- Anish Kapoor. My Red Homeland*, Bregenz, Kunsthhaus Bregenz, 2003.
- Anselm Kiefer*, Milán, Skira, 2007.
- Anthony Caro. El Juicio Final*, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2000.
- Antoni Pitxot*, Figueres, Distribucions d'Art Surrealista, 2002.
- Antonio López*, Madrid, MNCARS, 1993.
- Bernd & Hilla Becher. Tipologías*, Madrid, Fundación Telefónica, 2005.
- Bill Viola. The Passions*, Los Ángeles, Getty Publications, 2003.
- Bruce Nauman. Make me think me*, Liverpool, Tate Liverpool, 2006.
- Christian Boltanski. Adviento y otros tiempos*, Barcelona, Polígrafa, 1996.
- Cindy Sherman*, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, 1996.
- Claudio Parmiggiani*, París, Actes Sud, 2008.
- David Nebreda. Autorretratos*, París, Léo Scheer, 2002.
- Francesc Torres. La Cabeza del Dragón*, Madrid, MNCARS, 1991.
- Francis Bacon*, Barcelona, Polígrafa, 1983.
- Francisco Leiro. El Jardín de las delicias*, Segovia, SECC, 2008.

- Giuseppe Penone. *Académie de France à Rome*, París, Hazan, 2008.
- Gottfried Helnwein, Colonia, Könemann, 1998.
- Henry Moore. *Escultura*, Barcelona, Polígrafa, 1981.
- Jackson Pollock, Londres, Thames & Hudson, 1989.
- James Turrell, Valencia, IVAM, 2004.
- Jan Dibbets. *Luz interior*, Barcelona, Polígrafa, 1991.
- Jean Dubuffet. *Del paisaje físico al mental*, Barcelona, Fundación La Caixa, 1992.
- Jean Dubuffet, Suiza, Fondation Pierre Gianadda, 1993.
- Jeff Koons. *Easyfun-Ethereal*, Nueva York, Solomon R. Guggenheim Foundation, 2000.
- Jiri Kolár. *Objetos y collages*, Madrid, MNCARS, 1996.
- Joseph Beuys, *Actions, Vitrines, Environments*, Londres, Menil Foundation, 2004.
- Juan Muñoz. *Retrospectiva*, Londres, Tate Modern, 2008.
- Louise Bourgeois, Nueva York, Phaidon, 2003.
- Marcel Duchamp. *The complete works*, Nueva York, Delano Greenidge, 2000.
- Mario Merz, Turín, Hopefulmonster, 2003.
- Michael Graves. *Obras y proyectos 1966-1985*, Barcelona, Gustavo Gili, 1992.
- Michelangelo Pistoletto, Milán, Electa, 1990.
- Miquel Barceló. *La catedral bajo el mar*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2005.
- Olafur Eliasson. *The Weather Project*, Londres, Tate Publishing, 2003.
- Panamarenko en el Palacio de Cristal, Madrid, MNCARS, 2002.
- Pino Pascali, Nápoles, Electa, 2004.
- Pino Pascali. *La reinención del mito mediterráneo, 1961-1968*, Madrid, MNCARS, 2002.
- Rachel Whiteread, Londres, Tate Publishing, 2004.
- Rachel Whiteread, Milán, Electa, 2007.
- Rebecca Horn, Grenoble, Réunion des Musées Nationaux, 1995.
- Robert Rauschenberg. *A retrospective*, Nueva York, Guggenheim Foundation, 1998.
- Ron Mueck, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2005.
- Saville, Nueva York, Rizzoli, 2005.
- Tápies. *Celebració de la mel*, Barcelona, Fundación Antoni Tápies, 1993.
- Tony Cragg & F. X. Messerschmidt, Viena, Belvedere, 2008.
- Whiteread, Milán, Electa, 2007.
- Yves Klein, Madrid, MNCARS, 1995.
- Yves Klein, París, Adam Biro, 2000.



AKAL BELLAS ARTES

Esta colección consta de una serie de tratados y manuales referentes a los diversos conocimientos propios de los estudios universitarios de Bellas Artes, adaptados a las exigencias de los planes educativos establecidos en la Unión Europea.

ÚLTIMOS TÍTULOS PUBLICADOS

[3] La imagen fotográfica

Joaquín Perea González
Luis Castelo Sardina
Jaime Munárriz Ortiz

[4] El dibujo del natural en la época de la postacademia

Ramón Díaz Padilla

[5] Forma y representación.

Un análisis geométrico
Javier Navarro de Zuñillaga

[6] Procedimientos y materiales en la obra escultórica

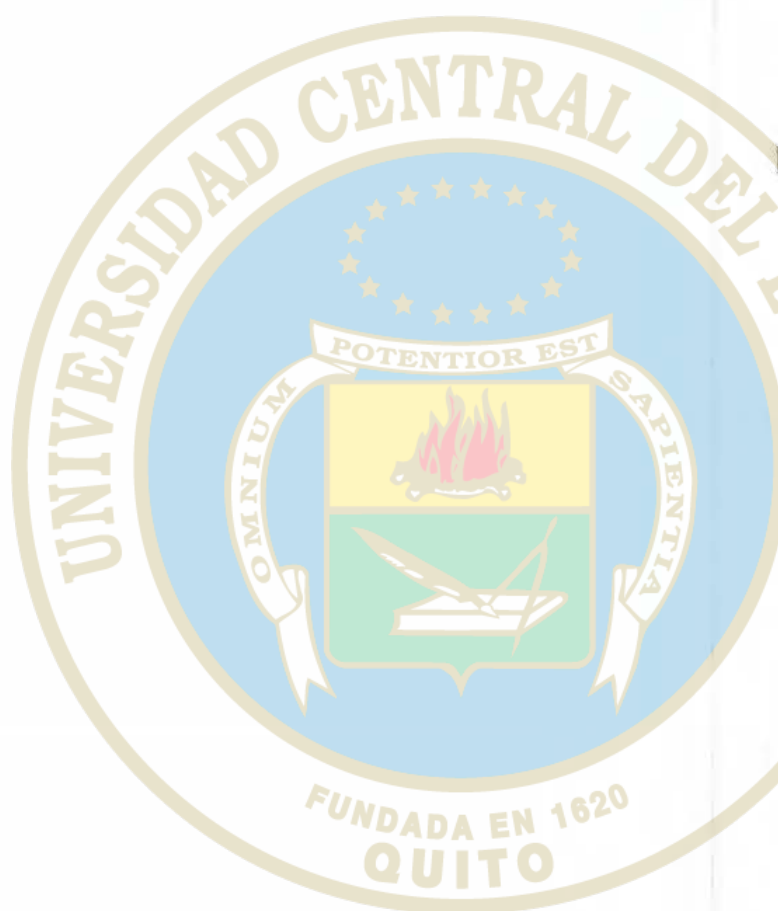
París Matía Martín
Elena Blanch González
Consuelo de la Cuadra
González-Meneses
Pablo de Arriba del Amo
José de las Casas Gómez
José Luis Gutiérrez Muñoz

[7] Materiales, procedimientos y técnicas pictórica [I]

Soportes, materiales y útiles empleados en la pintura de caballete
Manuel Huertas Torrejón

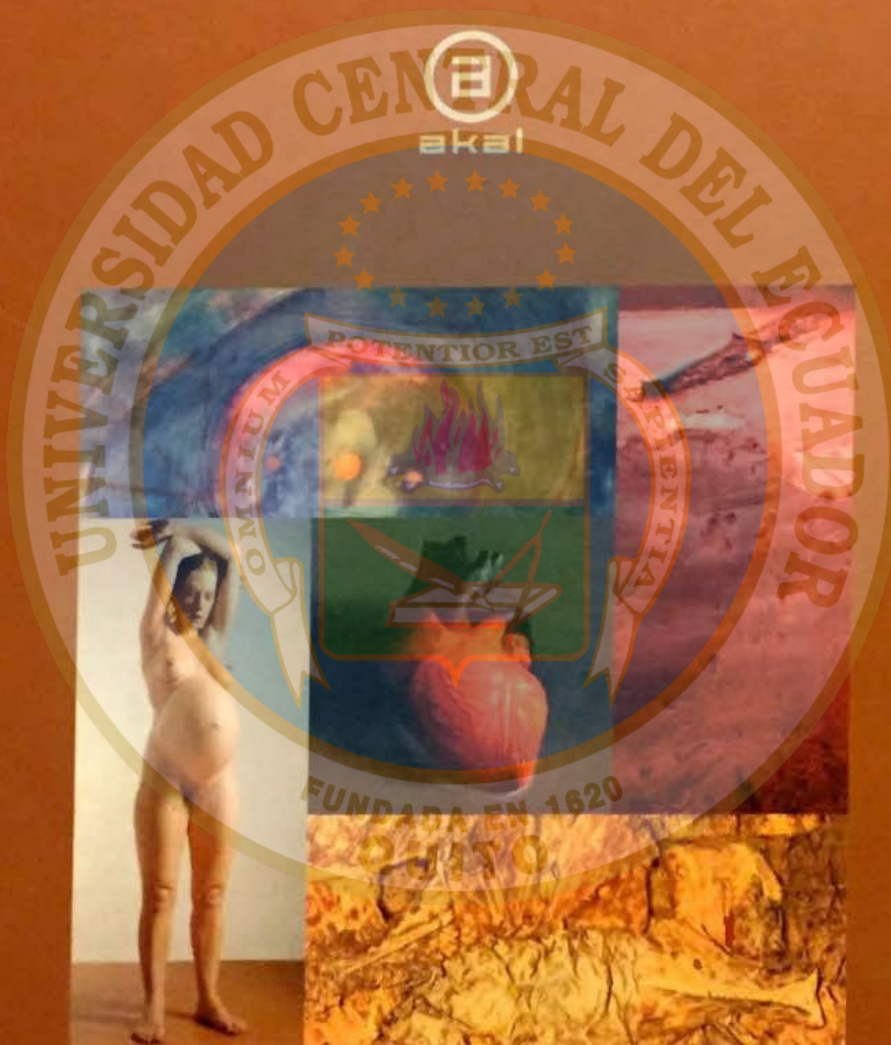
[8] Materiales, procedimientos y técnicas pictórica [II]

Preparación de los soportes, procedimientos y técnicas pictóricas
Manuel Huertas Torrejón



GENEALOGÍAS DEL ARTE CONTEMPORÁNEO

Cuando un artista descubre los simbolismos que hay implícitos en su material de trabajo, también liga la esencia de su quehacer a una determinada forma de entender la naturaleza. Este sentido profundo de la materia artística solía ser desvelado por la sensibilidad cosmológica que proyectó la Antigüedad en los elementos naturales, los humores corporales o las sustancias espirituales. Este libro pretende ser un panorama de los tres imaginarios occidentales –primitivismo, paganismo y cristianismo– implícitos en el arte contemporáneo.



www.akal.com

Este libro ha sido impreso en papel ecológico, cuya materia prima proviene de una gestión forestal sostenible.