

EL ARTE COMO FORMA DE MEDITACIÓN

UN VIAJE ESPIRITUAL DESDE LA EXPERIMENTACIÓN GRÁFICA

TESIS DOCTORAL

2017



Departamento de Dibujo

Autor: **Luca Pantina**

Directora: **Áurea Muñoz del Amo**

Profesora Contratada Doctora, Departamento de Dibujo

Universidad de Sevilla

A mi familia, siempre presente.

AGRADECIMIENTOS

A quienes han contribuido en la realización de este fascinante viaje espiritual a través del arte.

A Rosa Fernández Gómez , José Antonio Antón Pacheco, Eva Fernández del Campo Barbadillo, Antoni Gonzalo Carbó y Juan Martínez Moro por haberme iluminado a través de sus indicaciones durante mis comienzos.

Al maestro Riccardo Macrì De Marino por haber encendido mi luz interior.

A Fernando García Gutiérrez el cual me abrió la puerta hacia la tradición zen.

A los artistas: Ana Crespo, Federico Guzmán e Ian Szydlowski Álvarez por su disponibilidad en compartir sus inquietudes artístico-espirituales.

Al profesor Liborio Curione, que generosamente me ha regalado parte de su sabia experiencia en el campo del arte gráfico.

A M^a Ángeles por el apoyo especial en todo momento.

A Carlo Guarrera amigo y compañero de proyectos transcendentales.

A todos aquellos que de alguna forma han favorecido la llegada a esta significativa etapa de mi vida.

Y, sobre todo, a quien me ha dirigido con paciencia y profesionalidad, en este viaje.

ÍNDICE

RESUMEN	9
RIASSUNTO	13
FUNDAMENTOS DE LA TESIS	17
I. ANTECEDENTES	20
II. HIPÓTESIS	22
III. OBJETIVOS	24
IV. METODOLOGÍA	28
INTRODUCCIÓN	33
PRIMERA PARTE (ARGUMENTACIÓN TEÓRICA)	41
<u>CAPÍTULO 1. DE LO ESPIRITUAL EN EL ARTE: CONTEXTO HISTÓRICO Y CONCEPTUAL</u>	43
1.1 EN TORNO AL CONCEPTO DE LO SAGRADO	47
1.2 EL ARTE COMO EXPERIENCIA DE ELEVACIÓN ESPIRITUAL	54
<u>CAPÍTULO 2. PERCEPCIÓN Y MEDITACIÓN: ¿PRODUCTORES ARTÍSTICOS?</u>	93
2.1 MEDITACIÓN ENTRE ESPIRITUALIDAD Y RELIGIONES	97
2.2 VACÍO Y PLENITUD	119
2.3 MINDFULNESS: CREACIÓN PLENA	126
2.4 MEDITACIÓN Y CREATIVIDAD, DOS EJEMPLOS CLAROS: FRANCO BATTIATO Y DAVID LYNCH	140
<u>CAPÍTULO 3. ARTE CONTEMPORÁNEO Y MEDITACIÓN: PANORAMA</u>	183
3.1 LUGARES Y SÍMBOLOS DEL SILENCIO EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO A PARTIR DE LOS SESENTA	187
3.1.1 HACIA EL SILENCIO	188

3.1.2 ITINERARIOS CONTEMPLATIVOS	204
3.2 DESDE LA TIERRA HACIA LA LUZ DEL SILENCIO: BEUYS, FLAVIN Y CAGE	231
3.2.1 DE LA TIERRA DE NADIE A LA TIERRA DE JOSEPH BEUYS	232
3.2.2 DAN FLAVIN: LA LUZ DE LOS COLORES INTERIORES	250
3.2.3 JOHN CAGE: LAS POSIBILIDADES DEL SILENCIO IMPOSIBLE	263
<u>CAPÍTULO 4. PROCESOS, ESTRATEGIAS Y RITUALES EN EL ARTE GRÁFICO</u>	275
4.1 INTER Y TRANSDISCIPLINARIEDAD EN EL ARTE GRÁFICO: LA IMPORTANCIA DEL PROCESO	279
4.2 TIEMPO Y ARTE GRÁFICO	298
4.2.1 EN TORNO A LA IDEA DE TIEMPO Y SU VALOR ACTUAL	299
4.2.2 EL PROCESO EN EL ARTE GRÁFICO: IDEA-MATRIZ-OBRA	308
4.2.3 EL CASO DE WARHOL: REITERACIÓN ESPIRITUAL	316
4.3 LA RITUALIDAD IMPLÍCITA EN LOS PROCEDIMIENTOS DE ESTAMPACIÓN: MANTRAS PROCESUALES	341
4.4 HUELLA, MAGIA Y MEDITACIÓN	350
BREVE GLOSARIO TERMINOLÓGICO ESPECÍFICO	371
<u>CAPÍTULO 5. TRES EXPERIENCIAS ARTÍSTICO-MEDITATIVAS ACTUALES RELACIONADAS CON EL ARTE GRÁFICO</u>	373
5.1 EL SABOR PLACENTERO DEL SILENCIO MEDITATIVO EN LA OBRA DE ANA CRESPO	377
5.2 LA PERSPECTIVA ARTISTICA NO-DUAL DE FEDERICO GUZMÁN	396
5.3 EL ARTE COMO YOGA: LA VISIÓN DE IAN SZYDLOWSKI ALVAREZ	411
SEGUNDA PARTE (PROPUESTA ARTÍSTICA)	425
CONCLUSIONES	489
CONCLUSIONI	492
BIBLIOGRAFÍA	496
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES	509

RESUMEN

Un atento análisis de la *escena artística contemporánea*, revela la existencia de determinadas prácticas creativas de carácter místico que permitirían llevar a cabo una lectura de la experiencia de creación desde una perspectiva eminentemente espiritual. Este tipo de prácticas se producen en todos los ámbitos del arte y, de forma muy especial, en el *arte gráfico*. Por ello, tomando como centro de reflexión la *experimentación gráfica*, entendida como el conjunto de *procedimientos* propios de la *estampación*, queremos destacar la heterodoxia de planteamientos artísticos relacionados con la meditación y lo espiritual así como con otros medios de creación. No en vano, por pura coherencia con nuestra condición artística, cultural y vital, circunscribiremos nuestro campo de actuación en el plano artístico a Occidente, trabajando nuestros planteamientos desde el conocimiento de lo que nos rodea y de lo que ha llegado hasta nosotros. De hecho, si bien nuestra concepción de *elevación espiritual* se corresponderá con la visión oriental -fundamentalmente zen y budista- en lo que respecta al *arte gráfico*, observaremos su práctica desde la base de la tradición europea.

Actualmente el mundo del arte gráfico presenta enormes posibilidades como campo de experimentación y a él acuden cada vez más artistas con idea de adaptarlo a sus exigencias personales. En la creación artística contemporánea la hibridación procedimental está al orden del día, lo que ha hecho que en los últimos tiempos numerosos pintores, escultores, videoartistas o performers, se aproximen a los *sistemas de estampación* en busca de desarrollos alternativos y, obviamente, desde planteamientos muy distintos. Circunstancias que sin duda también han contribuido a la evolución técnica y conceptual del ámbito de la estampa. Por ello, utilizaremos el territorio del arte gráfico como lugar de encuentro, proponiendo comparativas continuas con otras fórmulas de *creación visual*.

A través de la observación de la producción artística de una selección de autores contemporáneos -en su gran mayoría occidentales y vinculados a la

escena gráfica- cuyos trabajos poseen una indudable sensibilidad trascendental, pretendemos analizar las posibilidades que posee el arte como medio de *elevación espiritual*. Los artistas objeto de análisis, coinciden en que, desde lo material y en relación con la *tierra*, aspiran a una renovación desde la materia y realizan obras para poder llegar a una posible representación del *silencio original*.

Esta tesis doctoral contiene una parte de carácter teórico y otra fundamentalmente práctica, ambas unidas en correlación. Pensamos en la investigación teórica en Bellas Artes y en la actividad artística como fundamentos propios de la producción artística y, consiguientemente, como un estímulo al estudio y a la reflexión. Por ello, todas las ideas analizadas en la primera parte teórica, irradian en la segunda parte, desarrollada en paralelo, la cual reúne una producción plástica con carácter experimental y vinculada con el ámbito del arte gráfico que complementa el presente estudio.

La primera parte de la tesis tiene estructura de embudo. Las aportaciones teóricas constan de cinco capítulos, a través de los cuales nos vamos acercando progresivamente hacia el núcleo de reflexión, acotando poco a poco el campo de estudio.

En el primer capítulo, que titulamos "De lo espiritual en el arte: contexto histórico y conceptual", tratamos el concepto de *lo sagrado* y observamos el arte como experiencia de elevación espiritual, recurriendo para ello en la obra de diversos artistas.

En el capítulo segundo, "Percepción y meditación: ¿productores artísticos?", fundamentamos las bases de nuestra investigación en torno a la cambiante y compleja relación entre arte y religión y, más específicamente, entre arte contemporáneo y espiritualidad, prestando especial atención a las sabidurías representativas de Extremo Oriente -sobre todo el budismo zen-. Aquí nos aproximamos a la práctica meditativa y a su relación tanto con el arte como con la creatividad en general. Para subrayar la influencia de la meditación en la creación, nos hemos apoyado en la trayectoria vital y artística de dos

célebres modelos: Franco Battiato y David Lynch.

Con el tercer capítulo, "Arte contemporáneo y meditación: panorama", nos adentramos en el complejo territorio del arte contemporáneo para buscar ese *silencio meditativo* que cierta obras encarnan. Así, vamos realizando una visión panorámica que incluye varios autores contemporáneos, -algunos consagrados a nivel internacional y otros menos o poco conocidos- para finalmente penetrar en la obra de tres autores excepcionales: Joseph Beuys en relación con la *tierra*, Dan Flavin respecto de la *luz* y John Cage centrándonos en su vinculación con el *silencio*.

En el cuarto capítulo, "Procesos, estrategias y rituales en el arte gráfico", hemos profundizado en las relaciones entre el arte gráfico y el concepto de *tiempo*. Para ello hemos tomado como base algunos conceptos gráficos fundamentales en los que pudimos profundizar a partir de la conferencia *El grabado: un arte inter y transdisciplinar* (2014) de Juan Martínez Moro, autor significativo para nuestra investigación al cual nos referiremos en diversas ocasiones a lo largo de este trabajo. Hemos identificado la serigrafía como una de las técnicas de estampación más versátiles para trabajar con el *tiempo* y, consecuentemente, hemos analizado la vida y la obra del célebre artista americano Warhol, descubriendo su lado espiritual, aún poco explorado. Además, con objeto de construir una visión original sobre las posibilidades experimentales que posee la gráfica, partimos de nociones básicas conocidas del mundo de la estampación para, después, identificarlos en los procesos de meditación y en la obra de algunos artistas.

Por último, el quinto capítulo, "Tres experiencias artístico-meditativas actuales relacionadas con el arte gráfico", está reservado a analizar el modo en el que tres artistas, Ana Crespo, Federico Guzmán e Ian Szydlowski Álvarez, acompañan su labor creativa con un sentido de la vida sustentado en la práctica de la meditación y la contemplación; tres artistas para quienes la espiritualidad se revela a través del arte. Les preguntaremos acerca de su producción gráfica e ilustraremos las conversaciones con sus obras.

La segunda parte de la tesis contiene la producción artística asociada. La mayoría de las obras gráficas aquí presentadas fueron realizadas entre los

talleres de arte gráfico de la Facultad de Bellas Artes de Sevilla; en los laboratorios de la Fundación CIEC (Centro Internacional de la Estampa Contemporánea) en Betanzos (La Coruña), donde pude disfrutar de una beca de dos meses; durante la estancia investigativa doctoral de tres meses llevada a cabo en la Academia de Bellas Artes de Catania (Italia) bajo la supervisión del profesor Liborio Curione; y en mi propio estudio. Por último, indicar que, por medio de dicha estancia de investigación en Catania, esta tesis opta a la "Mención de Doctorado Internacional".

En definitiva, el incentivo fundamental para la realización de la presente tesis doctoral radica en dos intereses diferenciados: de un lado el interés por el *arte gráfico*, el cual concebimos como un campo operativo abierto a la experimentación genuina y, de otro, el interés por la meditación extremo-oriental, que entendemos como una forma de vida. La originalidad de esta investigación reside, precisamente, en el análisis de la confluencia entre ambos, *creación gráfica* y *meditación*, como plataforma para la construcción de una producción artística que conmueva al espíritu.

RIASSUNTO

Un'attenta analisi della *scena artistica contemporanea*, rivela l'esistenza di determinate pratiche creative di carattere mistico che permetterebbero di portare a termine una lettura dell'esperienza della creazione a partire da una prospettiva eminentemente spirituale. Questo tipo di pratiche si producono in tutti gli ambiti dell'arte e, soprattutto, nell'*arte grafico*. Perciò, prendendo come centro di riflessione la *spemimentazione grafica*, intesa come l'insieme dei *procedimenti* della *stampa d'arte*, si vuole mettere in evidenza l'eterodossia delle impostazioni artistiche relazionate con la meditazione e lo spirituale così come con altri mezzi di creazione. Non in vano, per pura coerenza con la nostra condizione artistica, culturale e vitale, circoscriveremo il nostro campo di ricerca nel piano artistico occidentale, lavorando le nostre ipotesi dalla conoscenza di ciò che ci circonda e di ciò che è arrivato fino a noi. Infatti, anche se la nostra idea di elevazione spirituale corrisponde alla visione orientale -principalmente zen e buddista- per quanto riguarda la *grafica d'arte*, studieremo la pratica in relazione alla tradizione europea.

Attualmente il mondo della grafica d'arte presenta enormi possibilità come campo di sperimentazione e a esso si avvicinano sempre più artisti con l'idea di adattarlo alle proprie esigenze personali. Nella creazione artistica contemporanea l'ibridazione procedimentale è all'ordine del giorno, negli ultimi tempi numerosi pittori, scultori, videoartisti o performers si sono avvicinati ai *sistemi di stampa* alla ricerca di sviluppi alternativi e, ovviamente, con impostazioni molto diverse tra loro. Circostanze che senza dubbio hanno anche contribuito all'evoluzione tecnica e concettuale dell'ambito della stampa. Perciò, utilizzeremo il campo della grafica come luogo d'incontro, proponendo confronti continui con altre forme di *creazione visuale*.

Attraverso l'osservazione della produzione artistica di una selezione di autori contemporanei -per la maggior parte occidentali e vincolati alla scena grafica- i cui lavori possiedono una indubbia sensibilità trascendentale, si vogliono analizzare le possibilità che dà l'arte come mezzo di *elevazione spirituale*. Gli

artisti oggetto dell'analisi coincidono nel fatto che, dal materiale e in relazione con la *terra*, aspirano a un rinnovamento a partire dalla materia e realizzano opere per poter arrivare a una possibile rappresentazione del *silenzio originale*.

Questa tesi di dottorato contiene una parte di carattere teorico e un'altra fondamentalmente pratica, entrambe unite in correlazione. Pensiamo alla ricerca teorica in Belle Arti e all'attività artistica come fondamenti propri della produzione artistica e, di conseguenza, come uno stimolo allo studio e alla riflessione. Per questo, tutte le idee analizzate nella prima parte teorica, si diffondono nella seconda parte sviluppata in parallelo, la quale riunisce una produzione plastica con carattere sperimentale e basata nell'ambito della grafica d'arte che completa il presente studio.

La prima parte della tesi ha una struttura a imbuto. Gli apporti teorici sono divisi in cinque capitoli, attraverso i quali ci si avvicina progressivamente verso il nucleo di riflessione, stringendo a poco a poco il campo di studio.

Nel primo capitolo, titolato: "Dello spirituale nell'arte: contesto storico e concettuale", affrontiamo il concetto di *sacro* e osserviamo l'arte come esperienza di elevazione spirituale, ricorrendo per questo alle opere di diversi artisti.

Nel secondo capitolo, "Percezione e meditazione: produttori artistici?", vi sono le basi della nostra ricerca, in particolare, la cangiante e complessa relazione tra arte e religione e, più specificatamente, tra arte contemporanea e spiritualità, prestando maggiore attenzione alle culture rappresentative dell'Estremo Oriente -soprattutto il buddismo zen-. Qui, ci avviciniamo alla pratica meditativa e alla sua relazione tanto con l'arte quanto con la creatività in generale. Per sottolineare l'influenza della meditazione nella creazione, abbiamo esaminato la traiettoria vitale e artistica di due celebri modelli: Franco Battiato e David Lynch.

Con il terzo capitolo, "Arte contemporanea e meditazione: panorama", ci addentriamo nel complesso territorio dell'arte contemporanea per cercare questo *silenzio meditativo* che certe opere incarnano. In questo modo,

andiamo realizzando una panoramica che inquadra vari autori contemporanei -alcuni famosi a livello internazionale y altri meno o poco conosciuti- per penetrare alla fine nell'opera di tre autori eccezionali: Joseph Beuys in relazione con la *terra*, Dan Flavin rispetto alla *luce* e John Cage per quanto concerne il *silenzio*.

Nel quarto capitolo, "Processi, strategie e rituali nella grafica d'arte", abbiamo approfondito le relazioni tra la *grafica d'arte* e il concetto di *tempo*. Per questo abbiamo preso come base alcuni concetti grafici fondamentali, approfonditi a partire dalla conferenza *L'incisione: un arte inter e transdisciplinare* (2014) di Juan Martinez Moro, autore significativo per la nostra ricerca al quale si è fatto riferimento in diverse occasioni nel corso del presente lavoro. Abbiamo identificato la serigrafia come una delle tecniche di stampa più versatili per lavorare con il *tempo* e, di conseguenza, abbiamo analizzato la vita e l'opera del celebre artista americano Warhol, scoprendo il suo lato spirituale, ancora poco esplorato. Inoltre, col fine di costruire una visione originale delle possibilità sperimentali che offre la grafica, siamo partiti da nozioni basiche conosciute dal mondo della stampa d'arte per finire poi a identificarli nei processi di meditazione e nell'opera di alcuni artisti.

Infine, il quinto capitolo, "Tre esperienze artistico-meditative attuali relazionate con la grafica d'arte", è riservato ad analizzare il modo in cui tre artisti, Ana Crespo, Federico Guzmán e Ian Szydlowski Álvarez, adattano il proprio lavoro creativo con un senso della vita sostenuto dalla pratica della meditazione e la contemplazione; tre artisti per i quali la spiritualità si rivela attraverso l'arte. Gli chiederemo di parlarci della loro produzione grafica e illustreremo le conversazioni con le loro opere.

La seconda parte della tesi contiene la produzione artistica associata. La maggior parte delle opere grafiche qui presentate sono state realizzate tra i laboratori di grafica d'arte della Facoltà di Belle Arti di Siviglia; nella Fondazione CIEC (Centro Internazionale di Stampa Contemporanea) a Betanzos (La Coruña), dove ho usufruito di una borsa di studio di due mesi; durante l'esperienza di ricerca nell'ambito del dottorato all'Accademia di Belle Arti di Catania (Italia) sotto la supervisione del professor Liborio Curione; e

nel mio studio. Infine, bisogna indicare che, per mezzo di tale esperienza di ricerca a Catania, questa tesi potrà beneficiare della "Menzione di Dottorato Internazionale".

In definitiva, l'incentivo fondamentale per la stesura della presente tesi di dottorato è radicato in due distinti interessi: da un lato, quello per la *grafica d'arte*, intesa come una forma di espressione aperta alla sperimentazione genuina e dall'altro, l'interesse per la meditazione estremo orientale, che concepiamo come una forma di vita. L'originalità di questa ricerca consiste, precisamente, nell'analisi della confluenza di entrambi, *creazione grafica* e *meditazione*, come piattaforma per la costruzione di una produzione artistica che commuova lo spirito.

FUNDAMENTOS DE LA TESIS

La presente tesis doctoral sienta sus bases en el Trabajo Fin de Máster (TFM) precedente, titulado *Tierra - Luz - Silencio: Arte occidental y meditación desde la segunda mitad del siglo XX*. Como su propio título indica, dicha investigación estuvo dedicada al análisis de las relaciones existentes entre arte contemporáneo y espiritualidad -entendida esta última como una actitud vital, filosófica, no necesariamente religiosa-. Desarrollado en el marco del Máster *Arte: Idea y Producción* en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla, el ámbito de estudio en el que se enmarcaba el precedente trabajo, abrió la vía de exploración de la presente investigación doctoral.

Manteniéndonos en esa línea de exploración iniciada, nos hemos centrado ahora en cuestiones concretas enfocadas ya en un ámbito específico de la creación artística, circunscribiendo el estudio al territorio del arte gráfico, un terreno heterogéneo y especialmente abierto a hibridaciones procedimentales. A este respecto cabe decir que, una vez finalizado el Trabajo Fin de Máster, detectamos una patente carencia de reflexiones dirigidas al estudio del componente espiritual dentro del ámbito del *arte gráfico*.

Como es sabido, la práctica de la meditación como fórmula para alcanzar un estado de profunda conciencia se encuentra mayormente asociada a Oriente -dado su empleo ritual en religiones y prácticas milenarias como el budismo o el hinduismo- de ahí la decisión de tratar en ésta tesis doctoral desde la proximidad a los principios espirituales de Extremo Oriente, si bien lo haremos desde la óptica de la nueva espiritualidad occidental.

Entendemos que una investigación doctoral en Bellas Artes como la que se propone, donde gran parte de las deducciones y de las reflexiones elaboradas son fruto de lo sucedido durante el proceso de creación, adquiere sentido pleno cuando sus supuestos se plantean tanto desde el plano teórico

como desde el práctico-experimental. En consecuencia, hemos buscado mantener la coherencia entre las dos partes que componen la presente tesis: el estudio teórico que conforma la primera parte y una producción de obra gráfica desarrollada en paralelo, que presentamos en la segunda parte complementando a la primera.

En los últimos años la investigación artística ha fomentado diversos estudios, debates y seminarios, generando cuantiosas publicaciones al respecto¹. Desde varios años, en las Universidades -no solo españolas- se ha abierto un proceso de "adaptación" de los estudios artísticos, donde la introducción de actividades de carácter interdisciplinar ha sido de fundamental importancia, de cara a las nuevas necesidades de los estudiantes. No obstante, mientras que en la escena artística contemporánea los cambios son velozmente asimilados, en el ambiente académico no son tan inmediatos, pues existen ciertas dificultades estructurales de adaptación. Hoy en día el arte abarca numerosas disciplinas y todo eso queda reflejado en las

¹ En España, para abordar las problemáticas que interesan a todos los investigadores artísticos -a partir de los formados académicos- en el 2011 nace el grupo *Investigación, Arte, Universidad*, en la Facultad de bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. El blog "Investigación, Arte, Universidad. Documentos para un debate" emerge a partir de dos Proyectos de Innovación Educativa, siempre dentro de la misma Facultad madrileña; esta plataforma de reflexión on-line, pensada para abordar estos temas, está abierta a los estudiantes del Máster en Investigación en Arte y Creación (MIAC).

Por otra parte, en el 2012, en la ciudad de Valencia, se funda la Asociación Nacional de Investigadores en Artes Visuales (ANIAV) con el fin de promover, desarrollar y difundir la investigación en el ámbito de las bellas artes, artes plásticas o artes visuales. En el 2013 en la Facultat de Belles Art de Sant Carles de la Universitat Politècnica de la misma ciudad se celebró el I Congreso de Investigadores en Arte. En el mismo año sale a la venta el libro *Investigación artística y Universidad: materiales para un debate*, fruto de la labor del grupo de investigación arriba señalado. Del mismo año es *La praxis del artista como hacer investigador: creación artística y/o creación en las artes*, otro estudio de la Universidad española con su necesidad de repasar la metodología investigativa en artes. Estos escritos analizan los límites y la manera epistemológica de entender el arte, colocando el artista como intérprete de sí mismo y participe del discurso científico de las artes.

propuestas de investigaciones artísticas presentadas en las facultades de Bellas Artes. La presente tesis doctoral explora dos campos de naturaleza aparentemente distinta, sin embargo como veremos en las próximas páginas, tanto el arte contemporáneo como la espiritualidad comparten muchos puntos de conexión.

I. ANTECEDENTES

Al igual que sucedió durante la elaboración del Trabajo Fin de Máster precedente, no hemos encontrado antecedentes que traten directamente sobre las cuestiones aquí planteadas. Si bien hemos hallado algunos libros, artículos e informaciones relacionadas con nuestra investigación, no hemos localizado ningún texto que se centre expresamente en el tema de nuestro estudio. La ausencia de textos explícitamente dedicados a reflexionar sobre el tema de la presente tesis, nos ha animado a pensar en la pertinencia de esta investigación, si bien tanto esa carencia, como la *delicadeza alterable* y a menudo problemática de los temas espirituales tratados, supone una ineludible responsabilidad al respecto.

Entre los textos que citamos en el apartado bibliográfico dedicados a cuestiones relacionadas con la espiritualidad, los pensamientos y las prácticas extremo-orientales, así como aquellos referidos a los distintos procedimientos de *arte gráfico*, no hemos hallado ningún libro en el que confluyan los aspectos que hemos tratado. Tanto entre los numerosísimos manuales estrictamente técnicos sobre grabado y sistemas de estampación, como en las lamentablemente pocas publicaciones sobre otros aspectos significativos del mundo del arte gráfico, no existen, que sepamos, trabajos específicos que hayan analizado directamente nuestros intereses.

No obstante, entre las escasas reflexiones estéticas dirigidas en torno al arte -aunque no tratan directamente nuestros temas- podemos destacar dos textos: *Un ensayo sobre grabado (a principios del siglo XXI)* (2012), que es una readaptación del precedente, *Un ensayo sobre grabado (a finales del siglo XX)* (1998) de Juan Martínez Moro y *En torno al grabado: la estampa y su práctica reflexiva* (2015) de Juan Carlos Ramos Guadix. Las reflexiones en torno a la estética de la gráfica que estos dos expertos en grabado y sistemas de estampación plantean, han sido una referencia clave en el planteamiento conceptual de esta investigación.

Asimismo podemos evidenciar dos textos -aunque muy diferentes- sobre la relación entre arte y meditación. En primer lugar, *Estetica del vuoto. Arte e meditazione nelle culture d'Oriente* (1992) del filósofo Giangiorgio Pasqualotto,² fundamentado en los principales textos taoísta y budistas, en el cual el autor reflexiona sobre la práctica meditativa del vacío extremo-oriental, no como teoría estética sino como experiencia propia de las formas de arte de las culturas extremo-orientales. Y en segundo lugar *In acque profonde. Meditazione e creatività* (2008) de David Lynch, es una especie de autobiografía, donde el célebre cineasta estadounidense explica cómo destina a su mundo la sabiduría extremo-oriental. Lynch, además revela los beneficios que la meditación trascendental puede aportar tanto en los procesos creativos como en la vida en general. Este último autor será objeto de estudio en el segundo capítulo dedicado a la práctica meditativa y a su relación con la creatividad.

Esta tesis aspira a llenar ese vacío mediante un análisis del ámbito del arte gráfico como lugar de partida y/o de afluencia hacia la *elevación espiritual* y la meditación, palpando también otras vías de *experimentación artística* que, en diversos momentos de la historia, han confluído con este camino.

² Entre los autores de las obras que hemos consultados destaca el filósofo Giangiorgio Pasqualotto, profesor de Estética en la Facultad de Letras y Filosofía de la Universidad de Padua (Italia). Ha apoyado la constitución de la asociación Maitreya de Venecia para el estudio de la cultura budista y es presidente de la Escuela Superior de Filosofía oriental y comparativa de la ciudad de Rímini. Tras haber investigado sobre la Escuela de Fráncfort y el pensamiento de Nietzsche, se ha interesado por algunos aspectos filosóficos y estéticos de las culturas orientales.

Principales textos del autor: *Avanguardia e tecnologia. Walter Benjamin, Max Bense e i problemi dell'estetica tecnologica* (1971); *Pensiero negativo e civiltà borghese* (1981); *Saggi su Nietzsche* (1985); *Il Tao della filosofia* (1989); *Estetica del vuoto. Arte e meditazione nelle culture d'oriente* (1992); *Illuminismo e illuminazione* (1997); *Yokaku* (2001); *East & West* (2003); *Il buddhismo* (2003); *Figure di pensiero. Opere e simboli nelle culture d'Oriente* (2007); *Oltre la filosofia, percorsi di saggezza tra oriente e occidente* (2008); *Dieci lezioni sul buddhismo* (Venezia 2008); *Per una filosofia interculturale* (2008).

II. HIPÓTESIS

Es difícil establecer hipótesis cerradas en el mundo del arte actual, pues se trata de un espacio de pensamiento caracterizado, precisamente, por la apertura de planteamientos, así como lo es también el ámbito espiritual sobre el que vamos a trabajar. En nuestro caso, más que una hipótesis, lo que planteamos es el estudio de una cuestión sobre la que consideramos que aún nadie ha reflexionado con suficiente detenimiento y alrededor de la cual, por lo tanto, se pueden realizar suposiciones originales y de interés.

En nuestra opinión el arte, y concretamente el arte gráfico a través de sus procedimientos, podría ser considerado como una vía de meditación, pues los dos terrenos poseen y expresan problemáticas complejas que, en muchos sentidos, son semejantes. Creemos en la existencia de numerosas concomitancias entre el modo en el que determinados artistas abordan los procesos de experimentación propios del *arte gráfico* y la estructura de las prácticas espirituales extremo-orientales. La forma en la que determinados artistas articulan sus metodologías y estrategias de trabajo suele ir acompañada de una canalización consciente de ciertas experiencias espirituales. Una confluencia que se da, por ejemplo, en el trabajo de aquellos creadores que están espiritualmente comprometidos y vinculados con la sabiduría extremo-oriental. Como veremos a lo largo de nuestro estudio, las obras de los artistas contemporáneos aquí analizados, son el reflejo de conceptos provenientes sobre todo de las experiencias espirituales extremo-orientales y de la tradición budista, reveladora de un camino individual y laico-racionalista. En este sentido consideramos que los medios de *estampación gráfica* constituyen un espacio abonado para el desarrollo combinado de prácticas espirituales de carácter meditativo con la experimentación artística, pues la propia naturaleza de sus procesos creativos implica una suerte de ritualidad procesual. En consecuencia, mediante esta investigación doctoral perseguiremos poner de relevancia la persistencia de un *carácter espiritual* en las producciones artísticas analizadas, lo que trataremos de constatar tanto a través de los artistas que

analicemos como también a través de nuestras propias creaciones.

En relación a la demarcación del tema, cabe decir que antes de emprender la investigación han sido importantes las decisiones tomadas sobre los límites espacio-temporales de este estudio. Finalmente, por pura coherencia con nuestra condición artística, cultural y vital, circunscribiremos nuestro campo de actuación en el plano artístico a Occidente, trabajando nuestros planteamientos desde el conocimiento de lo que nos rodea y de lo que ha llegado hasta nosotros. De hecho, si bien nuestra concepción de *elevación espiritual* se corresponderá con la visión oriental -fundamentalmente zen y budista- en lo que respecta al *arte gráfico*, observaremos su práctica desde la base de la tradición europea.

En cuanto a la estructura de la tesis, destacar que esta se sostiene en dos pilares, uno teórico, “Primera Parte (Argumentación Teórica)”, y otro práctico “Segunda Parte (Propuesta Artística)”. La primera parte de la tesis tiene estructura de embudo. Tal y como se refleja en el índice, las aportaciones teóricas constan de cinco capítulos, a través de los cuales nos vamos acercando progresivamente hacia el núcleo de reflexión, acotando poco a poco el campo de estudio. Por su parte, en la segunda parte se presenta la producción artística asociada a la investigación.

III. OBJETIVOS

OBJETIVO PRINCIPAL

El propósito de la presente tesis no es el de realizar un examen general sobre las posibles relaciones entre el arte contemporáneo y la espiritualidad, aunque evidentemente partiremos de algunas consideraciones transversales al respecto. Nuestra primera intención ha sido más bien, elaborar una reflexión fundamentada sobre los paralelismos entre el arte y la espiritualidad en el contemporáneo, más concretamente en lo tocante al ámbito de la escena gráfica, prestando particular atención a las sabidurías y prácticas meditativas extremo-orientales y a cómo estas pueden imbricarse con la creación artística occidental. Por ello, hemos querido poner de relevancia las confluencias existentes entre las metodologías empleadas por determinados artistas durante el proceso creativo, especialmente cuando éstos escogen procedimientos de estampación gráfica para llevar a cabo sus obras, y los métodos individuales de autoconocimiento y meditación típicos de Extremo Oriente.

Inevitablemente, aunque llevo varios años explorando en torno a la idea que sustenta esta tesis, los objetivos de la misma han ido transformándose durante este periodo de investigación doctoral, conforme la investigación ha ido evolucionando sumábamos información y nuevos puntos de vista sobre el tema. El propósito principal aquí descrito, es fruto, por lo tanto, del estudio y experimentación acumulado durante los últimos años. Dos vías de profundización en el conocimiento -teórica y práctica- que además se retroalimentan y que llevan dándose al unísono desde mucho tiempo en mi trabajo constante como artista visual.

En sintonía con la hipótesis de estudio planteada, ha sido nuestra intención, revalidar y/o poner de manifiesto las siguientes ideas u objetivos principales:

- Establecer paralelismos y nexos de unión entre la meditación y los procesos creativos, concretamente en relación a los distintos procedimientos del *arte gráfico* como medios de expresión, por cuanto hemos observado que muchos de ellos requieren de una experimentación ritual que, de alguna manera, se asemeja a los procesos que se emplean en la meditación.

- Confirmar la influencia de la sabiduría extremo-oriental y, sobre todo, de la meditación en la creación artística a través de las obras estudiadas y, en el mismo sentido, reflexionar sobre nuestra propia producción artística, profundamente vinculada al tema objeto de estudio.

- Ahondar en conceptos propios de las tradiciones y religiones extremo-orientales como son “el tiempo”, “el silencio”, “el vacío”, “la nada”, “la plenitud”, etc. Confrontar su significación con las nociones análogas sobre las que los artistas estudiados trabajan en sus obras.

- Constatar cómo los artistas aquí estudiados, fundamentalmente occidentales, recurren a la aproximación y la reinterpretación de la espiritualidad oriental como eje conceptual de sus obras, para plantear nuevas significaciones e interrelaciones a través de la creación visual; centrándonos sobre todo en aquellos creadores que recurren a los procedimientos de estampación gráfica como vehículo para la producción de sus obras.

- Examinar las relaciones que se producen entre el arte contemporáneo y las disciplinas extremo-orientales con una particular atención a la influencia de la meditación, estudiando y analizando aquellas características que consideramos consustanciales a las metodologías de trabajo de los artistas escogidos.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

Directamente relacionados con el objetivo principal están los siguientes objetivos:

- Desarrollar un trabajo de índole teórico-práctico fundamentado y original, conformado por un discurso teórico sólido y por una producción artística personal discursivamente vinculada y de calidad.
- Perseguir la innovación y procurar la coherencia entre teoría y práctica, mediante el fomento de la retroalimentación entre las dos partes, para conformar una tesis doctoral de interés metodológico y académico dentro del ámbito de las Bellas Artes.
- Realizar una aportación teórica de verdadero interés a un ámbito de estudio que creemos insuficientemente explorado, procurando constatar las ideas trabajadas a través de la propia experimentación práctica.
- Llevar a cabo una aportación artística personal, de carácter experimental, que sea original e innovadora dentro del contexto de la creación contemporánea.
- Dotar al discurso teórico de un hilo argumental fundamentado, empleando un vocabulario amplio y acorde con los conceptos desarrollados (ha sido de gran importancia la correcta inclusión de los términos específicos de los ámbitos espirituales o sacro, filosófico, teológico, científico, así como los relacionados con los diferentes terrenos artísticos).
- Analizar la obra de distintos artistas gráficos contemporáneos cuya producción se lleve a cabo con métodos vinculados a las técnicas extremo-orientales de meditación como evidencia de esa posible fusión.

- Analizar las distintas formas de entender la espiritualidad en el arte a partir del estudio y reflexión en torno a la obra de autores contemporáneos.

- Poner de relevancia la inquietud que sienten ciertos artistas contemporáneos, especialmente occidentales, por determinadas cuestiones espirituales, así como por el estudio y ahondamiento en la filosofía y las prácticas meditativas extremo-orientales y analizar cómo dichos intereses se manifiestan y/o toman forma a través de propuestas artísticas concretas.

- Realizar un estudio pormenorizado sobre los efectos directos e indirectos de la meditación en la obra de los artistas contemporáneos analizados.

- Estudiar el modo en el que éstos artistas abordan los procesos de realización artística, especialmente aquellos procedimientos gráficos cuyo desarrollo posee un carácter marcadamente ritual, haciendo especial hincapié en los paralelismos existentes entre ellos y las prácticas espirituales de origen extremo-oriental.

- Desvelar las características formales y conceptuales que derivan de los procesos de meditación aplicados al arte gráfico y su relación con la práctica manual de los mismos.

- Proponer una reflexión constructiva a partir de la información recopilada en torno al tema de investigación y a los artistas objeto de nuestro estudio.

IV. METODOLOGÍA

La fórmula de trabajo adoptada ha sido consecuente con la doble vertiente teórico-práctica de la investigación. Desde el principio se optó por una estructura de desarrollo interrelacional, buscando continuamente la retroalimentación entre las dos partes que componen esta tesis: el bloque teórico, correspondiente a la “Primera Parte (Argumentación Teórica)”, y el bloque dedicado a las aportaciones artísticas, denominado “Segunda Parte (Propuesta Artística)”. El diseño del plan de trabajo, por lo tanto, ha sido ideado para favorecer el paso de un ámbito a otro de forma elocuente.

Respecto a la elaboración de la parte teórica de la tesis y en base a los objetivos propuestos y obtenidos, podemos resumir nuestro plan de trabajo en tres fases:

Fase 1. Análisis/revisión del estado de la cuestión y búsqueda de información/material. Durante esta fase se realizaron los siguientes avances:

- Análisis y reflexión en torno a los objetivos y conclusiones alcanzados en el Trabajo Fin de Máster como punto de partida para el planteamiento del proyecto de tesis doctoral inicial.
- Análisis profundo del estado actual de la cuestión. Mediante una elaboración selectiva de argumentos y términos, se elaboró un primer listado de palabras clave, útiles para introducirlas en los motores de búsqueda electrónica.
- Lectura específica acerca del tema. Búsqueda de documentos en Internet y en bases de datos de bibliotecas, museos y centros de arte. Muy útiles y eficaces han resultado las fuentes infográficas de las iconotecas virtuales, los accesos a blogs, los numerosos videos documentales que pudimos visualizar, las lecturas de las entrevistas a artistas y las repetidas visitas a varios sitios web. Todas las publicaciones electrónicas nos han permitido

acceder rápidamente a una amplia red de informaciones actualizadas. Cabe señalar que, además de las virtuales, las principales fuentes de información y documentación de las que me he servido han sido las bibliotecas de la Facultad de Bellas Artes de Sevilla, del CAAC (Centro Andaluz de Arte Contemporáneo) de la misma ciudad, además de mi biblioteca personal y las de algunos amigos y compañeros.

Asimismo, para dar fuerza a nuestras hipótesis de investigación, nos hemos acercado a tres autores contemporáneos activos, con los cuales hemos podido conversar personalmente sobre los conceptos que nos corresponden y que son el reflejo de sus búsquedas artísticas: Federico Guzmán, artista interesado a un arte cada vez más vinculado a lo espiritual y lo trascendental; Ian Szydlowski Álvarez, quien fusiona su actividad artística con la práctica del yoga; y Ana Crespo, quien considera que la meditación incrementa su creatividad y cuya obra, además, persigue el objetivo de desarrollar la percepción.

- Desarrollo de un esquema formado por temas y artistas, profundización de la búsqueda y selecciones finales. Diseño de un listado de artistas tanto en el ámbito de la gráfica como en otras áreas de la producción artística contemporánea, vinculados a Extremo Oriente y a la meditación.

- Compilación, análisis y selección de las informaciones obtenidas: elaboración de fichas de lectura y evaluación de la calidad de los textos, su relevancia y repercusión.

Fase 2. Selección y reflexión en base a las informaciones recopiladas:

- Selección, extracción y ordenación de datos en función de su importancia e interés.

- Reflexión en torno a los datos recopilados y estudio comparativo del material.

- Establecimiento de nexos y conexiones entre el material obtenido y desarrollo de las ideas propuestas.

Fase 3. Redacción de la tesis y elaboración de conclusiones:

- Elaboración de los textos que han conformado la tesis (incluidos los diversos procesos de revisión y reajuste de los mismos).
- Extracción de conclusiones.
- Cuidada maquetación y encuadernación de la tesis.

No obstante, como ya se ha indicado, en paralelo a estas fases del desarrollo teórico de la tesis, se ha llevado a cabo una producción gráfica de carácter experimental, incluida como parte y resultado de la investigación. A este respecto, dado que el proceso de creación de las mismas constituye objeto directo de esta investigación, explicaremos las bases sobre las que se sustentan dichas creaciones en el apartado correspondiente, al inicio de la Segunda Parte (Propuesta Artística). En esta parte se ha trabajado, sobre todo, en la reproducción de la huella de la mano, elemento protagonista absoluto. La imagen de la mano se encuentra presente en la mayoría de las composiciones gráficas presentadas, simbolizando la necesidad de recurrir a lo manual como forma de conectar *arte gráfico*, meditación activa y vida; en tal sentido, durante el tiempo invertido en la creación de las obras que se presentan, se ha establecido un diálogo íntimo y directo con los materiales y procedimientos empleados; de manera que, durante el proceso de creación, la atención ha estado dirigida solo al momento presente, para experimentar las sutilidades generadas por ese operar consciente.

La mayoría de las obras gráficas aquí presentadas fueron realizadas entre los talleres de arte gráfico de la Facultad de Bellas Artes de Sevilla y mi propio estudio. Asimismo, algunas fueron concebidas en los laboratorios de la Fundación CIEC (Centro Internacional de la Estampa Contemporánea) del hermoso pueblo gallego de Betanzos (La Coruña), en donde pude disfrutar de una beca de dos meses. Por último, indicar que con esta tesis se opta a la "Mención de Doctorado Internacional", en virtud de la estancia investigativa

doctoral de tres meses llevada a cabo en la Academia de Bellas Artes de Catania (Italia). Esta última experiencia ha donado un ulterior enriquecimiento tanto a la teoría como a la praxis del presente trabajo; además, pude vivir nuevas experimentaciones en el ámbito del grabado y de la estampación, gracias a la supervisión del profesor Liborio Curione³, el cual me ha acogido ofreciéndome su extensa experiencia en el mundo del arte gráfico. Así pues, dado el enfoque experimental de la tesis, dicha experiencia ha resultado sumamente enriquecedora.

Por lo tanto, las dos partes de la presente investigación doctoral, además de estar plenamente conectadas con las temáticas inherentes a nuestra pasión por ciertas disciplinas extremo-orientales, reflejan el corpus de la producción artística que llevo trabajando como artista visual desde varios años.

³ Liborio Curione (Alimena, Palermo, 1954). Es profesor de "Tecniche delle incisioni" ("Técnicas de grabado") en la Academia de Bellas Artes de Catania (IT). Desde 1979 investiga sobre los diferentes aspectos relacionados con las técnicas de grabado. Ha sido coordinador y profesor de distintos seminarios sobre Xilografía, Calcografía, Litografía y Serigrafía. Desde el 1996 es director del Museo de Arte Moderno "MUSEO TRECASTAGNI MUSEO" de Trecastragni (Catania). Ha publicado: *Analisi del segno inciso* (1993) y *Opera Grafica Incisa* (1995). Su actividad expositiva empieza en el 1977 y se desarrolla en instituciones públicas y privadas de varios Países: América, España, Rumania, Hungría, Alemania e Italia.

INTRODUCCIÓN

Entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX, en los países occidentales más desarrollados se impuso una cierta exigencia de romper con el pasado. Nuevas ideas tenían que convivir con un legado aún vigente -piénsese en la afirmación de los valores burgueses y la tendencia al anarquismo, o en la aceptación de nuevas metodologías y herramientas en diferentes ambientes de trabajo y el rechazo de la máquina, entre otros-. Fue un periodo confuso y agitado, también por las diversas luchas sociales que tuvieron lugar a favor de la construcción de nuevas igualdades (nacionales, sexuales, culturales, etc.). Consecuentemente, la suma de todas esas crisis y reivindicaciones producen una verdadera transformación en el ámbito social, político, económico y naturalmente, también, en el terreno cultural y artístico.

Durante el siglo XX la noción de *arte* adquiere nuevos sentidos, de hecho, ocurre una renovación sin precedentes. Como es sabido, uno de los autores más significativos en ese tránsito hacia la posmodernidad fue Marcel Duchamp. Los *ready-made* presentados por el artista francés a principios del siglo pasado, marcaron un punto de inflexión en la historia del arte, ampliando los confines creativos hacia nuevos horizontes donde el artista, como intelectual, prestará más atención al *proceso mental* de producción de la obra que a la resolución formal de la misma. La célebre "Rueda de bicicleta" (1913), el primero *ready-made* de Duchamp, encarna la *descontextualización*, aunque presenta aún una evidente reinterpretación personal, en la medida en la que escoge qué y cómo ensamblar (en este caso la rueda de una bicicleta montada en un taburete). Diferente es el caso de las otras dos famosas propuestas de objetos comunes *desnaturalizados* que el autor exhibirá como objetos artísticos tal cual, sin realizar ninguna modificación previa: el "Botellero" (1914) y la "Fuente" (1917).⁴

⁴ El famoso urinario duchampiano aún hoy continúa generando controversias. *La Fuente* (1917) fue presentada, bajo el pseudónimo R. Mutt, en la exposición organizada por la Sociedad de Artistas Independientes de Nueva York ese mismo año. Y aunque no llegó a ser

En la primera mitad del siglo XX, las vanguardias históricas conllevan una verdadera revolución de las artes plásticas, desplegando en muchas ocasiones estrechos vínculos con la espiritualidad y el esoterismo. La nueva abstracción pictórica vendrá alimentada por el interés hacia las doctrinas vinculadas a la magia, el misticismo, la teosofía, etc. La nueva actitud vanguardista dejará a un lado la imitación de la naturaleza para concentrarse en la expresión y en la plasmación visual de ideas, una labor más mental, con una cierta inclinación hacia el inconsciente. Entre los artistas más representativos de ese momento podemos recordar a algunos como Piet Mondrian, teosofista influenciado por ciertos dogmas orientales, en busca del equilibrio entre el ser y el universo; Kazimir Malevich, vinculado al suprematismo y a la geometría de los iconos rusos; o Vasiliij Kandinsky, el cual en el 1912 publicaba *De lo espiritual en el arte*,⁵ considerado todavía un clásico indispensable.

Asimismo, no debemos olvidar que textos tan importantes como *I Ching (El libro de las mutaciones)* y *Dao De Jing (El libro del camino y la virtud)* de Lao Tsé, se habían comenzado a publicar justo en los albores del siglo XX. Estos libros, pilares de la literatura extremo-oriental, se revelaron muy sugerentes para artistas como el español Joan Miró, entre otros. Además, a finales de los años veinte del pasado siglo, entre los intelectuales europeos y americanos, se empezó a difundir la doctrina del budismo zen. Gracias a la gran labor de difusión del monje Daisetsu Teitarō Suzuki, en América del

exhibida en ese salón, a día de hoy todo el mundo está de acuerdo en que esta pieza marcó un punto de inflexión en la historia del arte, por cuanto incitó un debate que puso patas arriba el concepto de originalidad. Este *ready-made* abrió las puertas hacia el arte conceptual y cambió la manera en la que se veía la creación.

⁵ *De lo espiritual en el arte*, publicado en el 1912 por Vasiliij Kandinsky, sigue siendo uno de los textos fundamentales para acercarse a lo espiritual en relación al arte. Mediante un lenguaje vinculado a Oriente, el libro, lleno de similitudes visuales, posee una gran capacidad comunicativa, de ahí su trascendencia. El propósito de este texto de estética es estimular la capacidad de encontrar lo espiritual en la materia abstracta, objetivo capital para Kandinsky y sostén de su idea de pintura.

norte se despierta un gran interés hacia el zen, que posteriormente se expande también en Europa. Las conferencias impartidas por el maestro zen en la Columbia University eran citas irrenunciables para numerosos artistas estadounidenses. De hecho, las temáticas tratadas en esas disertaciones repercutirán en el expresionismo abstracto, donde el acto de pintar deviene una práctica espiritual. Indudablemente, el autor japonés Suzuki, considerado uno de los principales divulgadores del budismo mahayana (y sobre todo de una de sus ramas, el budismo zen), propició el estudio y la propagación de las prácticas espirituales extremo-orientales en el Occidente euro-americano, a través de sus numerosos libros.

En los años cincuenta y sesenta del pasado siglo, el budismo zen adquiere un protagonismo sin precedentes en Estados Unidos. Eran los años del "American way of life" (estilo de vida americano)⁶⁶, época durante la cual muchas escuelas budistas florecieron, fundamentalmente gracias a su carácter individualista y libertario, coincidente con las derivas sociales estadounidenses de aquel momento. Este auge de las disciplinas orientales se produce al mismo tiempo que la iglesia católica pierde poder en Occidente y viene señalada como una institución "vacía". De esta forma el zen irrumpe como una novedad reveladora, como un paradigma vital donde encuentra respuesta quien siente la necesidad de conocer sus límites emocionales e intuitivos.

En una época marcada por las heridas provocadas por las dos grandes guerras mundiales, los artistas sienten la necesidad de abordar la realidad desde una nueva perspectiva más espiritual; por eso, muchos de ellos, deseosos de explorar otros territorios para encontrar un nuevo sentido a su existencia, terminan centrándose en el desarrollo conceptual de la obra antes

⁶⁶ "American way of life" (estilo de vida americano), es una concepción de vida en los Estados Unidos de América que se fundamenta en las libertades públicas, tal como fuera anunciada por los fundadores de la nación. Una forma de entender el mundo que reafirmaba el «privatismo» en la actividad económica.

que en su configuración plástica y visual. Esta situación abre el camino a que una nueva conciencia procedente de Asia Oriental se difunda entre los creadores, los cuales manifiestan una atracción por las tradiciones de Extremo-Oriente sin precedentes. Así, aparecen autores que contribuyen a romper las relaciones pasadas entre arte y religión, y muchos de ellos lo hacen desde el acercamiento a las disciplinas meditativas extremo-orientales. A partir de la segunda mitad del siglo XX, podemos observar como todas las innovaciones que emergen en las artes visuales y que conectan con el ámbito místico, constituyen nuevas exploraciones, habitualmente desligadas de cualquier dogma religioso.

En la actualidad parece haber cierta tendencia a relacionar las prácticas contemplativas solo con las tradiciones asiáticas, dejando de lado que éstas también han tenido y tienen una gran importancia en Occidente. En la escena artística, la conciencia transcultural típica del zen, ha ofrecido a muchos artistas una verdadera apertura hacia lo trascendente sin precedentes. A través de la presente investigación pretendemos conectar las milenarias prácticas de la meditación en Extremo-Oriente con la actividad artística occidental, procurando establecer continuas interrelaciones entre ambos polos. Con este fin, hemos profundizado en el estudio de artistas que, desde un posicionamiento meditativo, recurren al empleo de fórmulas de creación de carácter experimental, especialmente aquellas relacionadas con el uso de los procedimientos gráficos.

A colación de lo anterior, cabe destacar que el título de la presente tesis, *El arte como forma de meditación. Un viaje espiritual desde la experimentación gráfica*, recupera, aunque rectificada, una frase enunciada por Matthew Fox⁷:

⁷ Matthew Fox estudió teología en Chicago y Dubuque (Iowa) y obtuvo el título de doctor en teología espiritual en Francia (Institute Catholique de París), bajo la dirección de Louis Cognet y Marie-Dominique Chenu. Ha estudiado la relación entre cultura y espiritualidad y especialmente se ha ocupado de aquel misticismo que concierne el hombre en relación con el mundo natural. A finales de los años ochenta su posicionamiento entra en conflicto con la iglesia católica y en 1993, bajo continuas presiones por parte del Vaticano, es expulsado de la

-El arte como meditación- en referencia al compromiso que el ex sacerdote católico manifestó hacia la formulación de una espiritualidad contemporánea para Occidente, sustentada en el *arte como forma de meditación*. Esta idea es precisamente el objeto de estudio en el Instituto de Cultura y Espiritualidad de la Creación (ICCS), fundado por él mismo Fox en los Estados Unidos en 1976. En cambio, la segunda parte del título hace referencia al significado que para nosotros posee la palabra *viaje*; expresión que habitualmente se emplea de forma metafórica en alusión al transcurso de la vida. De ahí que escogiésemos este vocablo para encarnar los conceptos artísticos y espirituales que conciernen el presente estudio. Asimismo, la noción de *experimentación* es clave en nuestro concepto de creación artística, pues conlleva una exploración abierta y flexible, en este caso a través de la gráfica, que imbrica con el carácter metamórfico del mundo actual.

No obstante, la presente tesis se asienta en el Trabajo Fin de Máster anteriormente mencionado, titulado *Tierra - Luz - Silencio: Arte occidental y meditación desde la segunda mitad del siglo XX*. De ese estudio, la principal conclusión que se extrajo fue que, tal y como se pensaba, son numerosos los autores que han empleado el arte como medio a través del cual ahondar en cuestiones de índole espiritual (Joseph Beuys, Robert Smithson, John Cage, Dan Flavin, Michelangelo Pistoletto, Bill Viola, Ana Mendieta, Wolfgang Laib, James Turrell, Marina Abramovic, James Lee Byars, etc.). La anterior investigación permitió, además, constatar que la actitud eminentemente contemplativa que subyace a dichas propuestas artísticas, con mucha frecuencia, se halla vinculada a algún tipo de práctica meditativa extremo-

orden de los dominicos. En 1994 entra a formar parte de la iglesia episcopal (Comunión Anglicana) de San Francisco. Destaca su dedicación para recuperar la tradición de la "espiritualidad de la creación" presente en la Biblia, en los orígenes del cristianismo y en la espiritualidad medieval. Ha fundado en los Estados Unidos (primero en Chicago y después en California, en la ciudad de Oakland) el Instituto de Cultura y Espiritualidad de la Creación activo desde 1976. Podría decirse que Fox ha rediseñado una espiritualidad contemporánea para Occidente, sobre todo a través del *arte como forma de meditación*.

oriental. El presente trabajo penetra especialmente en la obra de aquellos autores que están trabajando en torno a la idea de espiritualidad hoy día, si bien también se han recordado a creadores de otras épocas.

Hemos emprendido este estudio desde un posicionamiento objetivo y unánime, entendiendo la práctica de la meditación como una forma de *elevación espiritual*, accesible a cualquier hombre de cualquier tradición religiosa y cultural que quiera experimentar un estado tan profundo. En consecuencia, examinaremos las obras de aquellos creadores vinculados a una dimensión espiritual, sea cual sea dicha dimensión y siempre desde el respeto hacia todas las tradiciones culturales. No son pocos los creadores que, mediante sus propuestas artísticas han intentado reproponer lo sagrado en la cultura, recordando la fragilidad de la naturaleza del ser humano y su constante necesidad de aproximación a una dimensión "superior". Por ende, especificamos que en la presente tesis doctoral no estudiaremos el "arte sacro" como género, sino aquel arte que nos proporciona una nueva visión espiritual de la realidad, aunque sí nos referimos al arte sacro cuando sea preciso, con idea de complementar y/o apoyar nuestro estudio. Así veremos que, en el mundo de las artes visuales, las temáticas sagradas no están necesariamente ligadas a fines devocionales, sino que se manifiestan desde múltiples perspectivas relacionadas con lo trascendente ajenas al culto religioso. De hecho, los artistas aquí analizados, si bien exteriorizan nuevos enfoques espirituales, parecen rechazar cualquier intento de catalogación religiosa de sus propuestas creativas. Todos ellos manifiestan así una forma de *panespiritualismo*, mediante una visión personal de lo espiritual que trasciende cualquier forma de creencia religiosa, pero que sin embargo mantiene un contacto constante con la dimensión espiritual.

Para evidenciar estas cuestiones, nos detendremos en ejemplos extraídos del arte contemporáneo que, en nuestra opinión, invitan a vivir una experiencia individual y/o que nos revelan nuevas visiones sacras de la realidad. Nos referimos a propuestas artísticas que parecen alimentar ciertos mecanismos íntimos para dirigir al espectador hacia una experiencia de recogimiento y meditación. Consecuentemente, la obra adquiere una

personalidad propia y una gran fuerza comunicativa, al mismo tiempo que exige al público una participación contemporáneamente más activa e introspectiva. Por lo tanto, podemos afirmar que los artistas revisitados en este estudio nos proponen un *viaje espiritual*, a través del *arte como forma de meditación*. Un desplazamiento que llama nuestros sentidos y nuestra imaginación a experimentar un *traslado* a partir de la obra hacia otra dimensión.

La espiritualidad es un terreno muy amplio, abierto a infinitas interpretaciones, y a menudo ha sido motivo de estudio y debate. La presente investigación abarca un ámbito complejo que afecta a múltiples aspectos de la vida, y también, como no podía ser de otra manera, al ámbito del arte. En este sentido cabe decir que son muchos los autores que han abierto debates positivamente estimulantes en torno a la idea de espiritualidad, al autoconocimiento y a la ritualidad, a los cuales nos iremos refiriendo en las próximas páginas.

PRIMERA PARTE (ARGUMENTACIÓN TEÓRICA)

CAP. 1
DE LO ESPIRITUAL EN EL ARTE:
CONTEXTO HISTÓRICO Y CONCEPTUAL

En el primer capítulo, que titulamos "De lo espiritual en el arte: contexto histórico y conceptual", tratamos el concepto de *lo sagrado* y observamos el arte como experiencia de elevación espiritual, recurriendo para ello en la obra de diversos artistas.

1.1 EN TORNO AL CONCEPTO DE SAGRADO

¿Qué quiere decir exactamente el término *sagrado* o *sacro*?

Según la etimología de la palabra *sacro*: del latín *sacratus*, 'sagrado, consagrado', deriva de *sacrare* 'consagrar', y éste de *sacer*, *sacra*, *sacrum*, 'santo, augusto' (COROMINES, 2008: 492). Por otra parte, si recurrimos a una definición básica de *sagrado*, nos estamos refiriendo a algo que contiene en sí lo divino, que lo transmite o por lo menos que se relaciona con ello. Por tanto, lo *sagrado* debería ser "intermediario" entre el hombre y la divinidad.

¿Estamos hablando de algo que pueda transformarse en objeto de culto?
¿Puede aplicarse el concepto de *sagrado* a todo lo que logre convertirse en medio propicio para vivir una experiencia de *viaje espiritual*?

Sin duda, se trata de un vocablo amplio y su vastedad presenta numerosas connotaciones de carácter religioso. Sin embargo, en el contexto que nos pertenece, la palabra *sacro* o *sagrado* debe entenderse al margen de mediaciones religiosas expresas. Para nosotros, su uso delinea una energía universal, una fuerza misteriosa que une indistintamente a todos los seres del universo en un *flujo revolucionario* en continua metamorfosis.

El concepto de *sagrado* ha sido analizado por muchos estudiosos: historiadores de las religiones, teólogos, filósofos, etnólogos, psicólogos, etc., muchos se han aproximado a este concepto para intentar comprender esa innata dependencia humana de algo no físico. Desde finales del siglo XIX, se han realizado diversas investigaciones que han concluido hipótesis igualmente diferentes sobre este fenómeno socio-cultural.

La experiencia de lo *sagrado* ha sido objeto de estudio continuado para el belga Julien Ries,⁸ considerado uno de los mayores expertos

⁸ Julien Ries. De origen belga, ha sido historiador de las religiones, además de arzobispo y cardenal católico. Doctor en Filosofía y licenciado en Filología e Historia Oriental. En 1986 la Academia francesa le otorgó el premio Dumas Millier y el año siguiente el premio Furtado

contemporáneos en historia de las religiones. De ahí que, dada su relevancia, conforme vayamos ahondando en la evolución del significado de lo sagrado, iremos también reproduciendo algunos fragmentos de un texto suyo que consideramos muy instructivo, por cuanto resume y compendia las distintas perspectivas desde las que se ha ido estudiando dicho concepto. De hecho, el propio Ries se refiere a la investigación en torno a lo *sagrado* en los siguientes términos:

Las investigaciones en torno a lo sagrado se inician a finales del siglo XIX. En los albores del siglo XX, la escuela sociológica francesa, fuertemente marcada por el positivismo evolucionista, concibe lo sagrado como una categoría conceptual cuyo origen habría que buscar en la sociedad. Identificado con el *mana* de los primitivos descubierto por algunos etnólogos, lo sagrado es considerado una categoría de la conciencia colectiva. Por lo tanto, es en el tótem de las poblaciones primitivas que Emile Durkheim ha buscado el origen de la religión y de las religiones [...] ⁹ (RIES, 2007: 123).

El *mana* es un concepto básico de la teoría del animismo religioso, que defiende la existencia de una energía espiritual específicamente asociada a cada persona, animal u objeto. Como explica Ries, quizás los ámbitos desde los que más se ha reflexionado sobre lo *sagrado* en los últimos tiempos han sido el de la sociología, la filosofía y la antropología. Con tal propósito, propone un posible recorrido en torno a lo *sagrado* desde la opción sociológica, según la cual el concepto de sagrado se origina, precisamente, en el seno de las propias sociedades. Una concepción en la que lo *sagrado* y lo profano se encuentran en estrecha relación y que se remonta a la prehistoria.

(1987). Considerado uno de los más importantes académicos de las religiones, en 2010 la Universidad Católica de Milán le concede el doctorado honorario en Filosofía y Bioética.

⁹ Trad. del autor. Texto original: Le ricerche sul sacro sono iniziate alla fine del XIX secolo. All'alba de XX secolo, la scuola sociologica francese fortemente segnata dall'impronta del positivismo e dell'evoluzionismo, vede nel sacro una categoria concettuale le cui origine sarebbe da cercare nella società. Identificato con il *mana* dei primitivi scoperto da alcuni etnologi, il sacro è considerato una categoria della coscienza collettiva. Così, è nel totem dei popoli primitivi che Emile Durkheim ha cercato l'origine della religione e delle religioni.

Otro pensador ocupado en el estudio de la sacralidad fue Lucien Lévy-Bruhl¹⁰, quien también se declaró seguidor de las teorías de Emile Durkheim¹¹. Este antropólogo francés evidenció una cierta despreocupación intelectual por el pensamiento de nuestros antepasados, los cuales, a su juicio, ante cualquier contradicción lógica, actuaban según un proceso prelógico. Según Lévy-Bruhl, la mentalidad primitiva, más que aquella civilizada, posee las condiciones para penetrar la naturaleza y poder vivir una experiencia mística. En este sentido Lévy-Bruhl, a diferencia de Durkheim, no identifica lo *sagrado* con el *mana*, sino con el comportamiento del hombre arcaico, quien según él vivía en contacto con la dimensión invisible.

Por su parte, Roger Caillois,¹² autor de *El hombre y lo sagrado* (1984)¹³, se muestra muy interesado en esa misma relación del hombre con lo sobrenatural que tanto ha ocupado a Lévy-Bruhl. En general, Caillois considera lo *sagrado* como una energía misteriosa en contraposición a lo profano, una fuerza peligrosa y difícil de manipular. Una alternancia entre lo sagrado y lo profano que, vista desde otro ángulo, asegura el equilibrio y el correcto funcionamiento de la sociedad.

No obstante, la comprensión fenomenológica de lo *sagrado* también puede llevarse a cabo desde el plano psicológico, a partir del estudio de la reacción del hombre ante ciertos misterios y su interpretación. Una vía en la que el *homo religiosus* delinea los caminos religiosos, tanto personales como colectivos. Los estudios que llevó a cabo Nathan Söderblom¹⁴ sobre el origen

¹⁰ Lucien Lévy-Bruhl. Antropólogo y filósofo francés.

¹¹ Émile Durkheim. Sociólogo, pedagogo y antropólogo francés, fue uno de los pioneros en el desarrollo de la moderna sociología.

¹² Roger Caillois. Escritor francés. Antropólogo y ensayista. Fundó la revista *Diogenes* (1953).

¹³ *El hombre y lo sagrado* publicado por primera vez en 1942, es considerado un clásico de la sociología, de hecho sigue siendo fuente de referencia para los estudios en torno a lo sagrado. En el texto se analizan las características, las categorías y las significaciones de lo sagrado, tanto en relación con la vida como para entrar a la dimensión de la muerte.

¹⁴ Nathan Söderblom. Prelado sueco. Estudió en Uppsala, donde más tarde fue capellán del Hospital. De 1894 a 1901 fue párroco de la comunidad sueca de París y este último año

psicológico del concepto de lo *sagrado*, estuvieron muy relacionados con la noción misma de religión. Söderblom explicó su idea apoyándose en el hecho de que todas las religiones están vinculadas al concepto de *sagrado*, aunque no todas poseen una figura divina. Su argumento pasaba por evidenciar el caso budista, puesto que el budismo era una religión que promovía la salvación sin ningún vínculo divino, pero de la que igualmente surgía la categoría de lo *sagrado*. Para el prelado sueco, la naturaleza del fenómeno religioso, más que en alguna creencia divina, mora en la distinción entre *sagrado* y *profano*. Söderblom parece encontrar el origen psicológico del concepto de *sagrado* en la reacción del espíritu ante la novedad del *misterio temible*.¹⁵

Directamente ligadas a las teorías de Söderblom están los estudios de Rudolf Otto¹⁶. Según el filósofo, lo *sagrado* solo existe en el campo religioso y es en lo *sagrado* que todas las religiones encuentran su verdadera fuerza. El hombre religioso será, por lo tanto, el primer testigo del fenómeno. De esta forma explicaba Ries el pensamiento de Otto en torno a lo *sagrado*:

Rudolf Otto descubre tres caras de lo sagrado: lo sagrado como luminoso, lo sagrado como valor y lo sagrado como categoría a priori del espíritu. Durante las cuatro etapas -*Kreaturgefühl, tremendum, mysterium, fascinans*- el hombre se acerca al misterio y descubre la majestad divina. Gracias a la interpretación de los signos de lo sagrado, el hombre religioso puede percibir y descubrir lo luminoso que se manifiesta en la historia. Así, al lado de la revelación interior e individual de lo sagrado, existe una revelación histórica. Según Otto, en esta doble manifestación de lo sagrado se originan la religión personal y las demás religiones. Los profetas y los fundadores de las religiones son interpretes de lo sagrado; el Hijo de Dios es el testigo [...]¹⁷ (RIES, 2007:125).

obtuvo una cátedra en la Universidad de Uppsala. Nombrado en 1914 arzobispo de Uppsala, se ocupó activamente de la unión de las Iglesias y promovió la Conferencia ecuménica de Estocolmo de 1925. En 1930 obtuvo el premio Nobel de la Paz.

¹⁵ La expresión de *misterio temible* se refiere a la descripción de la experiencia religiosa vivida, que puede provocar terror y al mismo tiempo encanto.

¹⁶ Rudolf Otto. Ha sido un teólogo e historiador de las religiones alemán.

¹⁷ Trad. del autor. Texto original: Rudolf Otto scopre tre facce del sacro: il sacro come luminoso, il sacro come valore, il sacro come categoria a priori dello spirito. Nel corso di

Finalmente, en esta búsqueda fenomenológica encontramos la visión antropológica y hermenéutica de Mircea Eliade¹⁸, referencia fundamental en el texto *El símbolo sagrado* (2013) de Ries. Eliade será quien ofrezca una nueva perspectiva sobre lo *sagrado* por cuanto sus argumentaciones permiten pensar en la manifestación de lo *sagrado* como una revelación completamente distinta a los poderes naturales. Según el filósofo e historiador rumano, con cuyas teorías nos alineamos, la función de lo *sagrado* es la de proporcionar una visión más real del mundo que la realidad misma. Para él lo *sagrado* está relacionado con el hombre, su vida, su entorno y sus orígenes:

Pero, habida cuenta de que el hombre religioso no puede vivir sino en una atmósfera impregnada de lo *sagrado*, es de esperar la existencia de multitud de técnicas para consagrar el espacio. Según hemos visto, lo *sagrado* es lo real por excelencia, y a la vez potencia, eficiencia, fuente de vida y de fecundidad. El deseo del hombre religioso de vivir en lo *sagrado* equivale, de hecho, a su afán de situarse en la realidad objetiva, de no dejarse paralizar por la realidad sin fin de las experiencias puramente subjetivas, de vivir en un mundo real y eficiente y no en una ilusión. Tal comportamiento se verifica en todos los planos de su existencia (ELIADE, 1998: 26).

Eliade atribuye mucha importancia a la *manifestación* de lo *sagrado*, dado que es gracias a esa mostración que es posible describir el fenómeno y por eso propone el término de *hierofanía* (*hieros*: *sagrado* y *phainomai*:

quattro tappe -*Kreaturgefühl, tremendum, mysterium, fascinans*- l'uomo si avvicina al mistero e scopre la maestà divina. Grazie all'interpretazione dei segni del sacro, l'uomo religioso può percepire e scoprire il luminoso che si manifesta nello svolgersi della storia. Così accanto alla rivelazione interiore e individuale del sacro, esiste una rivelazione storica. Agli occhi di Otto, è su questa doppia manifestazione del sacro che si fondano rispettivamente la religione personale e le diverse religioni. I profeti e i fondatori di religioni sono interpreti del sacro; il figlio di Dio ne è il testimone [...]".

¹⁸ Mircea Eliade. Célebre autor al cual haremos referencias en varias ocasiones a lo largo de nuestra investigación. Es considerado uno de los estudiosos de religiones más influyentes del siglo pasado. Nacido en Rumania, estudió en la Universidad de Bucarest y enseñó Historia de las religiones en París y en Chicago. Además es uno de los máximos expertos en yoga (su original tesis doctoral, que citaremos en el segundo capítulo, trata esta disciplina milenaria), chamanismo y en las relaciones entre magia y alquimia.

manifestarse) como denominación de ese acto de revelación¹⁹. Eliade empleó este vocablo por primera vez en su *Tratado de historia de las religiones* (1948), para dar nombre al momento en el que se asimila, conscientemente, la existencia del fenómeno. El historiador de las religiones describe, por un lado, la homogeneidad del fenómeno *sagrado* y, por el otro, la heterogeneidad de sus formas, representadas por las muchas *hierofanías*, manifestadas a través de seres vivos o inertes, objetos cotidianos, animales o humanos. La *hierofanía* representa otra realidad trascendente:

Nunca se insistirá lo bastante sobre la paradoja que constituye toda hierofanía, incluso la más elemental. Al manifestar lo sagrado, un objeto cualquiera se convierte en otra cosa sin dejar de ser él mismo, pues continúa participando del medio cósmico circundante. Una piedra sagrada sigue siendo una piedra; aparentemente (con más exactitud: desde un punto de vista profano) nada la distingue de las demás piedras. Para quienes aquella piedra se revela como sagrada, su realidad inmediata se transmuta, por el contrario, en realidad sobrenatural (ELIADE, 1998:15).

La tendencia hacia una dimensión mágica, religiosa o espiritual es una característica propia de nuestra especie; su percepción no es casual, sino que forma parte de la psicología propia del hombre. Desde siempre el ser humano se ha cuestionado su existencia refugiándose sea en la elección de un camino colectivo religioso o en cualquier experiencia espiritual individual, siempre en busca de una forma para alcanzar sus *conclusiones reconfortantes*. Y esto es también lo que ciertas propuestas artísticas contemporáneas plantean, ofreciendo nuevas visiones estimulantes, las cuales pueden actuar como medio para que unos encuentren a Dios y otros emprendan su propio *viaje espiritual*, de forma que todo hombre, sea cual sea su raza, proveniencia y cultura, pueda aproximarse a ese *misterio* que lleva en su interior:

Cada uno de los estilos sagrados expresa una determinada vivencia religiosa. El ansia metafísica es tan antigua como la humanidad y tan nueva como cada hombre nuevo con quien nazca el deseo de dar sentido a ese eterno misterio que es la vida (WESTHEIM, 2006: 63).

¹⁹ En el budismo e hinduismo esa palabra sería *darśana*, en lengua sánscrita.

Estudios antropológicos han demostrado que para el ser humano la dimensión trascendental ha sido un componente esencial y vital, desde tiempos primitivos. De hecho, es la antropología a recordarnos que existe una espiritualidad propia de la psique del hombre, que va más allá de cualquier credo religioso. Cerramos nuestro análisis en torno a lo sagrado a través de las palabras -muy indicadoras en tal sentido- del cardenal y arzobispo de la iglesia católica Angelo Amato:

La espiritualidad, como transcendencia del espíritu humano y como vida conforme al espíritu, antes de ser categoría teológica, es categoría antropológica. Antes de su significado cristiano, alberga su presignificado humano, que pone de relieve el 'espíritu' centro animador de toda persona humana. Autocomprendiéndose como espíritu, el hombre expone la globalidad de su ser, armonizando alma y cuerpo, interioridad y exterioridad, ser y obrar (AMATO, 2000:132).

1.2 EL ARTE COMO EXPERIENCIA DE ELEVACIÓN ESPIRITUAL

Los cambios que tuvieron lugar en el arte durante el siglo XX han determinado, en muchos aspectos, nuestra sociedad contemporánea. No obstante, esos cambios hunden sus raíces en el romanticismo, movimiento cultural surgido a finales del siglo XVIII a caballo entre Alemania y Reino Unido. Se trató de una reacción revolucionaria frente al racionalismo de la época que, al contrario de éste último, exaltaba los sentimientos humanos. Por ende, cambiará también la manera de concebir la expresión artística y la figura del artista clásico tenderá a parecerse cada vez más a la de un pensador intelectual, en consonancia con la pluralidad de formas de creación que formaron parte del movimiento -literatura, música, pintura-.

Uno de los principales legados románticos fue el nuevo enfoque que se le dio al binomio "arte-religión". El vínculo que históricamente han mantenido estos dos conceptos -tema fundamental de nuestro estudio- ha sido una relación en continua metamorfosis; tanto que, en un periodo artísticamente tan multiforme como el actual y teniendo en cuenta la amplitud del sentir religioso de la sociedad contemporánea, en nuestra opinión, sería más apropiado hablar de *espiritualidad* (en lugar de religión) en relación al arte contemporáneo.

Tal vez, a causa de esa expansión que ha sufrido el ámbito religioso y de la apertura conceptual que existe hoy día en relación a la idea de espiritualidad, ésta ha encontrado en el territorio de la expresión artística un espacio igualmente personal hacia el que deslizarse, haciendo del arte un auténtico medio de *elevación espiritual*. Recordamos aquí las palabras de uno de los artistas que se han manifestado en tal sentido, el italiano Michelangelo Pistoletto quien, en una entrevista realizada en el año 2000, hablaba de la espiritualidad como algo personal, muy cercano al arte, refiriéndose a ella más como un camino íntimo que algo propiamente religioso:

Siempre existe el peligro de dar una interpretación dogmática de la espiritualidad, por lo que este es un concepto que debe definirse. La espiritualidad es una especie de pulsión, de tensión íntima que cada uno puede sentir en lo más profundo de su ser.

Pero lo más importante es estar atento a cómo tratamos esta inspiración. La espiritualidad, tal vez es un pasaje, un momento que toma forma entre varios elementos, entre los deseos de transformación, de devenir, que están en el fondo de cada ser humano. [...]

La espiritualidad que no tiene que ver con lo religioso. La religión es un sistema político que organiza la espiritualidad. Para que podamos pasar a un estadio superior en la humanidad, tenemos que considerar la espiritualidad como algo más profundo y ligero al mismo tiempo. Como algo más próximo al arte. El arte es esencialmente un sistema de relación dinámica entre las cosas. El arte está justo al lado de la idea de la espiritualidad y de la capacidad humana para responder, a través de la creatividad, necesidades fundamentales del pensamiento [...] ²⁰ (PISTOLETTO, 2000).

A tenor de las consideraciones de Pistoletto, creemos que sería oportuno atender mínimamente a las nociones de *espiritualidad* y *religión*, al objeto de sentar las bases de aquello a lo que nos referiremos constantemente durante la presente investigación. Podemos hablar de *espiritualidad* como una disposición que se da en cualquier tradición cultural y religiosa, y que acontece en todas las épocas. Es una cualidad perceptible en las acciones, las reflexiones y otras expresiones humanas, reflejo de las visiones existenciales que determinados individuos trasladaron a sus coetáneos en diferentes momentos a lo largo de la historia del mundo. Esas *expresiones espirituales* pueden variar según las distintas religiones y tradiciones:

²⁰ Trad. del autor. Texto original: Il y a toujours le danger de donner une interprétation dogmatique de la spiritualité, c'est donc un concept qu'il faut définir. La spiritualité est une sorte de souffle, de pulsion, une tension intime que chacun peut éprouver au plus profond de soi. Mais le plus important, c'est d'être attentif à la manière dont on traite cette inspiration. La spiritualité, c'est peut-être un passage, un moment qui prend vie entre plusieurs éléments, entre les désirs de transformation, de devenir, qui sont su fond de chaque être humain.[...]
Una spiritualité qui n'a rien à voir avec le religieux. La religion est un système politique qui organise la spiritualité. Pour que nous puissions passer à un stade supérieur de l'humanité, nous devons considérerla spiritualité comme quelque chose de plus profond et de plus léger en même temps. Comme quelque chose de plus proche de l'art. L'art, c'est la mobilité, c'est la recherche d'une vision autant individuelle qu'universelle. L'art est essentiellement un système de mise en relation dynamique entre les choses. L'art est justement très proche de l'idée de spiritualité et de la capacité humaine à répondre, par la créativité, aux nécessités fondamentales de la pensés [...].

cristianismo, judaísmo, hinduismo, taoísmo, budismo, etc. La espiritualidad es una dimensión profunda del ser humano, que va más allá de lo terrenal, que es asimilable al alma y que trasciende toda superficialidad. Si hablamos de espiritualidad, por tanto, estamos refiriéndonos a lo que atañe al *espíritu*, el cual, aunque adopta diferentes formas y conceptualizaciones en función de cada cultura, presenta algunas constantes de las que hablaremos más adelante. Así, la palabra espíritu, en su acepción más habitual, enraíza con el término latino *spiritus* y éste, a su vez, con el verbo *spirare*, que significa 'soplo', 'respiro', 'aliento' o 'inspiración'. Como puede preverse, *espiritualidad* y *religión* tienen muchas características comunes, aunque no son la misma cosa: la religión comprende doctrinas culturales, reconocidas y bien definidas, mientras que la espiritualidad no tiene una demarcación precisa, pues hace referencia a todo aquello que trasciende lo material, lo mundano y que tiene que ver con una visión elevada y con la búsqueda de un sentido vital.



Figura 1. *Metrocubo d'infinito*, Michelangelo Pistoletto, 1966
[seis espejos ensamblados, 120 x 120 x 120 cm.]

Actualmente, en una sociedad cada vez más cambiante, el artista contemporáneo parece fundamentar su trabajo nada más que en su propia libertad de expresión creativa. Sin embargo, el *fenómeno religioso-espiritual* sigue manifestándose, aunque de forma diferente, en la obra de arte. Obra que, a primera vista, se muestra y opera de manera más autónoma, autoproclamándose independiente, soberana. La obra ya no representa, más bien se presenta, mientras exige al espectador una atención y una predisposición determinadas para poder adentrarse en ella. Solo un ojo perspicaz es capaz de percibir el aspecto estético trascendente que la obra esconde y que el artista auténtico siempre intenta alcanzar. La obra revela así, a un tiempo, una emancipación y una espiritualidad particulares, a menudo de difícil catalogación. Y es a través de ella que el autor puede transmitir su experiencia creativa, fruto de una intuición habitualmente laica, pero que, sin embargo, invita a la *elevación espiritual*.

Merece la pena recordar la obra de la artista madrileña Elena Asins, una de las figuras más original del arte contemporáneo español. El itinerario trazado por su obra seriada traslada a una dimensión silenciosa y espiritual en una especie de disolución entre tiempo y espacio. Aunque en España ha sido reconocida como una de las primeras artistas en utilizar la tecnología en el arte, su obra muestra lo más profundo, más allá de lo físico. En varias ocasiones la artista ha afirmado que el funcionamiento de los ordenadores es parecido al de nuestro cerebro y que este último posee capacidades inmensamente superiores.



Figura 2. *La rotación del menhir*, Elena Asins, 1999
[ocho serigrafías sobre papel, 148 x 118,5 cm.]

Entonces ¿en qué términos podemos hablar hoy en día de *arte espiritual*?

A esta pregunta han intentado contestar no pocos autores contemporáneos, no obstante veamos aquí solo algunas de las consideraciones más recientes, por pura proximidad al significado actual de dicha terminología.

Pongamos el caso del italiano Gillo Dorfles. Para este longevo filósofo y pintor -uno de los autores más atentos en el campo de las artes y la estética- hablar de espiritualidad en el arte contemporáneo se hace bastante dificultoso, casi imposible. Según este prestigioso estudioso, aunque el arte sigue manteniendo cierta relación con la espiritualidad, las nuevas tendencias creativas no pueden tener la misma eficacia que pudo tener el arte en el pasado, pues el contexto es otro muy distinto, como explica:

Esto no quita que el arte desde siempre haya, tenga que, y pueda poseer un contenido espiritual. Por eso no hay dudas que, en un cierto sentido, hablar de espiritualidad en el arte sea un hecho extremadamente positivo. Aquel que se hace no necesariamente negativo, sino particularmente dudoso y aleatorio, es el hecho de hablar de espiritualidad a propósito del arte contemporáneo. [...] el arte sacro de nuestras iglesias, desde el Medievo al siglo pasado, ha sido siempre visiblemente un arte figurativo; actualmente sabemos que las mayores tendencias del arte contemporáneo son otras cosas no figurativas [...] ²¹ (DORFLES, 2009: 95).

No obstante, Dorfles no niega la existencia de cierto arte espiritual y hace referencia a otras tradiciones culturales, entre las cuales cita también aquella budista. Aunque para él solo la arquitectura parece resultar convincente en términos de arte sacro, lo que argumenta del siguiente modo:

Naturalmente existe una espiritualidad del arte más allá de lo que es la figuración [...]

²¹ Trad. del autor. Texto original: Ciò non toglie che l'arte da sempre abbia, debba e possa avere un contenuto spirituale. Per cui non c'è dubbio che in un certo senso parlare di spiritualità nell'arte sia un fatto estremamente positivo. Quello che diventa non necessariamente negativo, ma particolarmente dubbio o aleatorio, è il fatto di parlare di spiritualità a proposito dell'arte contemporanea. [...] l'arte sacra delle nostre chiese, dal Medioevo al secolo scorso, è sempre stata ovviamente un'arte figurativa; oggi sappiamo che le migliori tendenze dell'arte contemporanea sono tutt'altro che figurative [...].

intento hablar de todas aquellas tendencias más o menos esotéricas que vienen de conceptos espirituales y por lo tanto *no materialistas*, y que se encuentran lejos de las prácticas religiosas oficiales. Por ejemplo puedo recordar el caso de las corrientes budistas o otras fes religiosas alejadas del cristianismo; o también puedo hablar de todas aquellas tendencias teosóficas y antroposóficas. [...] en muchas iglesias hemos visto intentos de introducir el arte contemporáneo [...] hoy en día un arte espiritual o una espiritualidad del arte contemporáneo es posible solamente en un arte que no sea la pintura o la escultura, sino la arquitectura. Naturalmente es un discurso que vale hasta cierto punto [...] ²² (DORFLES, 2009: 95-96).

Aún más tajante es la opinión del escritor y profesor Félix de Azúa, uno de los intelectuales españoles más respetados, quien nos habla de la imposibilidad del arte visivo a la hora de alcanzar la sacralidad. El profesor opina que la música es el único arte que ha conservado esa dimensión sagrada, mientras que las imágenes de las artes visuales, desde hace mucho tiempo, están lejos de alcanzar la dimensión trascendental:

Pienso que en el siglo XX los últimos productos artísticos propiamente inscribibles a la esfera del sacro, o que puedan aspirar a un estatuto de sacralidad habiendo manifestado alguna relación con lo trascendente -con una vida, o con poderes extraterrenales (sin por eso caer en la superstición)- hayan sido realizados en el ámbito musical; y también entre las artes, gracias a la herencia de los Schnittke, Pärt y Gubaidulina, solo la música se ha demostrado capaz de tratar del sacro y del sueño de una vida después de la muerte.

Por otra parte, analizando las artes visivas, se observa que ya desde hace muchos años la posibilidad de alcanzar la trascendencia sirviéndose de imágenes ha sido abandonada, sobre todo una vez comprobado el fracaso de los 'decoradores de iglesias', desde Matisse a Rothko, o de monasterios transformados desde el primer día

²² Trad. del autor. Texto original: Naturalmente esiste una spiritualità dell'arte al di là di quella che è la figurazione [...] intento parlare di tutte quelle tendenze più o meno esoteriche che sono fondate indubbiamente sopra un concetto di spiritualità e quindi di non materialismo, ma che sono lontane dalla pratica religiosa ufficializzata. Ad esempio posso fare il caso di correnti buddiste o di altre fedi religiose che sono lontane dal cristianesimo; o posso fare l'esempio di tendenze teosofiche e antroposofiche. [...] in molte chiese abbiamo avuto dei tentativi di introdurre l'arte contemporanea [...] oggi come oggi un'arte spirituale o una spiritualità dell'arte contemporanea è possibile soltanto in un'altra arte che non sia la pittura o la scultura, ma proprio l'architettura. Naturalmente è un discorso che vale in linea di massima [...].

de su inauguración en lugares de atracción turística o estética, sin el más mínimo vínculo con cualquier función sagrada [...]»²³ (DE AZÚA, 2009: 78-79).

Los dos autores citados arriba, Dorfles y de Azúa, con sus proposiciones nos meten de lleno en una problemática candente y ciertamente presente; si bien, evidentemente, no estamos de acuerdo con la radicalidad de sus opiniones. Aunque comprendemos los argumentos de estos dos pensadores, a nuestro parecer, al igual que la arquitectura o la música, el arte visual puede ser una vía de *elevación espiritual* efectiva. Así por ejemplo, nos parece incuestionable la espiritualidad de la atmósfera que crean los lienzos negros de la capilla de Rothko en Houston (Texas, E.E.U.U.). Este santuario está compuesto por un conjunto de telas oscuras, en sintonía con la arquitectura del espacio que ocupan²⁴, cuya misión es crear un ambiente de calma e introspección que permita a cualquier persona, con independencia de sus creencias o religión, entrar en estado meditativo.

²³ Trad. del autor. Texto original: Penso che nel XX secolo gli ultimi prodotti artistici propriamente ascrivibili alla sfera del sacro, o che possano aspirare a uno statuto di sacralità avendo manifestado una qualche relazione con il trascendente -con una vita, o con poteri ultraterreni (senza perciò cedere alla superstizione) -siano stati realizzati in campo musicale; e che tra le arti, grazie all'eredità degli Schnittke, Pärt e Gubaidulina, solo la musica si sia dimostrata capace di trattare del sacro e del sogno di una vita dopo la morte. Diversamente, venendo alle arti visive, ormai da molti anni la possibilità di raggiungere la trascendenza servendosi di immagini è stata abbandonata, soprattutto una volta comprovato il fracasso dei vari addobbatori di chiese, da Matisse a Rotho, o di monasteri trasformati fin dal giorno della loro inaugurazione in luoghi di attrazione turistica o estetica senza il minimo legame con una qualsivoglia funzione sacrale [...].

²⁴ Es sabido que Rothko se implicó intensamente en el diseño de la capilla, cuyo proyecto firmaron los arquitectos Dominique y John de Menil, y que trabajó codo con codo con ellos.



Figura 3. *Rothko Chapel*, Mark Rothko 1971, Houston, Texas (EE. UU.)

Es más, si retomamos las páginas de la famosa obra kandinskiana *De lo espiritual en el arte* (1912), observaremos que las ideas que se trabajan en la misma aún están de plena actualidad. A través de ésta, nos parece estar reflexionando sobre ambigüedades propias de nuestra época, sobre asuntos que continúan absolutamente vigentes hoy día. Vivimos rodeados de desastres económicos, problemas sociales, vaivenes políticos, etc. Estamos en una era en la que, en ocasiones, las cosas parecen destruirse sin una explicación clara; una etapa cuando menos inconsistente. La obra de Kandinsky nos traslada esas impresiones, nos transmite la sensación de estar tratando de recuperar algo que se ha perdido. Nos referimos a una especie de *necesidad espiritual*, de reflexión interna, probablemente generada por esos miedos e inquietudes tan difundidos en la sociedad hoy día. El hombre parece entonces buscar un refugio anímico, vital, lo que el visionario Kandinsky explicó así:

Cuando la religión, la ciencia y la moral [...] se ven zarandeadas y sus bases externas amenazan con derrumbarse, el hombre aparta su vista de lo exterior y la dirige hacia sí mismo. La literatura, la música y el arte son los sectores más sensibles y los primeros en registrar el giro espiritual de una manera real, reflejando la sombría imagen del presente, y la intuición de algo grande, todavía lejano e imperceptible para la gran masa; una gran oscuridad aparece apenas esbozada, volviéndolos sombríos. Por otro lado, se apartan del contenido sin alma de la vida actual adentrándose en temas y ambientes que dejan vía libre a los afanes y a la búsqueda no material de almas sedientas (KANDINSKY,1989: 28).

En un panorama en continua metamorfosis, como el actual, en un mundo que es, como diría el escritor checo Milan Kundera "como un laberinto en el que se pierde el hombre" (KUNDERA,1996: 157) plagado de paradojas y ambigüedades heredadas de eso que él denominara "modernismo antimoderno", las relaciones entre arte y espiritualidad son sustancialmente distintas de aquellas que el arte tuvo con las religiones en épocas pasadas. Lógicamente, en un contexto religioso, el arte se hace eco de las doctrinas escritas, por lo que es fácil comprender las dificultades que las nuevas visiones espirituales puedan tener a la hora de unirse a las expresiones religiosas tradicionales. Sin embargo, Mircea Eliade aseguró que el arte -aunque parezca extraño- siempre ha tenido un cierto vínculo con Dios y lo sagrado, inclusive en periodos como el correspondiente a las vanguardias artísticas de comienzos del siglo XX:

Las dos tendencias específicas del arte moderno, en especial, la destrucción de formas tradicionales, y la fascinación por lo informal, por los modos elementales de la materia, son susceptibles de interpretación religiosa. La hierofanización de la materia, esto es, el descubrimiento de lo sagrado manifestado a través de la sustancia, caracteriza lo que se llama 'religiosidad cósmica', el tipo de experiencia religiosa que ha dominado el mundo hasta el judaísmo y que permanece viva en las sociedades 'primitivas' y asiáticas. Ciertamente, esta religiosidad cósmica fue olvidada en Occidente desde el triunfo del cristianismo (ELIADE, 1995: 142).

Cabe destacar, a colación de la opinión de Eliade sobre la referencia de Dios en el arte, que si analizamos la cultura occidental desde la perspectiva de sus relaciones con la religión cristiana -por ser la que habitualmente se identifica con ella- en los últimos tiempos se observan muestras de apertura

hacia las propuestas artísticas contemporáneas. La iglesia católica, de hecho, parece haber percibido la importancia de esa *búsqueda de sentido* del arte en la actualidad. Síntomas de esa predisposición son las palabras con las que Paolo VI²⁵ expresó su voluntad en el Concilio Vaticano II (1962-1965), intervención durante la cual el pontífice reservó un mensaje para los artistas, así como otros gestos y consideraciones de este mismo papa en torno al arte²⁶.

Quien sucediera a Paolo VI, Juan Pablo II²⁷ en su importante *Carta del Santo Padre a los artistas* (1999), proyecta un periodo de gran apertura por parte de la iglesia católica. Refiriéndose a un posible y necesario cambio respecto a la tradición cultural, Karol Wojtyła, consciente de las dificultades comunicativas que posee en la actualidad el arte representativo religioso, declaró que la iglesia no tiene su "estilo artístico". Con ello, además de demostrar una gran conexión con nuestro tiempo, Juan Pablo II evidenció el vínculo entre arte sagrado y arte profano. Merece la pena recordar algunas partes del significativo fragmento número 10 de la carta mencionada anteriormente, titulado *Hacia un diálogo renovado*:

Es cierto, sin embargo, que en la edad moderna, junto a este humanismo cristiano que ha seguido produciendo significativas obras de cultura y arte, se ha ido también afirmando progresivamente una forma de humanismo caracterizado por la ausencia de Dios y con frecuencia por la oposición a Él [...]

Vosotros sabéis que, a pesar de ello, la Iglesia ha seguido alimentando un gran aprecio por el valor del arte como tal. En efecto, el arte, incluso más allá de sus expresiones más típicamente religiosas, cuando es auténtico, tiene una íntima afinidad con el

²⁵ Giovanni Battista Montini. Fue papa desde junio de 1963 hasta agosto 1978.

²⁶ Significativa al respecto la reciente publicación titulada *La Iglesia y el arte contemporáneo desde el Vaticano II: reflexiones para una renovación de la alianza Iglesia-Arte* (2013), de Luis Melis Reverte, editado por la editorial Edicep. El texto del sacerdote valenciano (readaptación de su propia tesis: *La función mediadora del arte contemporáneo de la Iglesia desde el Vaticano II (reflexiones para una renovación de la alianza Iglesia-arte)*), es un llamamiento a la apertura y al respeto recíproco entre los amantes de la iglesia y del arte.

²⁷ Karol Jozef Wojtyła. Fue papa desde octubre de 1978 hasta abril 2005.

mundo de la fe, de modo que, hasta en las condiciones de mayor desapego de la cultura respecto a la Iglesia, precisamente el arte continúa siendo una especie de puente tendido hacia la experiencia religiosa.

En cuanto búsqueda de la belleza, fruto de una imaginación que va más allá de lo cotidiano, es por su naturaleza una especie de llamada al Misterio. Incluso cuando escudriña las profundidades más oscuras del alma o los aspectos más desconcertantes del mal, el artista se hace de algún modo voz de la expectativa universal de redención.

Se comprende así el especial interés de la Iglesia por el diálogo con el arte y su deseo de que en nuestro tiempo se realice una nueva alianza con los artistas (JUAN PABLO II en LABRADA, 2006: 25-26).

Diez años después, su sucesor Benedicto XVI²⁸ ha pensado seguir alimentando esa posibilidad de cooperación entre religión católica y arte contemporáneo. Este papa, en un encuentro con los artistas, intentó explicar cómo el arte puede convertirse en un camino hacia lo trascendente; palabras que quedaron recogidas en *Discurso del Santo padre Benedicto XVI*, texto del cual transcribimos a continuación una parte:

La belleza, desde la que se manifiesta en el cosmos y en la naturaleza hasta la que se expresa mediante las creaciones artísticas, precisamente por su característica de abrir y ensanchar los horizontes de la conciencia humana, de remitirla más allá de sí misma, de hacer que se asome a la inmensidad del Infinito, puede convertirse en un camino hacia lo trascendente, hacia el Misterio último, hacia Dios.

El arte, en todas sus expresiones, cuando se confronta con los grandes interrogantes de la existencia, con los temas fundamentales de los que deriva el sentido de la vida, puede asumir un valor religioso y transformarse en un camino de profunda reflexión interior y de espiritualidad. Una prueba de esta afinidad, de esta sintonía entre el camino de fe y el itinerario artístico, es el número incalculable de obras de arte que tienen como protagonistas a los personajes, las historias, los símbolos de esa inmensa reserva de "figuras" -en sentido lato- que es la Biblia, la Sagrada Escritura. Las grandes narraciones bíblicas, los temas, las imágenes, las parábolas han inspirado innumerables obras maestras en todos los sectores de las artes, y han hablado al corazón de todas las generaciones de creyentes mediante las obras de la artesanía y del arte local, no menos elocuentes y cautivadoras (BENEDICTO XVI, 2009).

²⁸ Joseph Aloisius Ratzinger. Fue papa desde abril 2005 hasta febrero 2013.

Benedicto XVI. El arte es una puerta hacia el infinito (2017), es el título del reciente libro firmado por el primer papa emérito de la iglesia romana. El volumen, es un himno a la belleza, un viaje por las maravillas artísticas que, desde hace siglos adornan el Vaticano. Asimismo, el autor culto habla de las relaciones históricas entre los papas de la iglesia y los artistas. A partir de papa Pío XII (Eugenio Pacelli, marzo de 1939/octubre de 1958), la iglesia ha demostrado siempre mucho interés hacia el mundo de las artes. En tal sentido, la acogida a los artistas citada antes, que papa Ratzinger ha realizado en la Capilla Sixtina el 21 de noviembre de 2009, ha rememorado el encuentro precedente del 7 de mayo de 1964 con Pablo VI.

Hoy por hoy se está produciendo un *acercamiento católico* al arte contemporáneo y a la heterogeneidad de sus expresiones; lo que parece haber sido una exigencia insoslayable, fruto de los continuos cambios sociales. El actual papa Francesco I (Jorge Mario Bergoglio) está llevando a cabo una labor intensa que también afecta a los artistas. Francesco habló por primera vez de arte en el libro titulado *La mia idea di arte (Mi idea de arte)*²⁹, recalcando, una vez más, cómo la iglesia ha utilizado, desde siempre, el arte como instrumento de evangelización.

²⁹ En este libro papa Francisco habla por la primera vez de arte. En él el pontífice explica su idea sobre el arte, los museos y la relación con nuestra sociedad, recordando que el arte además de representar la belleza de la creación, es instrumento de evangelización.



Figura 4. Entrada al pabellón del Estado Vaticano, Bienal de Venecia, 2013

En 2013 se inauguraba el primer pabellón del Vaticano en la Bienal de Venecia. Con ocasión de su presentación en el mismo Vaticano, el cardenal Gianfranco Ravasi asombraba a los oyentes al hablar de la libertad de expresión de los artistas (quienes fueron los primeros en sorprenderse por esa invitación inesperada para participar en representación del Vaticano), afirmaba: "No hemos pedido a los artistas crucifijos o vírgenes" (RAVASI, 2013). La novedad de la Santa Sede en la bienal de arte más antigua de la historia, consistía en una reinterpretación laica de los primeros once capítulos del libro del "Génesis". Naturalmente, los autores convocados por la iglesia, sin revelar ninguna pertenencia religiosa específica, tampoco se declararon en contra de ninguna fe, simplemente quisieron defender su libertad creativa y espiritual, mientras se inspiraban justo en los orígenes misteriosos de la humanidad y en los propósitos del hombre tras el *desastre* simbolizado por el diluvio. El pintor Tano Festa fue incluido con su interpretación de *La Creación* de Miguel Ángel; el fotógrafo Josef Koudelka participó con su propuesta fotográfica *De-creación*; los artistas de Studio Azurro acudieron con la vídeo

instalación *In Principio (e poi)* compuesta por cuatro pantallas, tres en la pared y una en el suelo -un estímulo físico-sensorial para el espectador- con las que consiguieron ubicar al espectador dentro de la escena; y, por último, Lawrence Carroll que para su *Re-creación* tomó como inspiración el diluvio universal, realizando la instalación *Another Life (Otra vida)* compuesta por varias piezas, para una de las cuales utiliza la novedosa técnica del "freezing painting" (pintura congelada), de manera que la experiencia visual de la obra cambiaba en función de los periodos de congelación y descongelación del panel.

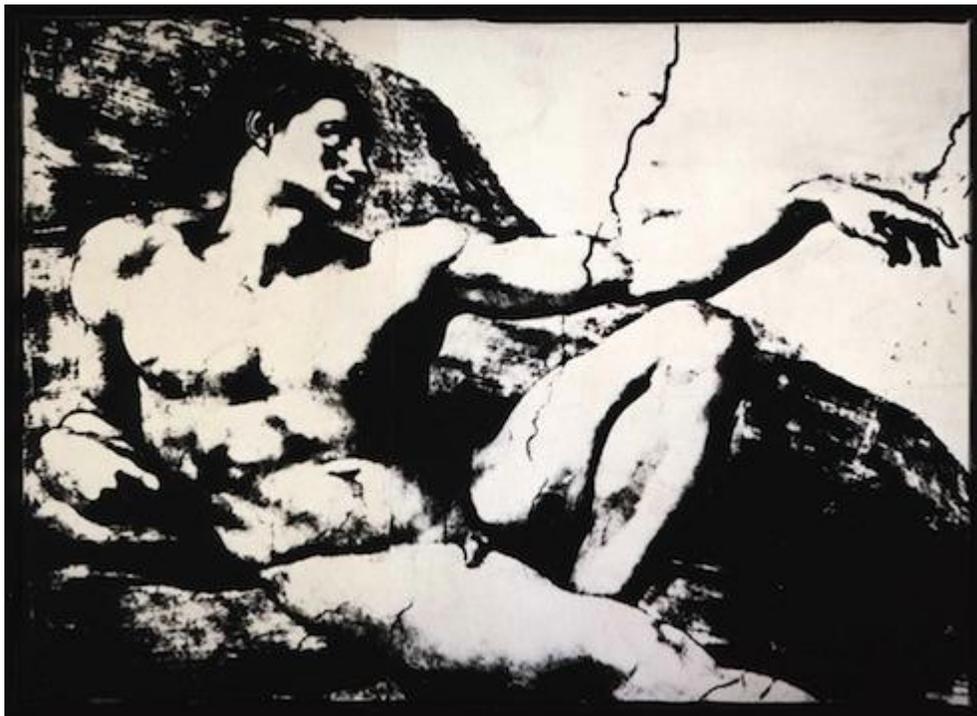


Figura 5. S/T, Tano Festa, 1979

[emulsión fotográfica sobre lienzo montada sobre tabla y esmalte, 162 X 200 cm.]



Figura 6. (izquierda) *Un-titled (Pintura helada)*, Lawrence Carroll, 2013.
[hielo, cera y tela sobre madera, 310 x 245 x 20 cm.]



Figura 7. (derecha) *Nothing gold can stay*, Lawrence Carroll, 2013.
[cera, polvo, tela sobre madera, cables y bombillas, 310 x 245 x 20 cm.]

Entre los eventos españoles recientes podemos recordar el *Simposio Trascendencia y Espiritualidad en el arte contemporáneo*. Un encuentro bianual, pionero en España, que comenzó en 2014 y que se celebra en la Universidad católica madrileña Francisco de Vitoria. Este simposio se ha revelado como un foro para el diálogo entre creadores y expertos en arte sobre lo trascendente. Según las palabras del profesor Pablo López Raso, organizador del evento: "El arte es un campo propicio para el diálogo entre creyentes y no creyentes" (LÓPEZ RASO, 2014).

Y las ideas de Raso nos reconducen al libro *¿En qué creen los que no creen?* Publicado durante los años noventa del pasado siglo. La primera parte del texto recoge la famosa correspondencia (de ocho cartas) entre el escritor Umberto Eco y el arzobispo de Milán Carlo María Martini. Este famoso diálogo, de un año de duración, fue iniciado con objeto de que esas cartas que fueron publicadas en la revista *Liberal* (entre marzo de 1995 y enero de 1996), representa uno de los grandes ejemplos de apertura y

tolerancia entre personas distintas, con tradiciones culturales y creencias religiosas diferentes. El arzobispo Martini quiso razonar sobre las teorías laicas, sus fundamentos y sus principios morales; Eco, a su vez buscaba los puntos en común entre creyentes y no creyentes, además de reclamar recíproco respeto. El libro también contiene comentarios al diálogo epistolar por parte de otros seis intelectuales no creyentes: dos filósofos (Manlio Sgalambro y Emanuele Severino), dos políticos (Vittorio Foa y Claudio Martelli) y dos periodistas (Eugenio Scalfari e Indro Montanelli). El texto constituye un ejemplo de coloquio y de búsqueda crítica de confluencias de pensamiento e intercambio de opiniones alrededor del hecho religioso.

La utilización de los espacios religiosos para exhibir obras de arte contemporáneo es otro signo demostrativo de esa intención de acercamiento por parte de la iglesia a las nuevas propuestas *artística-espirituales*, aunque, no han faltado las desaprobaciones³⁰. La presencia de lo *sagrado* en la creación artística contemporánea y su aproximación a las tradiciones religiosas, hace suponer una predisposición especial hacia la exploración del ámbito de lo espiritual por parte de los creadores actuales. El arte contemporáneo, multiforme e impactante en muchos casos, ha dado lugar al más amplio abanico de reacciones, desde quienes se han sentido obnubilados por lo alternativo de las nuevas propuestas y lenguajes a quienes las rechazan de pleno.

³⁰ En el 2009 Jonathan Jones, periodista y crítico de arte británico, criticaba duramente la presentación del video *The Messenger* de Bill Viola en la catedral inglesa de Durham. Para el crítico, exhibir ese video de un hombre desnudo en un lugar de culto, representaba una agresión contra el arte y la arquitectura medieval.



Figura 8. *The Messenger*, Bill Viola, 1996
[video instalación, duración: 3'.]

Entre los promotores de una posible *retroalimentación benéfica* entre la iglesia y el arte contemporáneo, destaca el jesuita Friedhelm Mennekes. Con ese propósito, en los años ochenta del pasado siglo, el sacerdote alemán invitó a varios artistas a exponer sus obras en la iglesia de St. Peter de Colonia, fundando así el Centro de arte y música contemporánea Kunst-Station. Mennekes ha escrito numerosos artículos sobre la obra de Joseph Beuys (su amigo personal) y otros célebres artistas como Anish Kapoor, Antoni Tàpies y Francis Bacon, entre otros. El jesuita, ha transformado el espacio de la Iglesia de St. Peter (la segunda iglesia gótica más antigua de Alemania), en algo diferente, si cabe, más contemplativo. Incluso vació la iglesia de todas las esculturas e imágenes, para poder pintar las paredes en blanco, porque, como ha afirmado: "La gente necesita el tiempo y el espacio para reflexionar" (MENNEKES en SILVA VILDÓSOLA, 2004: 47). Las modificaciones que se hicieron en el interior de este espacio de culto pasaron

por instalar un nuevo altar donado por el artista vasco Eduardo Chillida; una obra de arte que es también un homenaje al grande místico español San Juan de la Cruz. Se trata de un tríptico formado por tres bloques de piedra blanca, cuyo sentido incardina con el del discurso del artista vasco: un diálogo entre la plenitud de la materia y el vacío del espacio; aquí los huecos entre los cuerpos sólidos dibujan el *vacío invisible* de una cruz.



Figura 9. *Altar Cruz*, Eduardo Chillida, 1967/2000

[granito, 100.5 x 201 x 99 cm.]

Iglesia de St. Peter de Colonia (Alemania)

Podríamos recordar más tentativas de diálogo entre el arte contemporáneo y la iglesia católica, muchas de las cuales han generado fuertes polémicas, aunque, también hay que reconocer casos valorados positivamente; como la sugerente intervención lumínica de Dan Flavin en el interior de una iglesia milanesa, de la cual hablaremos en el capítulo 3 de la presente tesis, o la iluminación que llevó a cabo James Turrell en la capilla memorial del Cementerio Dorotheenstadt de Berlín, en 2016. Otro ejemplo que nos empuja a reflexionar sobre las problemáticas que conciernen a la relación entre arte y religión es el caso de la intervención del artista español Miquel Barceló en la

Catedral de Mallorca, la cual ha generado tantas críticas negativas como favorables. En este orden de intervenciones también está la vidriera sobre el Apocalipsis que diseñó el americano Robert Rauschenberg para el interior del santuario ideado por el arquitecto Renzo Piano, dedicado a San Pío en San Giovanni Rotondo (Italia). Para la decoración de la capilla de este templo también se invitó a Roy Lichtenstein, quien desafortunadamente falleció antes de finalizar su propuesta, la cual quedó inconclusa; Mimmo Paladino se ocupó de la puerta; Arnaldo Pomodoro creó la cruz ubicada en el altar; y Giuliano Vangi el púlpito.



Figura 10. Capilla memorial del Cementerio Dorotheenstadt, James Turrell, 2016, Berlín (Alemania)

Parece haber tenido más suerte la capilla dedicada a Santa Maria degli Angeli del Monte Tamaro, a 1530 metros de altitud en Suiza. Proyectada por el arquitecto Mario Botta, el edificio pudo adquirir una atmósfera mística eficaz gracias a la intervención pictórica del pintor Enzo Cucchi.



Figura 11. Interior y exterior de Santa María, Palma de Mallorca (España)



Figura 12. Interior y exterior San Pío, San Giovanni Rotondo (Italia)



Figura 13. Interior y exterior de Santa Maria degli Angeli, Monte Tamaro (Suiza)

Extrañamente, muchas obras de arte contemporáneas aparentemente ajenas a cualquier credo religioso, provienen de las mentes de autores muy creyentes y espiritualmente comprometidos. ¿A caso las propuestas de estos autores reflejan la realidad tan compleja en la que viven? ¿Es cierto que el arte y la espiritualidad en el contemporáneo, comparten semejantes

exigencias? Si observamos el complejo entrelazarse de formas y conceptos que caracterizan al territorio del arte contemporáneo que nos concierne, aunque puede parecer paradójico, nos acercamos también a las características propias del terreno espiritual. El profesor Antonio Zimarino, autor de *La spiritualità nell'arte. Guida alla lettura dell'arte contemporanea* (2015), uno de los estudios recientes más riguroso sobre la espiritualidad en el arte moderno, ofrece una mirada atenta hacia el arte contemporáneo, la espiritualidad y los posibles paralelismos entre estos dos ámbitos en continua metamorfosis:

La investigación artística en sí está llamada a reconocer, leer e interpretar aquello que sucede y que por tanto se presenta de forma inestable: en tal condición esencial del 'ser contemporáneo', el artista (y en general el Hombre) no puede elegir como individuo, adoptando posturas personales de cara a problemas y cuestiones existenciales, relacionales o sociales para él insurgente, en un contexto perennemente en redefinición. El artista contemporáneo es sobre todo portador de sus propias elecciones y de su propio 'universo' de referencia, portador de una propia ética, madurada en la complejidad y en la subjetividad de las propias experiencias humanas, culturales y existenciales, mediante las cuales afronta la propia personal búsqueda de sentido. [...]

Los temas y los modos conectables a formas y valores de la espiritualidad, que pueden aparecer en las búsquedas artísticas, pueden referirse tanto a formas y conceptos propios de tradiciones religiosas específicas, como a reflexiones y recorridos elaborados automáticamente y, por lo tanto, no tradicionales. [...] Para comprender cómo este tipo de búsqueda pueda definirse como 'espiritual', es necesario conocer qué enfoques espirituales fundamentales se perfilan en la contemporaneidad e intentar aclarar algunas especificidades de eso a lo que generalmente llamamos espiritualidad³¹ (ZIMARINO, 2015: 52-53).

³¹ Trad. del autor. Texto original: La ricerca artistica è di per sé chiamata ad incontrare, leggere ed interpretare ciò che è in accadimento e che quindi si presenta in modo instabile: in tale condizione essenziale dell'essere contemporanei, l'artista (e più in generale l'Uomo) non può che operare le sue scelte come individuo, prendendo posizioni personali di fronte a problemi e questioni esistenziali, relazionali o sociali per lui insorgenti, in un contesto perennemente in ridefinizione. L'artista contemporaneo è per lo più portatore delle proprie scelte e del proprio 'universo' di riferimento, portatore di una propria etica, maturata nella complessità e nella

El arte contemporáneo, además de presentar las confluencias de las que hablamos con la espiritualidad, la cual es la base discursiva de la producción de numerosos artistas -como estamos comprobando- posee una enorme versatilidad lingüística y temática, lo que hace que con frecuencia se aproxime a otros campos de conocimiento. A menudo los artistas se han reunido con otros pensadores, arquitectos, ingenieros, científicos, líderes espirituales, filósofos, antropólogos, etc., tanto para plantear nuevos proyectos artísticos, como para compartir argumentos e ideas multidisciplinares. Recordamos en tal sentido el simposio "Art Meets Science and Spirituality in a Changing Economy"³² celebrado en 1990 en el Stedelijk

soggettività delle proprie esperienze umane, culturali ed esistenziali, attraverso le quali affronta la propria personale ricerca di senso. [...] I temi e i modi collegabili a forme e valori della spiritualità, che possono comparire nelle ricerche artistiche, possono riferirsi sia a forme e concetti propri a specificare tradizioni religiose, sia a riflessioni e percorsi elaborati autonomamente e quindi non tradizionali. [...] Per comprendere se e come questo tipo di ricerca possa dirsi 'spirituale', diventa necessario conoscere quali approcci spirituali fondamentali si delineano nella contemporaneità e tentare di chiarire alcune specificità di ciò che generalmente chiamiamo spiritualità.

³² Simposio "Art Meets Science and Spirituality in a Changing Economy". Tras la muerte de Joseph Beuys, la artista Louwrien Wijiers, se encargó de organizar este encuentro. Unos años después Wijiers utilizó esta experiencia para sacar a la luz la publicación *Writing as Sculpture 1978-1987*, en la que recogió sus conversaciones con Beuys, Warhol y el Dalai Lama, así como aportaciones teóricas de Nam June Paik y Robert Filliou. Las líneas de reflexión del simposio se establecieron en torno a cinco grandes bloques temáticos. En el primero, "From Fragmentation to Wholeness" participaron el físico David Bohm, el artista Robert Rauschenberg, el Dalai Lama y el economista Stanislav Menshokov, quienes discutieron sobre creatividad, coherencia, la idea de totalidad y sobre el potencial de la consciencia individual para el universo. Bajo el título "The Chaotic Universe" se recogieron los comentarios del músico John Cage, el escultor John Chamberlain, el físico Ilya Prigogine y el filósofo Huston Smith, quienes propusieron nuevas aproximaciones a la creatividad y el caos, a las relaciones entre ciencia y religión y a una comprensión del mundo no lineal. "Crisis of Perception" era el tercer bloque temático; éste contó con la participación del artista J. Van der Hevden, del neurofisiólogo Francisco Varela, la carmelita Madre Tessa Bielecki y el experto en el tercer Mundo J.M. Pinheiro Neto. Para "The Transforming World" se reunieron las opiniones del artista Lawrence Weiner, el biólogo Rupert Sheldrake y el maestro tibetano Sogyal Rinpoche, quienes, procedentes de ámbitos totalmente diferentes, ponían de manifiesto las

Museum de Amsterdam, también, más recientemente, el congreso "Il vuoto creativo. Incroci tra arte, filosofia, letteratura, psicoanalisi, scienze e spiritualità",³³ realizado en el Monasterio de Fonte Avellana (Italia), en 2012.

Conscientes de las *amplitudes conceptuales* en las que se mueve el arte contemporáneo así como la espiritualidad, abogamos por el arte como un medio adecuado para la *elevación espiritual*. El arte es capaz de sublimar al individuo para que este pueda dar comienzo a su *camino hacia la realización espiritual*, así como nos indica el polifacético escritor Ennio D'alba³⁴, en la tercera parte del capítulo titulado "El arte como medio para la ascesis" de su interesante obra *El despertar de la divinidad en el hombre*:

El arte puede convertirse en representación e instrumento del camino hacia la realización espiritual. El arte puede ser una vía de acceso a los planos sutiles más elevados del mundo de la emotividad y del mundo de lo mental, y alcanza a veces la visión de la Verdad Absoluta en el plano divino. Esto sucede de manera intermitente en el artista, en momentos determinados y particulares, o estados de gracia, en los que él siente la llamada inspiración.

Son momentos en los que el artista, que ha tenido contacto con la Verdad, baja con la

experiencias de un mundo siempre cambiante. Finalmente, en "The Shifting Paradigm" colaboraron el físico y ecólogo F. Capra, el economista H.J. Witteveen, la artista Marina Abramovic y el teólogo Raimond Panikkar, quienes desarrollaron los lazos existentes entre arte, ciencia, espiritualidad y economía.

³³ Congreso "Il vuoto creativo. Incroci tra arte, filosofia, letteratura, psicoanalisi, scienze e spiritualità". Un confronto entre studiosos di distinta provenienza sobre el tema del *Vuoto creativo (Vacío creativo)* buscando la reciprocidad y el respeto de las diferencias entre las distintas disciplinas, en la convicción que solo el encuentro de las ideas puede ser fecundo, sobre todo en una época así confusa y estéticamente superficial como la nuestra.

³⁴ Ennio D'Alba es un hombre poliédrico: escritor, poeta, pintor, filósofo y, sobre todas las cosas, estudioso de doctrinas esotéricas y místicas. Sus poesías han sido publicadas en varias antologías, incluso escolares, recibiendo amplio reconocimiento, tanto en su país natal, Italia, como en el extranjero. Ha publicado libros de poesías, ensayos, narrativa y ha ganado varios premios en concursos literarios; sus obras están siempre orientadas al desarrollo de los poderes del espíritu humano y a su despertar por medio del logro del Amor hacia la Creación y el Creador, considerado como fuente de energía sanadora y creadora, vibración cósmica fundamental del universo.

conciencia al nivel terrenal e intenta traducir lo que ha percibido en sus destellos de iluminación, vistiendo sus recuerdos con palabras (poesía), sonidos (música), colores (pintura), forma plástica (escultura) y también con movimientos del cuerpo (danza).

Este es el verdadero Arte, no aquel que se consigue como producto del cerebro, que no se aleja nunca del nivel terrenal: hay una magia superior en los planos de conciencia más elevados [...]. Muchos hombres iluminados han sido también artistas, y podemos comprobarlo no sólo en los más conocido como Dante o Miguel Ángel, sino también artistas iluminados o iniciados (D'ALBA, 2000: 237).

Como forma de evidenciar el arte como medio para que el hombre pueda *elevarse espiritualmente*, D'Alba sigue más adelante recordando a algunos autores históricos que, a su parecer, fueron iluminados por una *mente superior*. Entre las celebridades griegas cita al personaje mítico de Orfeo, al poeta Hesíodo, a los filósofo Pitágoras y Platón; así como al poeta místico de Persia Rumí, al francés Édouard Schuré, o al filósofo místico indiano Sri Aurobindo.

En la segunda parte del mismo texto, en el capítulo titulado "Nociones de geometría sacra y de historia de la arquitectura sacra", D'Alba hace referencia a *Magia simboli e segreti dei luoghi sacri (Magia símbolos y secretos de los lugares sagrados)* de Nigel Pennick, una obra sumamente significativa sobre la geometría sagrada. Pennick define la geometría como una herramienta de eras remotas empleada con fines esotéricos en los santuarios egipcios, en los Tabernáculos hebreos, en las mezquitas islámicas o en las capillas de las iglesias cristianas. Tiempos en los que la magia, la ciencia y la religión eran inseparables. En aquella época, para los antiguos místicos la geometría, dada su armonía, poseía implicaciones metafísicas, reflejo de las verdades trascendentales y estructurales del Universo. No en vano, para hacernos una idea más detallada de esas presencias *simbólico-espirituales* a las cuales nos hemos referido, también podemos observar la geometría de los edificios y recurrir a través de los textos dedicados a la arquitectura a lo largo de la historia. Así, el arquitecto Leon Battista Alberti, en el siglo XV, en su tratado sobre arquitectura *De Re aedificatoria*, explicaba la razón de que el círculo junto a los cinco polígonos regulares (cuadrado, hexágono, octógono, decágono, dodecágono) fuera la forma primaria de las

construcciones sagradas. *Quattro libri di architettura* es la obra publicada en 1554 por Pietro Cataneo, en la cual se puede leer que el Templo es el símbolo del cuerpo de Dios, así como que las catedrales tenían que ser construidas en forma de cruz latina, simbolizando así que estaban dedicadas a Cristo crucificado. A este respecto, no hay imagen que ilustre mejor el valor que poseyó la geometría durante el Renacimiento que el grabado de *La Melancolía* de Alberto Durero, plagado de símbolos y referencias alquímicas; en él, el artista alemán nos recuerda que la geometría es la base del conocimiento.



Figura 14. *La melancolía*, Alberto Durero, 1514
[buril, 24 x 18.8 cm.]

De esta forma, rápidamente colegimos que la dimensión sagrada ha jugado un papel muy importante en al arquitectura de todas las épocas, determinando su diseño y apariencia. Parece que en la arquitectura -como

nos ha recordado Dorfles- el factor sagrado se ha manifestado de manera más firme o, al menos, más explícita que en el resto de las artes. Por eso, antes de seguir nuestro análisis, nos parece interesante realizar un fugaz repaso sobre aquellas constantes arquitectónicas que históricamente más han determinado nuestra experiencia estética espiritual. La arquitectura contiene símbolos de realidades muy profundas, cuyo significado ha ido traspasándose en el tiempo de maestro a maestro, de manera que la dimensión real de su contenido a menudo sólo ha podido ser descifrable por quienes poseían las claves para interpretar dichos símbolos. Una muestra significativa de ello es el famoso símbolo de la Gran Pirámide de Egipto cuya majestuosidad y particularidades de construcción siguen todavía ocupando con interés a muchos estudiosos³⁵. En términos de geometría sacra, sabemos que de los egipcios aprendieron de los griegos, y tanto en Egipto como en Grecia tuvo mucha importancia la famosa *sección áurea*³⁶.

³⁵ Interesante al respecto es la monografía *Un viaggio in Egitto (Un viaje a Egipto)* de Ennio Cafagna, en donde se detalla cómo la Gran Pirámide fue construida utilizando como unidad de medida el *codo sagrado* y la *pulgada piramidal*. El *codo sagrado* es igual a 0,63566 m, medida que corresponde exactamente a la diezmillonésima parte del radio polar terrestre (CAFAGNA, 1981).

³⁶ La *sección áurea*, llamada también *divina proporción* por Luca Pacioli (1445-1517) y Leonardo da Vinci (1452-1519), era otra "relación sagrada" muy utilizada en Grecia y Egipto. No olvidemos que la estructura del Partenón de Atenas está basada en un sistema de proporciones sacras. Platón en el *Timeo* define la *proporción áurea* como la clave de la física del cosmos, y en el siglo XVI en la arquitectura sacra del Renacimiento vuelve a ser la base de la armonía.



Figura 15. La *Gran Pirámide de Keops* (Khufu), El Cairo (Egipto)

Si seguimos rebuscando en la historia de la arquitectura, podemos apreciar que las catedrales medievales son un ejemplo extraordinario de geometría sagrada. Florecidas en Europa durante la Edad Media, las catedrales son vehículos para la unión entre el hombre (microcosmos) y el Universo (macrocosmos). Los templos románicos representan un verdadero despertar espiritual; en ellos los motivos evangélicos trasladan el espíritu místico hacia la ascesis; de hecho, en este periodo resplandeciente de la Edad Media, se vivió una reconquista, tanto en las artes como en la fe auténtica. Por su parte, el estilo gótico, nacido en el norte de Francia a mediados del siglo XII, conlleva motivos del Viejo y del Nuevo Testamento. Las catedrales góticas, construidas siguiendo la posición de los astros de la constelación de la Virgen, están diseñadas para trasladar al creyente hacia el cielo, hacia lo más alto. Estas construcciones, financiadas por los Templarios (la orden del Templo), estaban dedicadas a la *Dama*³⁷, a "Notre Dame". En el gótico cambia la representación estática típica del románico, de hecho, la bóveda

³⁷ En la tradición caballerescas encontramos un principio femenino predominante (la dama), un elemento activo (el amor exaltado) y el caballero que representa el polo masculino. Los caballeros del Temple luchaban por una dama, de hecho cada uno de ellos idealiza una mujer para amarla fielmente. No se trataba de una mujer física, porque el ideal de dama que los caballeros buscaban fue identificado con la Virgen María (Dama Celeste del Templario). No se trataba por lo tanto de un amor sentimental, sino de una manera de ser, de ver y actuar para llegar a la realización espiritual.

en lugar de pesar sobre las paredes maestras tiene otra función decorativa, sostenida por arcos rampantes, genera como un empuje vertical hacia arriba. En *La luz, símbolo y sistema visual*, Victor Nieto Alcaide describía el mecanismo simbólico de la arquitectura catedralicia gótica de la siguiente manera:

La arquitectura gótica, a través de la articulación de las vidrieras en el edificio como un auténtico muro traslúcido, creó un espacio determinado por una luz coloreada y cambiante. Los pintores, con la negación de las tres dimensiones y el recurso de los fondos de oro, desarrollaron igualmente la idea del espacio figurativo como un ámbito trascendente y metafísico, referido a lo sagrado. El intento se basaba en el principio de alterar la luz física natural, como medio que nos permite ver, identificar, medir y valorar la realidad, por una iluminación fingida que visualmente fuese distinta de la natural. [...] El control de la luz, en relación con el espacio arquitectónico, fue el punto de partida para convertir el interior en un ámbito desprovisto de relaciones materiales y similitudes con el espacio natural. La idea de una atmósfera no-natural, por la serie de connotaciones simbólicas ofrecidas por una tradición literaria profundamente arraigada, fue el desarrollo de un simbolismo que, por analogía, relacionaba la luz con lo divino. [...] la abundancia de textos en los que la luz se asociaba metafóricamente con la divinidad, justifica y explica esta concepción del espacio de la catedral gótica como ámbito idealizado que asume el valor de un micro-universo celeste (NIETO ALCAIDE, 1989: 14).



Figura 16. *Dear World... yours, Cambridge*, Miguel Chevalier, 2015.
[instalación de realidad virtual generativa]
King's College Chapel, Universidad de Cambridge, (Reino Unido)



Figura 17. King's College Chapel, Universidad de Cambridge, (Reino Unido)

La Sagrada Familia de Barcelona, célebre obra de Antoni Gaudí, iniciada en 1883, además de expresar los cánones tradicionales de geometría, representa una continuación del gótico, aunque con el empleo de tecnologías modernas de construcción. La gloriosa basílica católica -monumento símbolo de la ciudad catalana- actualmente sigue en obra con el objetivo de terminarla antes del centenario de la muerte de Gaudí (1926). Estudiante de geometría descriptiva, el arquitecto español era un gran observador de las formas de la naturaleza, en las cuales se inspiraba. De hecho, a diferencia de los otros arquitectos de su época, quienes utilizaban la geometría euclídea (triángulo, rectas perpendiculares y verticales, círculos), él trabajaba con formas más complejas, repetidas en forma de módulos a lo largo de toda la estructura del conjunto arquitectónico (paraboloides hiperbólicos, hiperboloides, helicoides conoides). Muy sugerente es el dibujo de la planta, donde se pueden apreciar cuatro tipos de columnas de doce (crucero), de diez (de los evangelistas), de ocho (la nave y el ábside) y de seis puntas (naves laterales y coro).

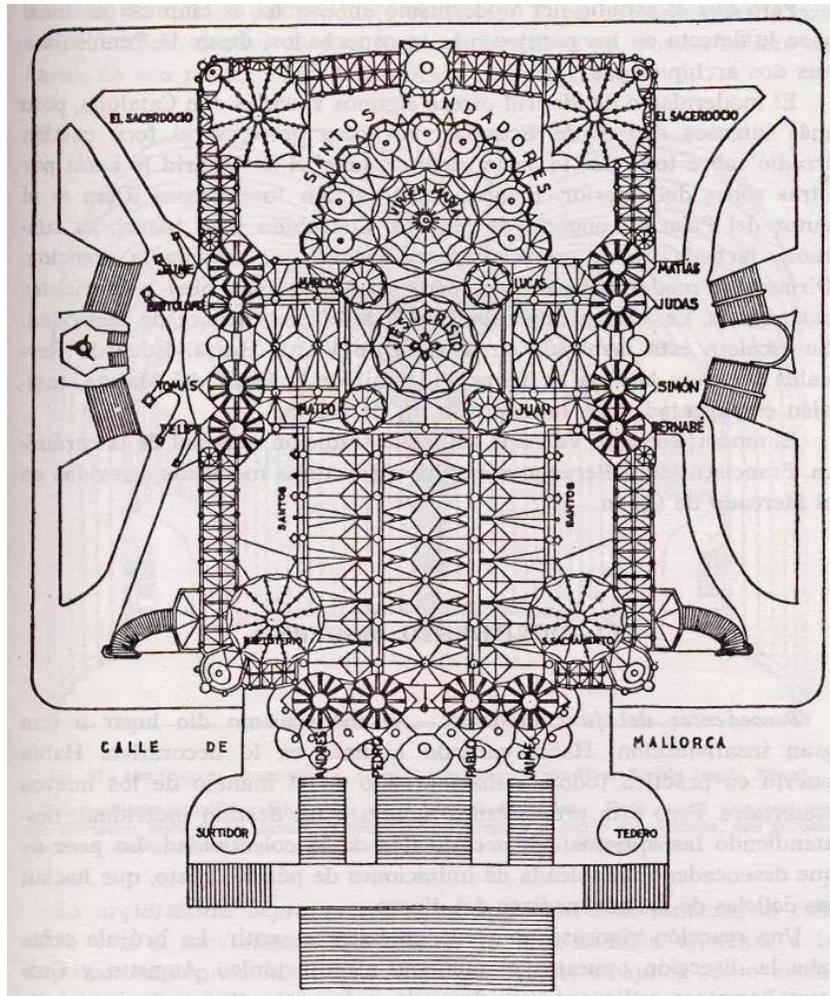


Figura 18. Planta principal, Sagrada Familia, Barcelona (España)

Entre los arquitectos más célebres del siglo pasado vinculados a la geometría sagrada, podemos recordar a Le Corbusier (pseudónimo de Charles-Édouard Jeanneret-Gris). Arquitecto y teórico de la arquitectura francosuizo (además de urbanista, decorador de interiores, pintor y escultor), inspirándose al antiguo canon griego de la sección áurea, en 1948 publica el texto titulado *Le Modulor*. La conocida imagen de "El Modulor", que reproducimos a continuación, ilustra un libro de Le Corbusier titulado de la misma forma y en el cual vuelca sus conclusiones sobre la relación entre las proporciones humanas y la naturaleza basándose en la sección áurea de la que estamos hablando.

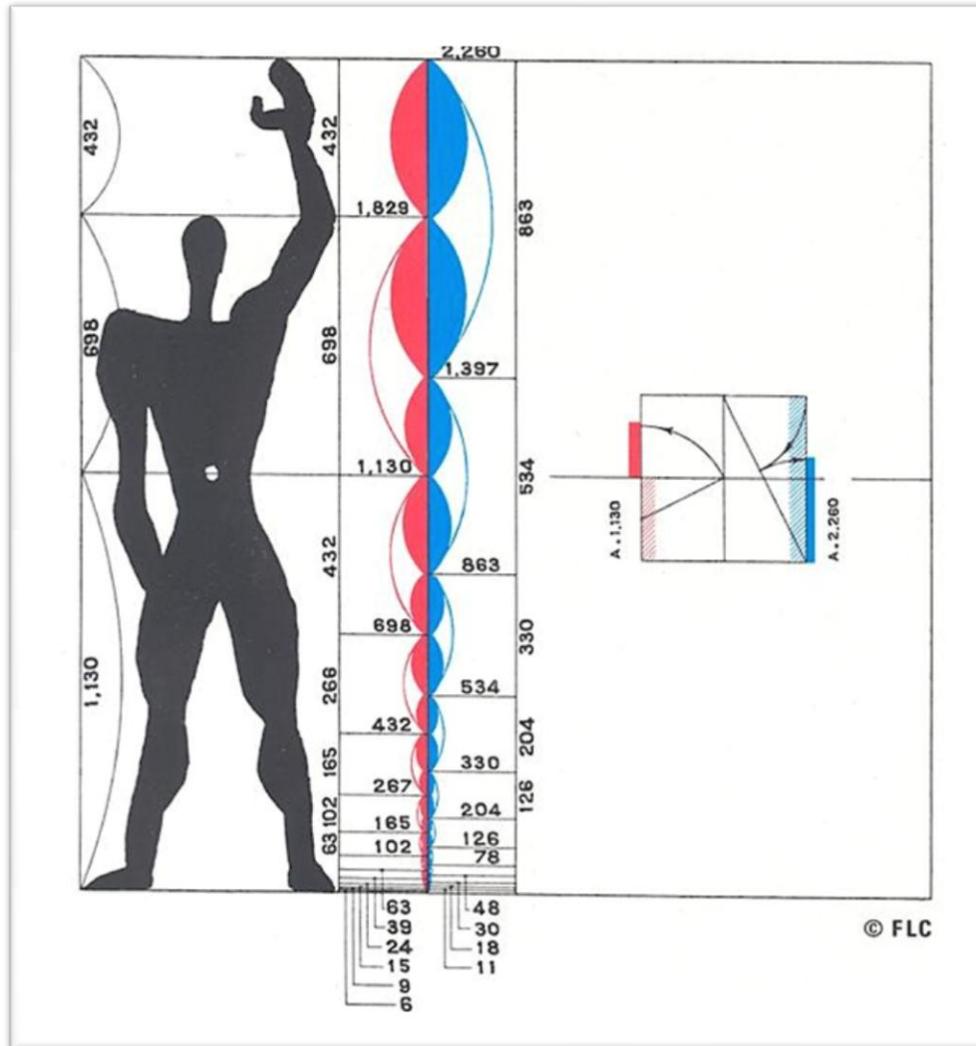


Figura 19. *El Modulor*, Le Corbusier

La capilla francesa de Notre-Dame-du-Haut en la pequeña localidad de Ronchamp, concebida por Le Corbusier, ha sido la obra que más ha impresionado al arquitecto japonés Tadao Ando, muy influenciado por el movimiento moderno arquitectónico del pasado siglo. Ando además está considerado como uno de los pocos arquitectos contemporáneos que han desarrollado el espacio religioso para distintas creencias y en diferentes partes del mundo. Merece la pena recordar la Iglesia de la luz en Osaka (1989) o el "espacio de meditación" para el palacio de la UNESCO en París (1994-95), entre otros.



Figura 20. Iglesia de la luz, Tadao Ando, 1989. Osaka (Japón)



Figura 21. Espacio de la meditación, Tadao Ando, 1994-95.
Palacio de la UNESCO, París (Francia)

El artista contemporáneo californiano James Turrell -al cual nos referiremos en otras ocasiones- trabaja desde hace más medio siglo con la arquitectura. En sus obras la luz es el elemento fundamental, percibida de forma distinta dependiendo del espacio que la contiene, lo que permite diversas interpretaciones. Básicamente el artista produce espacios para capturar la luz, una luz que adquiere una dimensión escultórica y sagrada dentro de ellos. Como el mismo declarará: "Busco la luz interior que se hace patente en

la meditación, cerrando o entornando los ojos durante 10 minutos... El estado es como cuando se mira al fuego sin pensar con palabras" (TURRELL en TORRES y RECH, 2004: 43).

Sus propuestas arquitectónicas son lugares para la introspección, pues producen una atmósfera espiritual que traslada al espectador más allá del mismo espacio físico. Conjuntamente, el artista se relaciona con la geografía natural, como montañas, cráteres y cielos que son los que, al fin y al cabo, hacen las veces de soporte o marco de la obra. Turrell, lo que realmente hace, es seleccionar aquella fracción de la naturaleza que desea mostrar y aislarla, aislando al mismo tiempo al espectador, para de esta forma potenciar su percepción.

En 1966 Turrell da comienzo a su experimentaciones en un antiguo hotel (Mendota Hotel) en Ocean Park (California). En este espacio peculiar, que el artista alquila para convertirlo en estudio y espacio expositivo, empezó a producir sus primeras obras, y ahí también comenzó a dar forma a su manera de entender la luz. En el interior del ex hotel, Turrell modificó los espacios, creó falsas paredes, pintó todo de blanco, abrió nuevos huecos en las paredes y techos, todo ello para observar cómo se comportaba la luz que entraba por las ventanas y por el resto de vanos que había ido abriendo.

En mayo de 2009, en la Fundación NMAC Montenmedio Arte Contemporáneo³⁸, en una zona de entorno rural gaditana, se inauguró una de sus piezas arquitectónicas, titulada *Second Wind 2005*. La pieza forma parte de la serie *Sky Spaces* y se compone de una estructura subterránea en forma de pirámide truncada. En su interior -a donde se accede a través de un túnel- se encuentra una estupa budista de piedra sobre una cisterna con agua, mientras que una abertura en el techo permite ver una parte de cielo. Al entrar la sensación es la de estar penetrando en un espacio extraterrestre, donde el clamor de los insectos y de los pequeños animales del campo

³⁸ Para más informaciones sobre la Fundación NMAC Montenmedio Arte Contemporáneo se puede visitar la página web: <http://www.fundacionnmac.org>

queda amortiguado. La visión también es otra, de repente la vista descansa y, tras ella, el cuerpo y la mente.



Figura 22. *Second wind*, James Turrell, 2005-2009.
Fundación NMAC, Vejer de la Frontera, Cádiz (España).

El breve recorrido por las arquitecturas sagradas del pasado -desde el Medioevo al siglo pasado- que hemos realizado en el presente apartado, nos ha permitido visualizar ciertas *geometrías sagradas*, expresión sublime de los periodos correspondientes. A partir de este esbozo del panorama arquitectónico de *geometrías armónicas sagradas*, es posible entender cómo cada una de esas construcciones humanas refleja la *Creación del Universo*, la gran obra del *Gran Arquitecto*. Cada fase de esas construcciones humanas, constituyen los pasos para la edificación de lugares cargados de una simbología trascendental, donde vivir experiencias de *elevación espiritual*.

Desde nuestro punto de vista, el arte (no solo la arquitectura) puede ser una de las vías conducentes a la *elevación espiritual*. Líneas, figuras, sonidos, grafías, imágenes, etc., representan tanto el esfuerzo y la voluntad como la necesidad innata, propia del hombre sea cual sea su tradición cultural y religiosa, de trascender la realidad. Así, a partir de los materiales, los signos, los colores, los gestos, los ecos, los estilos, etc., ha sido posible exteriorizar lo que habita dentro de cada creador, la verdadera esencia humana. Un hecho que redunda en la idea que hemos venido sosteniendo a lo largo de este capítulo: que la *condición simbólica* ha sido la constante a lo largo de la historia, si bien ha ido renovándose con el paso del tiempo.

Las obras devienen *hierofanías*, es decir, manifestaciones de lo sagrado y estímulos a la contemplación, cuando éstas transmiten algo de diferente de lo profano, como ya explicó el gran historiador de las religiones Mircea Eliade -autor significativo al cual nos referiremos en varias ocasiones-. Por lo tanto, lo sagrado remite a otro mundo, distinto de aquel de la vida mundana, poniendo al hombre en contacto con otras realidades y dimensiones, la cuales dan a su vida un sentido nuevo. En el símbolo, lo material y lo espiritual se complementan, de hecho, el uno no anula al otro, como bien explica igualmente Eliade: "Las asociaciones simbólicas no anulan el valor concreto y específico de un objeto o de una operación" (ELIADE, 1992: 191).

El símbolo hace visible lo invisible. Por su naturaleza de mediador entre la materia visible y el más allá invisible, nos envía siempre hacia una experiencia que trasciende aquella humana, por tanto nos abre a otras posibilidades, haciéndonos experimentar el contacto con esa invisibilidad. A este respecto, la triple naturaleza del símbolo auténtico propuesta por el filósofo y antropólogo francés Paul Ricoeur, comprende la dimensión cósmica, la dimensión onírica y la dimensión poética. Esta tripartición permite entender la capacidad reflexiva del símbolo. Según Ricoeur durante los sueños se puede experimentar el paso de la función cósmica a la función psíquica de los principales símbolos. La hipótesis del estudioso francés nos

devuelve a esa idea de las *hierofanías* religiosas de Eliade y conecta con las conocidas interpretaciones oníricas de Freud y Jung.³⁹ Así como podemos pensar que los elementos del universo religioso coinciden en ser "símbolos" (etimología de la palabra símbolo: 'ymballein', 'reunir', 'poner juntas dos cosas diferentes'), también podemos apreciar "nuevas *hierofanías*" o *hierofanías contemporáneas* en el seno de la creatividad más actual.

Desde nuestra perspectiva, en la creación artística contemporánea, la idea de arte como símbolo sigue siendo la más acertada, o dicho con palabras de Ernst Cassirer, autor de *Filosofía de las formas simbólicas*: "un determinado contenido sensible aislado puede hacerse el portador de una 'significación' espiritual universal" (CASSIER, 1985: 36). Asimismo, los intereses artísticos de ciertos autores contemporáneos son inseparables de los intereses espirituales y filosóficos. Este hecho no parece penalizar la obra, sino más bien lo contrario: le posibilita abrir nuevos horizontes fértiles de expectativas estéticas y espirituales. Por lo tanto, la labor plástica de ciertos artistas lleva a lo que consideramos que debería llevar el arte genuino: a abrir espacios de inteligibilidad, de comprensión y de diálogo, a trazar la vía para alcanzar nuestra evolución espiritual, creando así un mundo con sentido. Esto es lo que creemos y lo que pudimos ratificar desde algunas constructivas

³⁹ Si hablamos de símbolos es inevitable referirnos a Carl Gustav Jung (1875-1961), de hecho, todas las teorías modernas sobre el sentido y el uso de los símbolos vienen de su trabajo. Según el psicólogo y psicoterapeuta suizo, es en el subconsciente donde se generan espontáneamente los símbolos, para expresar algo profundo que no conseguimos definir bien con las palabras. La imaginación humana puede producir infinidad de símbolos, más allá de los límites de las palabras escritas, los símbolos se hacen universales, aunque naturalmente no debemos olvidar los distintos significados que adquieren en las diferentes culturas. La psique humana es la suma de las actividades conscientes e inconscientes y el equilibrio dinámico entre las dos mentes es sinónimo de salud psicológica. Desde siempre el hombre se ha relacionado con una dimensión simbólica y su predisposición hacia los arquetipos interiores -que se expresan a través de los sistemas simbólicos- reside en el subconsciente. Se pueden, por ejemplo, utilizar los símbolos como objetos de meditación, como una forma de abrir caminos hacia el subconsciente.

conversaciones con el profesor de filosofía José Antonio Antón Pacheco,⁴⁰ quien ha escrito:

A pesar de todas las variaciones que han existido con respecto a la idea de arte, creo que hay que seguir manteniendo la noción de arte como símbolo. En su simplicidad, en su pureza, en su despojamiento de elementos accesorios, la concepción simbólica de arte me sigue pareciendo la más acertada [...] El símbolo apalabra el silencio, el símbolo ordena el caos, el símbolo representa lo invisible. Creo que eso es el arte en esencia y esa es la función que me parece que siempre, en toda época, ha venido desempeñando. [...] Parece que ahora es el artista el que de forma programática recurre a la mística de Ibn Arabí o al budismo zen o a Platón o al discurso fenomenológico para estructurar su propio discurso significativo. Dicho de otro modo: es como si la misma obra de arte presenta como propuesta conciliar acción y contemplación, teoría y praxis. [...] No está mal que el artista intente al menos construir un universo simbólico que aporte claridad, referencia, inteligibilidad. [...] Después de todo el artista y su obra de arte deben ser (como fueron en los orígenes) los que ordenan el sonido, el color, la materia, el movimiento, el espacio, para que así haya música, pintura, escultura, danza, arquitectura (PACHECO, 2016: 37-38).

El arte puede ser uno de los motores más potentes para emprender el viaje hacia el ineludible desarrollo del espíritu humano. Desde nuestro punto de vista, la idea de una espiritualidad laica y respetuosa hacia todas las tradiciones culturales, es el camino adecuado para alcanzar la *elevación espiritual*.

Como veremos en las próximas páginas, la práctica de la meditación extremo-oriental y/o *el arte como forma de meditación* -fundamento básico de nuestra investigación- es para nosotros una vía valiosa para elevarse espiritualmente y representa el camino escogido por muchos autores contemporáneos; artistas que han recurrido a la meditación como una herramienta valiosa para

⁴⁰ José Antonio Antón Pacheco. Nacido en 1952 en Larache (Marruecos). Profesor de Historia de la Filosofía en la Universidad de Sevilla. Es un experto de la obra de Swedenborg, ha refundado la Sociedad Swedenborg de España. Asimismo es cofundador del Centro de Estudios Espirituales Comparados y del Seminario Permanente de Hermenéutica Comparada, para tratar diversos autores como Ibn Arabí, Sohrawardí, René Guénon, Louis Massignon o Henry Corbin, entre otros.

la visualización de sus propuestas creativas y a algunos de los cuales nos iremos refiriendo. No se trata de entender el vacío como un concepto, sino de concebirlo solo como algo asequible con la práctica, concretamente a través de la práctica meditativa. Cerramos este apartado con un fragmento de Giangiorgio Pasqualotto que creemos muy acertado acerca de esta cuestión:

'La estética del vacío', hay que precisar que con ella no se pretende reenviar a ninguna teoría estética que ponga el vacío como principio o como objeto de análisis, sino llamar la atención hacia una serie de experiencias de vacío y sobre todo al hecho de que éstas se revelan realizables sólo mediante la práctica de la meditación que transforma el vacío de concepto simple a energía productiva⁴¹ (PASQUALOTTO, 2013).

⁴¹Trad. del autor. Texto original: 'estetica del vuoto', si deve dire che con essa si intende non rinviare ad alcuna teoria estetica che ponga il vuoto come principio o come oggetto di analisi ma porre l'attenzione ad una serie di esperienze del vuoto e soprattutto al fatto che queste appaiono realizzabili solo mediante la pratica della meditazione che trasforma il vuoto, da semplice concetto, in energia produttiva.

CAPÍTULO 2

PERCEPCIÓN Y MEDITACIÓN: ¿PRODUCTORES ARTÍSTICOS?

En el capítulo segundo, "Percepción y meditación: ¿productores artísticos?", fundamentamos las bases de nuestra investigación en torno a la cambiante y compleja relación entre arte y religión y, más específicamente, entre arte contemporáneo y espiritualidad, prestando especial atención a las sabidurías representativas de Extremo Oriente -sobre todo el budismo zen-. Aquí nos aproximamos a la práctica meditativa y a su relación tanto con el arte como con la creatividad en general. Para subrayar la influencia de la meditación en la creación, nos hemos apoyado en la trayectoria vital y artística de dos célebres modelos: Franco Battiato y David Lynch.

2.1 MEDITACIÓN: ENTRE ESPIRITUALIDAD Y RELIGIONES

Buscar una definición unívoca y racional de la palabra meditación es, a nuestro parecer, una labor infecunda. De hecho, ningún término abstracto puede definir exactamente esa experiencia tan íntima y especial ya que solo corresponde a un determinado estado de un ser humano específico. Una inconcreción que avala el investigador y científico Zoran Josipovic, quien cree que no existe una definición correcta de la meditación dado que, aun teniendo puntos en común entre ellas, son numerosas las metodologías de meditación (JOSIPOVIC, 2010).

No en vano, podemos tratar de aproximarnos a su origen ahondando en su naturaleza terminológica. Si examinamos la procedencia de la palabra meditación, veremos que en el latín del siglo XIII aparece el término *meditationem*, que a su vez viene del verbo *meditari*, *mederi* (ayudar, curar, reflexionar); este verbo deriva de la lingüística indoeuropea, de donde también provienen las palabras 'médico' y 'medicina'. Según la definición de *meditación* del Diccionario de uso del español, meditar quiere decir "pensar sobre una cosa para estudiarla, resolverla o percatarse bien de su valor o significado, concentrándose en ella y abstrayéndose de las demás: Estaba meditando sobre la inestabilidad de las cosas humanas" (MOLINER, 2008: 481). Igualmente, en el diccionario on-line de la Real Academia Española, *meditar* es "pensar atenta y detenidamente sobre algo" (REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, 2016). Podemos observar cómo en los diccionarios españoles que acabamos de citar, no se hace ninguna referencia a las tradiciones extremo-orientales; al revés, da la sensación de que la explicación de esta disciplina se reconduzca hacia la filosofía occidental.

Con frecuencia, la palabra *meditación* es utilizada para describir prácticas diferentes, aunque aparentemente similares. A menudo se halla en correlación con otros términos, como reflexión, concentración, pensamiento, etc., generando no poca confusión sobre su verdadera esencia. Probablemente sería más apropiado hablar de un *estado meditativo*, como la condición personal en la que se puede encontrar un individuo. No obstante,

aproximarse a un tema tan profundo y difícil de definir como este supondría, en primer lugar, acercarse a él desde la experiencia personal para poder comprender qué supone realmente entrar en ese *estado meditativo*, si bien solo a través de una práctica duradera es posible acercarse a esta disciplina milenaria para entender sus beneficios y compartirlos con los demás. Este proceso de inmersión meditativa supone mantener una gran atención introspectiva y, al mismo tiempo, cierta apertura mental. Por ello, quizás sería más conveniente, de cara a una posible aproximación a su explicación escrita, empezar el análisis pensando en lo que no es meditación.

De seguro no estamos refiriéndonos a un deporte, la práctica meditativa no es tampoco un juego, así como no puede ser una moda temporal. La meditación no sirve para analizar algo en concreto, ni siquiera a uno mismo, de hecho, la misma práctica excluye cualquier forma de examen intencional; digamos que no se busca alcanzar alguna solución definida. Pensar no es lo mismo que meditar, al revés, para que la meditación se haga realidad, hace falta no pensar. Aunque a menudo se escucha "lo voy a meditar" como equivalente de "voy a pensarlo bien" (como pudimos comprobar en los diccionarios españoles citados antes), en realidad, en ese caso no se está hablando de un estado meditativo, sino de un método dinámico y racional, por tanto distinto a lo que corresponde a la meditación. Asimismo, la reflexión difiere de la meditación, porque es un momento de análisis y desarrollo de un argumento, para luego poder llegar a unas posibles conclusiones bien maduradas. La práctica meditativa no es un proceso de análisis activo, más bien es un *estado pasivo*, mediante el cual es imposible emprender cualquier examen y distinción de algo específico. La meditación, por lo tanto, no es nada de lo dicho hasta el momento.

También habría que hacer algunas consideraciones en cuanto a la meditación dirigida por algún 'maestro' o fomentada por medio de alguna 'visualización' o 'melodía'. Cualquier secuencia razonada no puede representar la vía definitiva que nos indica la meditación, más bien se trata de experimentos de aprendizaje: una visión, un sonido, un gesto o cualquier otra guía, nos pueden 'hipnotizar' regalándonos unos momentos

provisionales de paz; esto puede servir para quien experimente su iniciación a la meditación, pero con el tiempo hace falta ir más allá de cualquier experimento de principiante, dejándose liberar por la misma práctica meditativa y *caminar solo*, persiguiendo el verdadero objetivo del meditante. Por ende, tras haber aprendido a meditar, como cualquier otra rutina, ésta puede realizarse en cualquier circunstancia y lugar, con independencia de donde se encuentre el practicante.

Con respecto a las técnicas meditativas, podemos afirmar que existen tantos métodos de meditación como personas; la elección depende de factores y aspiraciones personales. En la actualidad la clasificación de las técnicas meditativas sigue siendo un desafío para los investigadores del ámbito (JOSIPOVIC, 2010). De todas formas, la técnica no se identifica con la meditación, es sólo un cauce para que la meditación se haga realidad. Consecuentemente, no hay un método preciso para enseñar a meditar. Sin embargo, queremos sintetizar aquí tres ejemplos de *metodologías meditativas* a las que habitualmente se recurre, cada una de las cuales permite acceder a un nivel de meditación distinto, en función de los objetivos que el practicante se haya planteado. Un primer grupo incluye técnicas destinadas a desarrollar los *niveles inferiores* de meditación, útiles para disolver algunas tensiones y alcanzar un estado de descanso; siguen las técnicas diseñadas para quienes quieran intervenir en el *nivel central*, buscando la pureza, tanto de su conciencia como de su personalidad; por último, el tercer grupo comprende las técnicas de meditación del *nivel superior*, o sea aquellas relacionadas con la intuición y la creatividad -a las cuales haremos referencia en varias ocasiones en los próximos apartados de la presente investigación-.

No obstante, en los diversos manuales sobre meditación disponibles en el mercado se repiten algunas pautas básicas, seguramente útiles para quien pretende empezar a experimentar por primera vez la meditación. Naturalmente, solo perseverando en el tiempo la meditación deviene una exigencia irrenunciable. Es más, es cuantiosa la literatura que aconseja meditar siempre a la misma hora y en el mismo sitio, puesto que nuestro

cuerpo astral necesita ritmos regulares, para aprovechar las energías positivas acumuladas en el lugar elegido. De la misma forma, se aconseja mantener siempre la columna vertebral recta, para permitir la correcta circulación de las *energías sutiles* en el cuerpo. En cuanto a la ropa, tiene que ser cómoda y si es posible hay que quitarse todo lo que pueda modificar la libre circulación de la sangre, como los zapatos y los calcetines, así como el reloj, las pulseras, los anillos, etc. Entre las muchas posturas tradicionales de meditación, recordamos aquella del loto, sentado sobre una almohada apropiada, taburete o directamente en el suelo con las piernas cruzadas (aunque se puede practicar perfectamente sentado en una silla, lo importante es mantener siempre la columna perfectamente recta).

Naturalmente, no podemos olvidar los efectos positivos que la práctica de la meditación extremo-oriental ha proporcionado a las sociedades occidentales. Son muchos los casos en los cuales la práctica meditativa se ha empleado como una terapia valiosa y muy útil para superar determinadas dificultades psico-físicas. El Instituto Nacional de la Salud estadounidense recomienda la meditación en sustitución de algunos fármacos para tratar algunos estados de hipertensión. Como ya han confirmado diversos estudios científicos, reconocidos por la medicina tradicional, la meditación reduce el estrés, las tensiones y proporciona un mejor equilibrio mental, siendo recomendable para personas de todas edades y sexos (BRABOSZCZ, HAHUSSEAU y DELORME, 2010: 1910-1029).

Y con respecto a la manifestadas mejoras de las funciones cognitivas, la neuróloga Beatrice Viti⁴² detalla:

[...] en términos terapéuticos se ha demostrado que las personas que practican meditación durante su vida tienden a mejorar las funciones cognitivas. Un estudio realizado con un grupo de estudiantes universitarios de la Universidad de Carolina del Norte, en Charlotte, en EE.UU., ha demostrado que un entrenamiento meditativo

⁴² Licenciada en Medicina y Cirugía por la Universidad de Bolonia (Italia), se ha especializado en Neurología en otra ciudad italiana, Ancona. Actualmente trabaja en el Departamento de Neurología del Hospital (Ospedale degli Infermi) de Rimini.

singularmente breve, veinte minutos al día, durante cuatro días consecutivos, es eficaz en la mejora de la atención y las capacidades de elaboración cognitiva⁴³ (VITI, 2013: 160).

El empleo de la disciplina en la escuelas, ha proporcionado mejoras reveladoras en la concentración y en el aprendizaje de muchos estudiantes. A este último respecto es loable la labor llevada a cabo por el artista David Lynch quien, para remediar los problemas escolares de aprendizaje entre los alumnos, desde hace varios años difunde la práctica de la meditación trascendental (sobre lo cual volveremos a hablar en el cuarto y último apartado del presente capítulo).

¿Qué quiere decir exactamente meditar?

Como ya hemos expuesto, parece imposible hallar una sola definición acertada. De lo que sí podemos estar seguros es de que se trata de un *estado pasivo y acrítico*. De hecho, podemos afirmar que el meditante se encuentra *bien despierto* durante la práctica, aunque en un proceso íntimo de recogimiento (pasivo y acrítico), pero siempre consciente. Indudablemente, durante la práctica meditativa hace falta desprenderse de cualquier tipo de preocupación, dejando los pensamientos de lado y sin darle importancia a los posibles recuerdos que afloran. Se trata de sentir emociones sin emocionarse. En definitiva, debemos comportarnos de forma indiferente ante cualquier elemento cognitivo, sensorial, emocional, intuitivo, fisiológico, etc., que emerja durante la práctica meditativa. En palabras sencillas, el desiderátum principal del meditador es un proceso natural y sencillo, pues aunque parece algo difícil de conseguir tan solo se trata de "hacer poco o nada" para devolver la tranquilidad original a la propia mente. Solo mediante un proceso individual y constante, se podrá lograr un estado creciente de paz

⁴³ Trad. del autor. Texto original: [...] in termini terapeutici è stato dimostrato che le persone che praticano la meditazione nel corso della loro vita tendono ad avere un miglioramento delle funzioni cognitive. Uno studio realizzato su un gruppo di studenti universitari dell'Università della North Carolina, a Charlotte in USA, ha dimostrato che un addestramento meditativo singolarmente breve, venti minuti al giorno per quattro giorni consecutivi, è efficace nel migliorare l'attenzione e le capacità di elaborazione cognitiva.

interior, experimentando así la verdadera naturaleza humana.

Durante la práctica meditativa, mente y cuerpo se unen, momento en el cual es posible experimentar lo que los antiguos maestros chinos taoístas y chan denominan *wu wei* (*no-hacer*); el estado meditativo genera una sensación de libertad, como si no se estuviera haciendo nada -aunque tampoco se deja de hacer nada de significativo-. Se trata de una pausa durante la que se puede disfrutar de la energía misteriosa de ese *no-hacer* abierto, consciente y despierto. Hay que señalar, no obstante, que la unión de los dos caracteres chinos *wu* y *wei* ha originado en el tiempo interpretaciones confusas. Derivados de eso *no-hacer*, como 'no acción', 'no esfuerzo', 'no obrar', etc., son algunas de las traducciones que pueden desviar del verdadero sentido. El filósofo y sinólogo⁴⁴ francés Francois Jullien, en el prólogo para la versión española del *Tao Te King*⁴⁵, editado y traducido por la también sinóloga Anne Helene Suárez Girard, titulado *Tao Te King: Libro del curso y de la virtud*, expone como todas las traducciones autorizadas contienen advertencias sobre las interpretaciones equívocas:

Si hay un tema que parece caracterizar este libro es la no acción (*wu wei*). Pero hay que cuidarse de entenderla equivocadamente, como a menudo se ha hecho, de leerla como un desentendimiento respecto al mundo, una renuncia quietista, en definitiva, como un llamamiento a la pasividad. La fórmula debe leerse en su versión completa: 'No hacer nada, pero que nada quede sin hacerse'. Si uno se guarda de actuar, efectivamente, no es porque se desinterese del mundo (...) Pero 'actuar' siempre es forzado, más vale dejar que las cosas vengan naturalmente, 'por sí mismas', sin

⁴⁴ La sinología es el estudio sobre China, su cultura y su idioma. Por tanto, el sinólogo es el estudioso y experto en la civilización china.

⁴⁵ *Tao te King, Dao De Jing o Tao Te Ching* (significa literalmente 'El Clásico de la Vía y la Virtud'), está rodeado de misterio. De hecho los primeros manuscritos no tienen título ni mencionan a su autor (dos manuscritos descubiertos en una tumba en la provincia china de Hunan, se remontan a unos 200 años a.C. y son, con gran diferencia, los manuscritos existentes más antiguos). Muchos de los expertos opinan actualmente que se trata de una recopilación de dichos de una tradición oral, más que de una obra de un solo individuo y que su autor tradicional Laozi, Lao-tzu o Lao Tse, literalmente 'Viejo Maestro' puede no haber sido un personaje real (BRUYA, 2011).

cargarlos con el peso de nuestros proyectos, con lo arbitrario de nuestras voluntades. Si el sabio se guarda de actuar, es para dejar acontecer y, por tanto, lograr con más facilidad: para dejar que la viabilidad de las cosas obre por sí misma (JULLIEN, 1998).

Entonces, ¿estamos solos, haciendo nada, poco o solo lo esencial?

Durante la meditación nos encontramos en un territorio en el cual hay que *caminar solo* -aunque podemos meditar en grupo- cada uno debe recorrer su propia vía evolutiva espiritual, dejándose guiar por la misma práctica meditativa, en un momento de expansión y unión hacia la verdadera elevación del espíritu. Pero atención, no se trata de un proceso que separa a la persona de la sociedad, muy por el contrario la meditación es una de las mejores formas de enlazamiento con todas las formas de vida, pues abre una vía para sentirse parte activa del Universo.

Investigadores como el físico austriaco Fritjof Capra, evidencian que, tanto para la física moderna como para la mística oriental, el mundo comprende varios elementos inseparables, unidos entre ellos en un moto continuo y el hombre es parte integrante de ese sistema. Capra es conocido sobre todo por ser el autor del best-seller *El Tao de la Física* (1975), texto que ha contribuido notablemente a la difusión de las tradiciones extremo-orientales en la cultura Euroamericana. Este texto ha sido base de numerosas publicaciones posteriores sobre las relaciones entre los descubrimientos científicos y el misticismo extremo oriental. El volumen se compone de tres partes: en la primera detalla la ciencia de la física occidental, la segunda está destinada al misticismo extremo-oriental (hinduismo, taoísmo, budismo, pensamiento chino y zen) y por último, la tercera parte está dedicada a la comparación entre las argumentaciones tratadas en las dos partes precedentes. Una peculiaridad de este texto está en la recuperación que hace Capra de partes del pensamiento occidental, como la tradición griega que, según él, tiene que ser recuperada, así como aquella aristotélica, la filosofía medieval, los pensamientos de Alberto Magno y Tommaso de Aquino. En definitiva, Capra al igual que otros autores de nuestro interés y a los cuales nos referiremos, opina que existen ciertas correspondencias entre la mística extremo-oriental (principalmente de derivación budista) con las

grandes teorías científicas occidentales del pasado siglo (como la teoría de la relatividad o la mecánica cuántica).

De igual forma, entre los más recientes estudios de neuroteología, también se reflexiona sobre el misticismo:

La neuróloga Beatrice Viti, refiriéndose a recientes estudios de neuroteología, una nueva disciplina de la neuropsicología, ha ilustrado las bases neurológicas del misticismo. El cerebro del hombre, a diferencia del animal, es capaz de desarrollar funciones cognitivas superiores, entre las cuales están las experiencias místicas. Las modernas tecnologías permiten ver qué zonas del cerebro se activan en el desarrollo de una actividad, permitiendo dibujar un mapa de las varias funciones cerebrales.

Gracias a estos estudios, la ciencia ha conseguido identificar también el área del pensamiento místico; de hecho, durante la meditación ha sido reconocido lo que puede definirse 'vacío neurológico', o sea una inhibición en zonas concretas del cerebro que provocan la pérdida de contacto con el propio cuerpo y con el exterior, llevando a quien vive una condición de éxtasis a sentirse un todo con el universo ⁴⁶ (VECCHIETTI, 2013: 15).

Esa concepción de *unidad* representativa de Oriente, fue apoyada por varios eruditos, entre los cuales destaca Albert Einstein, el cual, sorprendentemente, a través de sus teorías llegó a conclusiones similares de aquellas divulgadas por algunos investigadores orientales. Gracias a esa visión armónica del Universo asimilada por Einstein, otros pensadores procedentes no sólo de Oriente sino también de Occidente, llegaron a entender los vínculos entre la ciencia moderna y el pensamiento místico

⁴⁶ Trad. del autor. Texto original: La neurologa Beatrice Viti, riferendosi a recenti studi di neuroteologia, una nuova disciplina della neuropsicologia, ha illustrato le basi neurologiche del misticismo. Il cervello dell'uomo, a differenza di quello animale, è in grado di svolgere funzioni cognitive superiori e fra queste vi rientrano appunto le esperienze mistiche. Le moderne tecnologie permettono di vedere quali zone del cervello si attivano nello svolgimento di un'attività, consentendo una mappatura delle varie funzioni cerebrali. Grazie a questi studi, la scienza è riuscita ad individuare anche l'area del pensiero mistico; infatti, durante la meditazione è stato riscontrato ciò che può definirsi 'vuoto neurologico', ossia un'inibizione in particolari zone del cervello che provocano la perdita dei contatti con il proprio corpo e con l'esterno, portando chi vive una condizione di estasi a sentirsi un tutt'uno con l'universo.

oriental. Podemos afirmar que con Einstein vuelven a unirse varios puntos que durante siglos habían quedado separados, pertenecientes a las dos vías de pensamiento, aquella rectilínea y racional de Occidente y aquella circular y mística de Oriente:

Un ser humano es parte de un todo al que llamamos universo, una parte limitada en el tiempo y en el espacio. Este ser humano se ve a sí mismo, sus pensamientos y sensaciones, como algo separado del resto, en una especie de ilusión óptica de su conciencia. Esta ilusión es para nosotros como una cárcel que nos limita a nuestros deseos personales y a sentir afecto por unas pocas personas que nos son más próximas. Nuestra tarea ha de consistir en liberarnos de esta cárcel ampliando nuestros círculos de compasión de modo que abarquen a todos los seres vivos y a toda la naturaleza en su esplendor (EINSTEIN en SOGYAL,1996: 52).

Einstein nos quiso mostrar las infinitas posibilidades del ser (como parte del Universo), más allá de los falsos límites ilusorios que a menudo, inconscientemente llegamos a construir en nuestra mente. El gran científico alemán demostró poseer una enorme *sensibilidad mística*, haciendo entrever en diversas ocasiones una cierta *intuición espiritual*, pues él mismo entendía que en esa espiritualidad residía la clave de la revelación, tanto en la ciencia como en el arte.

Como iremos viendo a través de las obras de los artistas analizados en la presente tesis doctoral, una de las emociones más auténticas que el hombre puede concebir, es un tipo de experiencia mística que le abre y le une a los otros seres, haciéndole sentir parte cooperante del Universo. El camino de la meditación abarca por entero el sistema cuerpo-mente-espíritu, de hecho, una práctica rigurosa y constante de la meditación puede conducir al hombre más allá de la percepción superficial mundana, pues gracias a las posibilidades de su conciencia -en principio ilimitada- puede percibir sensaciones muy profundas, propias de una auténtica *unión* con el Universo.

La *relajación*, que a menudo viene equivocadamente confundida con la misma meditación, es el estado previo fundamental para poder acceder a la

meditación. Un óptimo método para alcanzarla es el *entrenamiento autógeno*⁴⁷, ideado por Johannes Heinrich Schultz y aceptado por varios estudios científicos. Este tipo de entrenamiento consta de algunos ejercicios que deben practicarse diariamente, con el fin de estimular la propia mente.

Sin embargo la disciplina milenaria por excelencia, muy indicada para un *relajamiento consciente* físico y mental, es la milenaria disciplina india del yoga,⁴⁸ en la cual, como veremos, se da mucha importancia a la práctica de la meditación.

Tanto la *relajación profunda* como la meditación -además de varios factores como el 'sueño regular', la 'sana alimentación natural', la 'correcta respiración', así como todas las posibles actitudes positivas- pueden ser buenas fuentes de *energía*. En Oriente siempre se ha otorgado mucha importancia a la *energía*, de hecho muchas disciplinas tienen como objetivo la *salud total* mediante el equilibrio psicossomático, realizable sólo desde el perfecto flujo de las energías vitales. Piénsese que sin la energía nada sería posible para el hombre, por eso, su desarrollo, ahorro y control continuo, son de fundamental importancia para disponer de vitalidad, fuerza y como no, de mucha creatividad. A tal respecto, el yoga y la meditación juegan un papel verdaderamente especial.

⁴⁷ El *entrenamiento autógeno* ha sido ideado por el neurólogo J.H. Schultz. Llamado también *training autógeno*. Exactamente quiere decir entrenamiento que se genera por sí mismo. Es un método de relajación muy eficaz. Asimismo es considerado una forma breve de psicoterapia.

⁴⁸ En la literatura védica (literatura relacionada con los libros sagrados hindúes), la palabra yoga lleva al significado de unir o juntar. Según los Upanishads, textos hindúes sagrados escritos en sánscrito de gran importancia, el yoga representa un conjunto de prácticas y técnicas para el control total de la mente y, como consecuencia, también de la armonía del cuerpo y el espíritu. El yoga es conocido en Occidente como una práctica oriental que proporciona relajación, bienestar espiritual y corporal. Las sesiones de yoga comprenden diversas posturas o *asanas*, movimientos lentos y respiración adecuada. El *pranayama*, es el arte de los adeptos al yoga de controlar la energía vital mediante la respiración. Controlar la mente inconsciente, conseguir la paz y la tranquilidad reveladora de los valores trascendentales es la finalidad principal de los yoguis.

En junio de 1933, Mircea Eliade presentaba en la Universidad de Bucarest su tesis doctoral sobre la célebre disciplina india titulada *Psihologia meditației indiene. Studii despre Yoga (Psicología de la meditación india. Estudios sobre el Yoga)*. La significativa investigación de Eliade es considerada el primer intento occidental de realizar una monografía sobre el yoga en relación con la historia de las religiones. En el original estudio, aunque se comprende la imposibilidad de conocer la fecha de aparición exacta de la disciplina india, el célebre autor rumano analiza el desarrollo histórico de la meditación en relación a la tradición del yoga. En la reciente versión italiana publicada bajo el título: *Psicologia della meditazione indiana (Psicología de la meditación india)*, traducida por Horia Corneliu Cicortaș,⁴⁹ pudimos leer como la práctica del yoga se alimenta de la meditación:

El *yogui* instaura su propia fuerza trascendiendo el *karma*, propio porque trasciende la ley del contacto y del deseo; es decir, él trasciende la ley de los fenómenos físicos y psíquicos. La fuerza desprendida por los *yoguis* es superior, más exactamente es paralela a la fuerza kármica, ya que es independiente de ella. Y el secreto de la manifestación de esta fuerza es la meditación, la asimilación, la posesión de cualquier cosa o hecho, no gracias a los medios sensoriales o intelectuales de este extenso órgano kármico [...], más bien mediante la virtud homeopática de la activación a distancia [...], del universo mágico descubierto (o creado) por los yoguis. Por eso el yoga es un retiro de este universo kármico y una instauración del universo mágico; es una destrucción (el retiro hasta al *pralaya*) y una nueva creación, a través de la meditación⁵⁰ (ELIADE, 2016: 166).

⁴⁹ Horia Corneliu Cicortaș ha estudiado filosofía en el Instituto Universitario Oriental de Nápoles (Italia), donde ha conseguido el doctorado con una tesis sobre Mircea Eliade y la India. Ha traducido y publicado textos sobre autores rumanos, entre los cuales destacan Eliade y Cioran. Actualmente es profesor de "Religiones de la India" en el Centro para las Ciencias Religiosas de la ciudad italiana de Trento (FBK)

⁵⁰ Trad. del autor. Texto original: Lo *yogin* instaura su propria forza trascendendo il *karma*, proprio perchè trascende la legge del contatto e del desiderio; vale a dire, egli trascende la legge dei fenomeni fisici e psichici. La forza scatenata dagli *yogin* è superiore, piu precisamente è parallela alla forza karmica, poichè è indipendente da essa. E il desiderio della manifestazione di questa forza è la meditazione, la assimilazione, il processo di qualsiasi cosa o fatto non grazie ai mezzi sensoriali o intellettuali di questo vasto tessuto karmico [...], bensì mediante la virtù omeopatica dell'attivazione a distanza [...], dell'universo magico scoperto (o

Desde las palabras de Eliade podemos comprender la gran importancia que la meditación reviste para los yoguis, al mismo tiempo que representa una práctica individual de *aislamiento*, más allá de los límites del universo mundano y de cualquier credo religioso. Creemos necesario subrayar que para meditar no hace falta profesar ninguna religión en concreto, sin embargo, no podemos olvidar la importancia fundamental que la meditación ha tenido en algunas tradiciones espirituales milenarias extremo-orientales. Realizando un breve recorrido entre las principales doctrinas místico-religiosas, tanto de Oriente como de Occidente, podemos obtener una panorámica que nos ayude a evaluar en qué medida esta práctica se haya imbricada en los hábitos de algunas tradiciones culturales, religiosas y espirituales. Hagamos pues un sucinto repaso del papel que juega la meditación en el budismo, el taoísmo, el hinduismo, el judaísmo, en la religión cristiana y, por último, en el islam.

En el budismo, la tradición extremo-oriental a la que más nos referiremos en esta investigación, la meditación toma una importancia fundamental y única. El budismo además de ser conocido por su abertura cultural -de ahí como veremos, sus grandes repercusiones en el arte contemporáneo- también es identificado como promotor de una actitud fundamentalmente compasiva, alcanzable gracias a la práctica constante de la meditación y mediante el dominio del ego.

En Extremo-Oriente, meditación y budismo están muy ligadas, lo que se evidencia en la idea del *despertar* que ambas comparten. De hecho, Buda, que representa el despierto, ha alcanzado el despertar espiritual con la iluminación, meditando bajo el árbol de la *Bodhi*, de ahí que el medio que se emplee para transmitir sus enseñanzas sea la meditación. Todas las escuelas budistas mantienen al centro de sus actividades la *experiencia meditativa*. Sustancialmente, la meditación budista -seguramente la más

creato) dagli *yogin*. Ecco perché lo yoga è, in fin dei conti, un ritiro da quest'universo karmico e un'instaurazione dell'universo magico; è una distruzione (il ritiro fino al *pralaya*) e una nuova creazione, attraverso la meditazione.

conocida del mundo- induce a evitar cualquier tipo de distracción mundana, asimismo estimula la mente y favorece la expansión de la conciencia; el meditador adquiere así más fuerza y energía, descubriendo la verdadera esencia de sí mismo y de las cosas que le rodean.

La meditación, como puede deducirse, es la práctica budista principal, pues a través de ella el adepto emprende, de forma autónoma, su camino del despertar hacia la iluminación (*satori*) y la liberación (*nirvana*) del sufrimiento (*dukkha*). Para alcanzar la iluminación, los seguidores del budismo distinguen dos variedades principales de práctica meditativa, en relación a su propósito de crecimiento espiritual progresivo: *Samatha* y *Vipassana*. *Samatha*, es una palabra sánscrita que corresponde a 'paz' o 'tranquilidad'. Con este tipo de meditación se desarrolla la capacidad de focalizar la atención en un solo punto y es una preparación fundamental para las técnicas *Vipassana*. La meditación *Samatha* orienta el sentido de la conciencia y expande nuestra perspectiva, mediante la calma de la mente y un cierto fomento de la positividad. *Vipassana*, es una técnica más avanzada y se practica para alcanzar la 'visión clara' o el 'discernimiento'. Con esta técnica se desarrollan la clarividencia y la sabiduría, capaces de penetrar en la verdadera naturaleza de la realidad. Si no se tiene una buena base *Samatha* es difícil alcanzar la *visión clara*, el objetivo principal de la meditación avanzada *Vipassana*.

Ahora bien, si comparamos la religión católica (la más común en los países del Mediterráneo occidental) con el budismo, observamos que el concepto de fe que los fieles cristianos tienen, es totalmente distinto de aquel manifestado por los seguidores de sabiduría extremo-oriental; tener fe para los budistas quiere decir *confiar*, ser manifestante de algo que se ha experimentado en persona. El budismo no obliga a sus seguidores a perseguir una creencia dogmática, más bien los guía hacia la vivencia de una auténtica *elevación espiritual*, posible gracias a la meditación.

Un ejemplo de algunos de esos artistas a los que nos referiremos a lo largo de las siguientes páginas que profesan el budismo y cuyas prácticas

meditativas repercuten en mayor o menor medida en su producción artística es James Lee Byars.

Igualmente, la meditación forma parte esencial del taoísmo desde hace unos 500 años antes del nacimiento de Jesucristo. Para el filósofo chino Lao-Tse el concepto al que nos hemos referido antes de *wei wu wei*: 'actuar sin actuar' o 'hacer sin hacer', incluye el vacío de la mente como condición indispensable para poder lograr el equilibrio; o, dicho de forma sintética, es la facultad de ponerse a disposición para que algo pase a través de uno mismo. A tal propósito, los maestros taoístas han ido desarrollando distintas técnicas de meditación, entre las cuales podemos destacar la *nei dan*, como la más elevada, pues constituye la *vía superior* del taoísmo hacia la realización del *tao* -una especie de alquimia interior, correspondiente al *despertar* de los budistas, que sirve para avivar lo que los hinduistas llaman *kundalini* (la energía del cosmos dentro de cada individuo). El objetivo vital de los taoístas es, por lo tanto, conocer y superar los secretos de la mente, desviándola de cualquier distracción mundana que obstaculice lograr el equilibrio y la armonía con la naturaleza.

Según Lao-Tsé el *tao* (camino, sendero) es imposible definirlo con palabras, habría más bien que entenderlo como el ser superior que nos guía, aproximándonos a la "nada". Los taoístas dan mucha importancia a la naturaleza, siendo para ellos fuente de felicidad divina para todos los seres que la habitan -los únicos responsables en provocar el sufrimiento-. Obtener la armonía con la naturaleza es el objetivo del 'taoísmo filosófico' y eso se alcanza, naturalmente, sólo mediante la meditación. La constante búsqueda del equilibrio es por tanto el objetivo principal de los taoístas, para ellos el cosmos está equilibrado mediante dos fuerzas iguales y opuestas: *yin* y *yang*, blanco y negro, masculino y femenino, etc.

Entre los numerosos artistas que han hecho referencia al taoísmo, podemos citar a la pintora canadiense Agnes Martin (de la cual hablaremos en el tercer capítulo), quien ha reconocido en varias ocasiones estar influenciada por los textos clásicos taoístas.

Podemos encontrar distintos tipos de meditación también en el hinduismo. Si nos referimos al *vedānta* (escuela de filosofía dentro del hinduismo), el *jñāna yoga*⁵¹ tiene como método principal la exploración del Sí (*ātma vicāra*), mediante una vuelta a la fuente de los pensamientos, hasta la realidad trascendental. En el yoga, con la meditación (*dhyana*) se hace referencia al *Yoga Sutra*, texto fundamental del filósofo indio Patañjali (siglo II a.C.) y se práctica para disolver todas las posibles agitaciones mentales (*vrittis*). Con el yoga se pueden experimentar varias formas de meditación. De una parte, es posible elevar la energía espiritual por medio de las posturas y las formas de respiración específicas practicadas en el *hatha yoga*; así como fomentando la *kundalini*, la energía primordial del cosmos dentro de cada individuo, que fluye a través de los puntos de energía situados en el cuerpo -los seis *chakra* (siete según la teosofía y otras teorías modernas de la nueva era de fines del siglo XX)-. Otra manera de meditar se puede realizar por medio de la visualización de una forma o de una imagen (*mandala*); así como a través de la devoción a una divinidad (*bhakti yoga*). También podemos recordar la meditación por medio de la repetición de un sonido o mantra (*japa yoga*) o aquella inducida mediante los mudras, los gestos corporales de las manos, utilizados sobre todo en el *hatha yoga* que hemos citado antes, pero también se emplean en otros tipos de meditación.

Por tanto, en el yoga la meditación juega un rol muy importante y es que el yoga representa en sí mismo un *acto de sublime meditación*, como dice Thompson:

Los occidentales vemos generalmente sólo la parte superficial del yoga y admiramos a menudo sus asombrosas técnicas de concentración, que nos llevan a confundir a los yoguis con los prestidigitadores de las grandes ciudades. En realidad, el yoga es un

⁵¹ El *jñāna yoga* es la disciplina que permite al practicante intervenir en su cuerpo intelectual (*vijnanamaya kosha*) para favorecer básicamente la actitud creativa, la ética personal y la capacidad intuitiva. Según la ciencia del yoga (*yogadarsana*) el ser humano se compone de cinco dimensiones o envolturas (Koshas): física (*annamaya kosha*), energética (*pranamaya kosha*), mental (*manamaya kosha*), intelectual (*vijnanamaya kosha*), y espiritual (*anandamaya kosha*).

acto de sublime meditación, encaminado a lograr un 'hundimiento en el vacío corporal', como podría expresarse en términos inteligibles para el occidental (THOPSON y otros, 1961: 26).

El pintor Francesco Clemente es un ejemplo de artista inspirado por el hinduismo quien, refiriéndose a las palabras del filósofo hindú Krisnamurti, expresaba su concepción sobre la muerte de la siguiente manera:

Soy eterno, no inmortal [...] No comparto en absoluto la idea de que la muerte sea comparable al punto final de una frase; que sea el final de nuestra vida, lo que da sentido por ser su final. Creo que debemos tener presente la muerte cada día de la semana, en cada uno de nosotros, en todo lo que vemos (CLEMENTE, 1991).

Llegados a este punto, podríamos decir que la meditación puede ser entendida como el punto de unión de todas las prácticas religiosas, incluidas las grandes religiones monoteístas, en las cuales el lado místico revela facetas atrayentes. Aunque de forma muy diferente a las prácticas meditativas extremo-orientales, tanto en el judaísmo como en el cristianismo o en el islam, la meditación está vinculada a la plegaria y está dirigida a un Dios, más que al control de sí mismo, al contrario de lo que sucede en las doctrinas extremo-orientales.



Figura 23. *Contemplación*, Francesco Clemente, 1990
[gouache sobre papel hecho a mano, 243 x 248 cm.]

Así, en relación al judaísmo, podemos hablar de un tipo de meditación hebraica que viene transmitida de maestro a discípulo. A tal propósito tenemos que recurrir tanto a la *cábala* medieval como al *jasidismo*⁵² del siglo XVIII. Ambas constituyen las dos partes esenciales sobre las que se apoya la mística del judaísmo y cada una posee un carácter distinto. Además, cabe señalarse que la *cábala* y el *jasidismo* son las dos doctrinas que han tomado una forma significativa en la obra del filósofo Martin Buber⁵³, quien define el hombre como un conjunto de relaciones. Partiendo de ese concepto Buber elabora una forma de pensamiento fundamentado en la relación y el diálogo, llegando a la noción de "personalismo relacionista". Según la teoría personalista de Buber la persona poseedora de la fe se relaciona con otras personas, deviniendo por tanto un elemento de una comunidad que encarna el concepto de personalismo místico. En definitiva, Buber da mucha importancia al diálogo, para él la existencia humana se despliega en torno al mismo. El diálogo es, en palabras sencillas, lo que ha permitido que el hombre sea lo que es. En 1946 publica su texto *Paths in Utopia*, en el cual expone sus ideas y sobre todo, su teoría de la "Comunidad de Diálogo" (BUBER, 1950).

La *cábala* -accesible en pasado sólo a los pocos iniciados- ya es conocida por un número cada vez mayor de personas. Esta escuela de pensamiento esotérico tiene como fin interpretar los sentidos ocultos de los textos sagrados judíos y representa la sabiduría mística y espiritual de la Biblia hebraica. En este ámbito revisten particular importancia tanto la meditación como la expresión artística (sobre todo la música y el cante sacro). Por su

⁵² El origen de la palabra *hasidismo* o *jasidismo* procede del hebreo "hasid", que a su vez quiere decir "piadoso", este último término se refiere a un tipo de misticismo surgido en Polonia durante el siglo XVIII. Según la doctrina del *jasidismo* la presencia constante de Dios es la condición fundamental típica de cierto panteísmo. El *jasidismo* en la actualidad representa un movimiento ortodoxo del judaísmo.

⁵³ Martin Buber, ha sido un historiador del judaísmo. Nacido en Viena (Austria) y perteneciente a una familia de origen judío, desde 1938 se instaló en Palestina, debido a la persecución antisemita.

parte, el *jasidismo* viene de una interpretación de los textos hebraico. Su práctica meditativa tiene relación directa con el descubrimiento de nuevos sentidos de la vida -a través de la transformación interior- y precisa del retiro (*tzimtzum*), una forma de recogimiento parecido a la meditación extremo-oriental. Esta influencia de la religión hebraica podemos encontrarla, por ejemplo, en las grandes pinturas anicónicas del pintor de origen judío Marc Rothko.

La meditación cristiana está totalmente dirigida a Dios, es un modo de recogimiento en forma de rezo, durante el cual los fieles piden algo o agradecen alguna gracia recibida. Mientras que la meditación extremo-oriental se dirige a nuestro interior, la plegaria contemplativa cristiana se enfoca al exterior, hacia Dios y, a diferencia de las practicas extremo-orientales, no se propone anular la distancia entre el hombre y Dios. Un equivalente cristiano a ciertas técnicas de meditación oriental y en relación al cuerpo, puede ser el *hesicasmo*, también denominado *hesiquiasmo* o *hesicasmo* (término que proviene del griego y que corresponde a *quietud, silencio, paz interior*); se trata de la *plegaria del corazón* de los monjes ortodoxos, un tipo de *oración silenciosa* para invocar el nombre de Jesús al ritmo de la respiración, igual que aquella practicada por la Orden del Carmelo.⁵⁴

Salvando las distancias culturales y doctrinales, también se acercan a la meditación oriental los *Ejercicios Espirituales* de San Ignacio de Loyola⁵⁵. La

⁵⁴ La Orden del Carmelo, también Orden de Nuestra Señora del Monte Carmelo o Orden de los carmelitas, es una congregación católica. Fue creada por un grupo de ermitaños que se inspiraron al profeta Elías, alrededor del siglo XII, los cuales se instalaron en el monte Carmelo en Palestina.

⁵⁵ Los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio de Loyola no son el fruto de consideraciones teóricas, sino que se generaron a partir de la propia experiencia del autor, fundador de la Compañía de Jesús. Dichos ejercicios están tan estrechamente relacionados con la evolución de su autor, que su redacción puede calificarse, en cierto sentido, como la historia del camino que recorrió desde la infancia hasta la edad adulta. La mayor parte de ellos fueron escritos en Manresa, el resto fue añadido en los años siguientes, durante su peregrinación a Jerusalén,

obra, publicada en 1548, aúna meditación y plegaria en una gran expresión espiritual; obra rara dentro del contexto religioso cristiano y occidental, que ha sido reiteradamente comparada con la disciplina zen. El propio San Ignacio inicia su libro con la siguiente explicación:

[...] por este nombre de ejercicios espirituales se entiende todo modo de examinar la conciencia, de meditar, de razonar, de contemplar, de orar vocal y mentalmente [...] así como pasear, caminar y correr son ejercicios corporales, de la misma manera todo modo de preparar y disponer el alma para quitar de sí todas las afecciones desordenadas y después de quitadas buscar y hallar la voluntad divina [...] para la salud del alma, se llaman ejercicios espirituales (IGNACIO DE LOYOLA, Santo, 1999: 21).

Asimismo, debemos recordar la *oración contemplativa* de San Juan de la Cruz, uno de los grandes místicos españoles, para quien la experiencia contemplativa era entendida como el desarrollo de una *atención amorosa*. Esta *atención amorosa* es la base de la *oración meditativa*, en la que se trata de desarrollar la imagen de Dios de forma totalmente individual; así, a través de la imagen que cada persona contiene en su interior de él, se deja espacio para admirar lo divino mediante la *oración contemplativa*.

La forma de *leer la voluntad divina* también tiene su relevancia. La *Lectio divina* es una expresión latina que significa "lectura de los textos divino-espirituales o de las Sagradas Escrituras" y representa un método de plegaria y/o lectura de las Sacras Escrituras. Se trata de otra forma de oración silenciosa cristiana en la cual la plegaria está dirigida a mantener la presencia de Dios: *oración de la presencia*.

En las sociedades contemporáneas, resulta cada vez más evidente la necesidad de una *auto-observación* del propio *ser interior*, para lograr una

culminándose su redacción en 1535. En *El relato del Peregrino* -autobiografía redactada por el secretario de San Ignacio, el padre Luis Gonçalves de Cámara, de acuerdo con su dictado San Ignacio dice que "los ejercicios no los había hecho todos de una, sino que algunas cosas que él observaba en su alma y las encontraba útiles, le parecía que podrían ser también útiles a los otros, y así las ponía por escrito (IGNACIO DE LOYOLA, Santo, 1999).

elevación espiritual personal. Consecuentemente, distintas disciplinas extremo-orientales, entre las cuales destacan el yoga y la meditación, son cada vez más practicadas en Occidente. Por ello, resulta inevitable que resuenen cada vez más términos de origen taoísta y budista. Este hecho ha sido equivocadamente percibido como una amenaza por la propia iglesia católica, que elude todo intento de fundir el cristianismo con la meditación y otras prácticas extremo-orientales al objeto de evitar malentendidos; pues aunque los católicos no rechazan todas las verdades de la *meditación no cristiana*, estos parecen temer perder su forma de concebir la plegaria, de ahí que procuren distanciarse de las prácticas meditativas orientales.

No obstante, son numerosos los místicos cristianos, individuos extraordinarios (muchos de ellos españoles) cuya labor ha ido más allá de la difusión de su fe, contribuyendo a la abertura espiritual y haciendo de la plegaria algo de más elevado. Haciendo un fugaz repaso histórico, podemos recordar a San Bernardo de Claraval, Santa Hildegarda de Bingen, San Francisco de Asís, San Bonaventura de Bagnoregio, Johannes Eckhart, Enrique Susón, Juan Taulero, Santa Catalina de Siena, Santa Teresa de Ávila, San Juan de La Cruz, etc.

Las referencias al cristianismo de Gina Pane son innegables, la artista en sus performances ha utilizado su propio cuerpo como plano de expresión, en donde ha "grabado" *signos gráficos*, lesionándose durante acciones de rituales del dolor.

Cerramos este breve análisis sobre las principales tradiciones espirituales y religiosas en relación a la práctica meditativa citando la religión islámica, en la cual es posible distinguir dos ideas de meditación: una proviene del Corán y es la llamada *tafakkur*, que quiere decir reflexión sobre las suras del Corán o también una contemplación de la creación de Alá; la otra se identifica con la palabra árabe *muraqaba* (vigilar, cuida) y es aquella desarrollada en el sufismo,⁵⁶ la tendencia más esotérica y mística del islam, cuyos seguidores,

⁵⁶ Las doctrinas sufíes han sido expresadas significativamente gracias a las obras de tres

mediante la ascesis, aspiran a la unión con Dios.

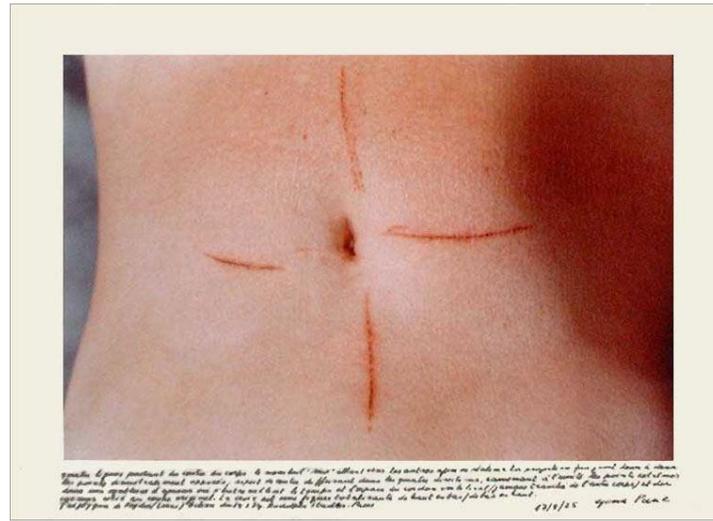


Figura 24. *Acción psíquica (prueba)*, Gina Pane, 1974
[fotografía, 40.1 x 29.7 cm.]

persas: los poetas Gialal al-Din Rumi y Hafiz y el filósofo místico Al-Ghazali. El sufismo lleva desde lo individual a lo universal: los sufíes viven el instante presente entendiendo la realidad como manifestación de Dios y alcanzan la más alta realización espiritual anulándose en la divinidad. El sufismo está organizado en comunidades monásticas que viven según el celibato y la pobreza, practican la humillación pública de sí mismos e invocan a Dios mediante las repeticiones de fórmulas. El movimiento religioso islámico atribuye particular importancia a la música y a la poesía. Algunas confraternidades sufíes, presentes sobre todo en Turquía e Irán, son los derviches, los cuales mediante la ascesis y la danza, aspiran a la unión mística con Dios. Algunos viven como mendicantes, mientras que otros se dedican a la plegaria y practican la ascesis en monasterios.

Los derviches laicos practican los rituales en público, con propósito de hacer espectáculos; durante las ceremonias alcanzan el éxtasis mística con técnicas sugestivas como por ejemplo, caminando sobre ascuas o metiéndose agujas en el cuerpo. En el 1965 nacen los “derviches gritantes”, así denominados por el hecho de invocar a Dios en uno estado de exaltación.

En el siglo XIII aparecen los “derviches girantes”, esta última escuela ha sido fundada por el ya citado poeta Gialal al-Din Rumi; estos derviches buscan la exaltación mística, disponiéndose en círculo y rotando frenéticamente sobre sí mismos. La danza es acompañada por los sonidos de un tambor y de una flauta. Durante la actuación los derviches se quitan el vestido negro, símbolo del oscuro mundo que atrapa al alma y empiezan a rotar con la mano derecha abierta hacia el cielo, para aceptar la gracia divina, y la izquierda abierta hacia la tierra, para transmitir la energía celestial al mundo mortal. El gorro cilíndrico que llevan representa la piedra que los iniciados quieren depositar encima de las pasiones terrenales.

Muy interesado en el sufismo se ha mostrado, por ejemplo, el célebre video artista Bill Viola, quien -como señalaremos- ha estudiado también con atención el budismo zen. El artista ha explicado que, mientras en la tradición occidental el negro es sencillamente la ausencia de luz, en la mística islámica en vez, encarna el color más sagrado, porque simboliza a la pupila del ojo y la ventana del alma.

En el presente apartado hemos explorado el dilatado mundo de la meditación, práctica que, como hemos dicho, está generalizada en el seno de las principales tradiciones extremo-orientales (hinduismo, taoísmo y budismo), pero que también se encuentra presente en el resto. Por ello creemos que puede ser considerada como un punto de unión entre todas las tradiciones espirituales y religiones. Quizás de esa conexión implícita venga el hecho que hoy por hoy estén tan diseminadas las prácticas meditativas y que por ello también hayan acabado calando en la creación artística contemporánea -un terreno, por otra parte, especialmente permeable y abierto-.

2.2 VACÍO Y PLENITUD

Una referencia clave para este trabajo de investigación doctoral ha sido el sacerdote jesuita Fernando García Gutiérrez ⁵⁷. Fernando García, afincado en Sevilla y gran erudito de la tradición zen japonesa, vivió durante varios años en Japón y está considerado uno de los mayores expertos en arte y estética japonesa de España.

Cabe destacar que tuve la oportunidad de conocerle -me permito momentáneamente hablar en primera persona- pudiendo conversar con él sobre la práctica meditativa, sus orígenes y posible relación con la religión cristiana. Asimismo, todos los miércoles Fernando García organizaba unos momentos de meditación zen (sentada y caminando), siempre precedidos por la lectura de textos de la misma tradición oriental, sesiones en las que participé en varias ocasiones. Este singular jesuita me ayudó a comprender la meditación como un camino introspectivo, que nos lleva a descubrir valores superiores y que sólo son perceptibles en nuestro interior. El *vaciamiento interior* es la forma práctica de llegar a este descubrimiento inefable. Igualmente, me explicaba las relaciones milenarias entre Oriente y Occidente, además de las diferencias que adquiere el concepto de *vacío* en las dos mitades del mundo. Gracias a Fernando García pude adentrarme en dos posibles vías de *vaciamiento interior*, las cuales, no en vano, están detalladamente descritas en su texto *Dos formas de vaciamiento interior: la visión cristiana y la del Budismo Zen* (2009) y que ahora queremos rescatar. Este texto ha sido verdaderamente revelador para mí, porque las dos vías de

⁵⁷ Fernando García Gutiérrez nació en 1928 en la localidad andaluza de Jerez de la Frontera y se licenció en la Universidad de Barcelona en Filosofía y Letras. Vivió durante muchos años en Japón. En 1956, cuando se traslada a la ciudad de Tokio, se convierte en profesor de Historia del Arte Oriental en la Universidad Sophia (Jochi Daigaku). Años más tarde, en 1962, en la iglesia San Ignacio de la misma capital japonesa fue ordenado sacerdote jesuita. Hoy por hoy es Académico Numerario de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla y Delegado Diocesano del Patrimonio Histórico-Artístico de la capital andaluza, además de autor de muchos textos sobre la estética zen. En 2011 recibió el Premio de la Fundación Consejo España-Japón.

vaciamiento que indica coinciden con aquellas que he escogido personalmente para llegar a la meditación: la primera, la *visión cristiana* -es aquella que cultural y originalmente me pertenece- y la otra es la *visión del budismo zen* -aquella que he descubierto hace unos años, pero que resulta determinante en mi forma de comprender la vida y el arte actualmente-.

Para comparar las dos formas de *vaciamiento* (cristiana y budista), Fernando García nos recuerda como, desde siempre en la historia del cristianismo, el hombre ha necesitado *hacer sitio* a Dios en su interior. Así, con el propósito de evidenciar esa necesidad, el jesuita recurre al pensamiento de algunos místicos cristianos -en los que a continuación nos detendremos- poniendo sus planteamientos en relación con la figura de Dios.

En *Diálogos de la conquista del espiritual y secreto reino de Dios*, del escritor místico del siglo XVI Fray Juan de los Ángeles, explica claramente la necesidad fundamental del hombre de desembarazarse de todo lo material para hacer sitio a Dios: "Es necesario desembarazarse de todas las cosas para que more Dios en ti como en su templo" (Juan de los Ángeles, Fray en MARTÍN, 1998).

La reflexión del místico español que acabamos de recordar, sirve para entender la idea de *vaciamiento* y su relevancia para llegar a Dios. Para que Dios haga *morada* en nuestro interior, debemos además de desembarazarnos de las cosas materiales, vivir la difícil experiencia de *vaciarnos* a nosotros mismos. En definitiva, hay que 'librarse de sí mismo'. Solo quien haya vivido alguna vez en su vida experiencias similares, puede saber que el camino hacia el *vaciamiento* no es sencillo, sino que comprende un trayecto difícil de recorrer, lleno de renunciaciones y exigencias, pero siempre posible y además, imprescindible para poder iniciar el viaje hacia la *plenitud*.

Reveladora en tal sentido es *La liturgia agustiniana de las Horas*. En ella, San Agustín de Hipona se refiere al poder del *deseo* y su relación con la vida de los cristianos:

Como ahora no podéis ver, sea vuestro ejercicio el deseo. Toda la vida del buen

cristiano es un santo deseo. Lo que deseas no lo ves todavía, mas por tu deseo te haces capaz de ser saciado cuando llegue el momento de la visión. Supón que quieres llenar una bolsa, y que conoces lo que se te va a dar; entonces tenderás la bolsa, el saco, el odre o lo que sea; sabes cuán grande es lo que has de meter dentro y ves que la bolsa es estrecha, y por esto ensanchas la boca de la bolsa para aumentar su capacidad. Así Dios, difiriendo su promesa, ensancha el deseo; con el deseo ensancha el alma y, ensanchándola, la hace capaz de sus dones. Deseemos, pues, hermanos, ya que hemos de ser colmados.

Tal es nuestra vida: ejercitarnos en el deseo. Ahora bien, este santo deseo está en proporción directa de nuestro desasimiento de los deseos que suscita el amor del mundo. Ya hemos dicho, en otra parte, que un recipiente, para ser llenado, tiene que estar vacío. Derrama, pues, de ti el mal, ya que has de ser llenado del bien.

Imagínate que Dios quiere llenarte de miel; si estás lleno de vinagre, ¿dónde pondrás la miel? Hay que vaciar primero el recipiente, hay que limpiarlo y lavarlo, aunque cueste fatiga, aunque haya que frotarlo, para que sea capaz de recibir algo. Dios es aquello que no puede expresarse por más que queramos decir, por más que digamos, ya digamos miel, ya digamos oro, ya digamos vino. Y, cuando decimos: «Dios», ¿qué es lo que decimos? Esta sola sílaba es todo lo que esperamos. Todo lo que podamos decir está, por tanto, muy por debajo de esa realidad; ensanchemos, pues, nuestro corazón, para que, cuando venga, nos llene, ya que seremos semejantes a él, porque lo veremos tal cual es (AGUSTÍN, Santo).

San Agustín nos proporciona una de las mejores explicaciones de *vaciamiento interior* y una original y clara reflexión en torno a la importancia del *vaciarse* para lograr la *plenitud*. Más el hombre se despeja de las posesiones mundanas, más se acerca a la dimensión de Dios.

Los mismos conceptos vienen de la voz del franciscano Fray Diego de Estella, otro gran místico español del siglo XVI, el cual, para aproximarnos a la idea de *vaciamiento* habla de tres niveles de amor como pasos para un gradual acercamiento a Dios: "Amor a Dios con otras cosas; amor a Dios sobre todas las cosas, y amor a Dios sin ninguna cosa" (DIEGO DE ESTELLA, Fray en GARCÍA GARGUTIÉRREZ, 2009: 268-269). Desde los escritos de este místico español, se puede comprender como el tercer nivel de amor y *vaciamiento interior* puede llevar al hombre a la *plenitud* y a Dios. Por tanto, el hombre necesita *vaciar* y *renunciar* para *llenar* y *conseguir*.

Los grandes místicos que hemos citado, representan solo algunos entre todos los grandes seres *iluminados* que, a lo largo de sus reveladoras vidas, han recorrido las vías de la *renuncia*, del *dolor* y del *sufrimiento interior*, para alcanzar la *plenitud total*. No obstante, nos parece pertinente citar a Juan de la Cruz, otro destacado místico cristiano y español, quien, en calidad de sostenedor del camino hacia el *vaciamiento* interno y externo del hombre, se manifiesta al mismo nivel que los maestros extremo-orientales del yoga o del zen. Sus escritos revelan una acusada propensión hacia Dios y la *plenitud total*, actitud esta, que deja poco espacio al ego y que está siempre precedida por un proceso de *vaciamiento*, representativo de la mística tanto occidental como oriental (JÄGER, 2000: 19-27). Todo esto se puede comprender desde una escrupulosa lectura del verso cuatro de *La llama del amor viva* (1584 o 1585) de Juan de la Cruz:

Y, aunque es verdad que echa allí de ver el alma que estas cosas son distintas de Dios, en cuanto tienen ser criado, y las ve en él con su fuerza, raíz y vigor, es tanto lo que conoce ser Dios en su ser con infinita eminencia todas estas cosas, que las conoce mejor en su ser que en las mismas cosas. Y éste es el deleite grande de este recuerdo: conocer por Dios las criaturas, y no por las criaturas a Dios; que es conocer los efectos por su causa y no la causa por los efectos, que es conocimiento trasero, y es otro esencial (JUAN DE LA CRUZ, Santo, LI IV, 5).

Ahora bien, si confrontamos el *camino cristiano* con el *sendero budista* (dos vías posibles hacia el *vaciamiento interior*), aunque a primera vista es posible equivocarse y pensar en que las dos visiones no tienen ninguna similitud, desde un atento examen podemos descubrir algunas semejanzas. A tal propósito recurrimos al célebre jesuita Enomiya-Lassalle,⁵⁸ quien también cita a San Juan de la Cruz para explicar como la *Iluminación* proporciona el acercamiento a Dios:

⁵⁸ Hugo Makibi Enomiya Lassalle, jesuita de origen alemán, pasó la mayor parte de su vida en Japón y está considerado como uno de los occidentales que mejor ha comprendido y practicado el zen japonés. Fue uno de los introductores de este tipo de experiencia espiritual en Europa y América, sin renunciar nunca a su fe cristiana. Es autor de numerosas obras, entre ellas *El zen* (1972).

Puesto que, para acercarse a Dios en este sentido, es necesaria la liberación de las criaturas. Esto lo enseñan todos los místicos, y muy radicalmente sobre todo San Juan de la Cruz. Ahora bien, no es posible que exista ninguna liberación más radical de las criaturas que la que significa y trasmite la Iluminación. Es la entrega de todo, de modo tan consecuente que sólo permanece puro el acto de existir. No se puede ir más adelante en la liberación de todo, incluso del propio yo. Esto vale por lo menos de la Iluminación en sí, es decir, cuando uno se encuentra en este estado. [...]

ésta es la mejor disposición para acercarse a Dios. Así se puede aprovechar la Iluminación para el acercamiento a Dios, porque la liberación así adquirida es la predisposición necesaria para acercarse a Dios (ENOMIYA-LASSALLE, 2007: 88-89).

Enomiya-Lassalle representa uno los más destacados intérpretes del zen en Occidente, cuyas teoría nos facilita una comprensión de la importancia del concepto de vaciamiento en las dos tradiciones, cristiana y budista; el alemán, aunque era un asiduo practicante y maestro zen, nunca tuvo que renunciar a su fe cristiana. En su texto *Zen y mística cristiana*, el autor jesuita, profundo conocedor y divulgador tanto en Europa como en América de la tradición zen, traza algunos puntos reveladores entre la tradición extremo-oriental y la visión cristiana. A continuación transcribimos una parte que nos ha parecido que refleja con claridad la esencia de su pensamiento:

El budismo, al subrayar tanto lo cambiante e inconstante de todas las cosas, parece estar de acuerdo con algunas expresiones bíblicas, como por ejemplo: "Todo es vanidad" (Qo 1,2). También se subraya mucho la inconstancia de todo lo terreno en la *Imitatio Christi*. Este libro, desde los primeros momentos de la misión cristiana en Japón hace más de cuatrocientos años, encontró mucha aceptación, y sigue encontrándola hoy día; incluso fue traducido por no cristianos. Pero, a pesar de esto, no hay que perder de vista que entre la doctrina fundamental budista y la cristiana existe una diferencia básica. Si un budista, sobre la base de su visión de la inconsistencia de todo terreno, aceptara la fe cristiana, el vacío absoluto se vería sustituido por la plenitud absoluta de Dios. Este hecho seguramente es uno de los motivos por los que un japonés que llega a ser cristiano ya no pierde su fe en Dios nunca, aunque desaparezcan todas las demás conexiones con el cristianismo (ENIMOYA-LASSALLE, 1986: 142).

Enomiya-Lassalle ha trazado una posible línea de unión entre las dos concepciones de *vaciamiento* (cristiana y budista) y la relevancia que este concepto, tan amplio, adquiere en las dos tradiciones en nombre de la

plenitud. No olvidemos que en Occidente la palabra *vacío* no goza de la misma aceptación que tradicionalmente ha tenido en Oriente.

Lógicamente, nuestro llamamiento al *vaciamiento*, no tiene nada que ver con la noción de *vacío* que el autor Georges Lipovetsky presenta en su ensayo *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo* (LIPOVETSKY, 2003). En dicho texto el profesor se refiere a la *vaciedad* típica de nuestra época posmoderna, la cual -como señala el subtítulo del texto- se caracteriza por un marcado individualismo. El resultado es un estado de total abandono de la persona, un vacío muy distinto al *vacío meditativo*, cuyo fin es alcanzar la *plenitud*.

Acudimos de nuevo a Enomiya-Lassalle, para recordar una interpretación que nos ha dejado sobre el concepto de *vacío* en la tradición budista extremo-oriental, a menudo mal interpretado en Occidente. Este jesuita teutón explica como el proceso de *vaciamiento* es condición básica y fundamental para alcanzar la liberación en los siguientes términos:

Porque en la filosofía budista la realidad última no es el ser, sino el "ser-así". En este sentido cabe decir que "la realidad última carece de realidad". Expresado de forma negativa, el "ser-así" es el "vacío" en el que se excluye todo tipo de estado y de circunstancialidad. Ese vacío es la idea fundamental de la filosofía budista. Sin embargo, no es la nada absolutamente negativa, sino el vacío en el sentido de estar libre de todo condicionamiento y circunstancialidad. El vacío en este sentido es el absoluto al que han de volver todas las cosas. De esta forma se opera la redención (ENOMIYA-LASSALLE 1972: 12).

Por lo tanto, podemos comprender como *vaciamiento* y *plenitud*, están en estrecha relación y reflejan las dos tradiciones espirituales que nos han ocupado en este párrafo. En los dos casos, para lograr la *plenitud absoluta*, el hombre tiene que desprenderse de todo lo amontonado -interna y exteriormente- a él, de esa forma alcanzará el *vacío*, tan necesario y fundamental para llenarse de ese *misterio poderoso* y llegar a 'olvidarse de sí mismo'. En definitiva, más que encontrarnos ante dos posturas incomparables y opuestas, nos encontramos más bien ante dos actitudes positivas similares: tanto la visión cristiana como la del budismo zen, son dos

vías posibles para alcanzar el *vaciamiento interior* que proporciona alcanzar el misterio de la *plenitud total*.

Queremos finalizar citando unas palabras del libro *Vacío y plenitud* de François Cheng, texto en el cual nos hemos apoyado para trabajar estas páginas y cuya influencia queda también reflejada en el título del apartado. Esta sustanciosa obra del autor francés, además de explicar la esencia de ese *vacío* propio de la pintura china, traslada el lector a los textos clásicos taoístas, advirtiendo expresamente sobre el común equívoco de identificar el vacío con la nada. En la parte que transcribimos a continuación el autor habla del concepto de vacío como un *principio*:

En la óptica china, el vacío no es, como podría suponerse, algo vago e inexistente, sino un elemento eminentemente dinámico y activo. Ligado a la idea de alientos vitales y al principio de alternancia *yin-yang*, constituye el lugar por excelencia donde se operan las transformaciones, donde lo lleno puede alcanzar la verdadera plenitud. En efecto, al introducir discontinuidad y reversibilidad en un sistema determinado, permite que las componentes del sistema superen la oposición rígida y el desarrollo en sentido único, y ofrece al mismo tiempo la posibilidad de acceso totalizador al universo por parte del hombre (CHENG, 2008: 68).

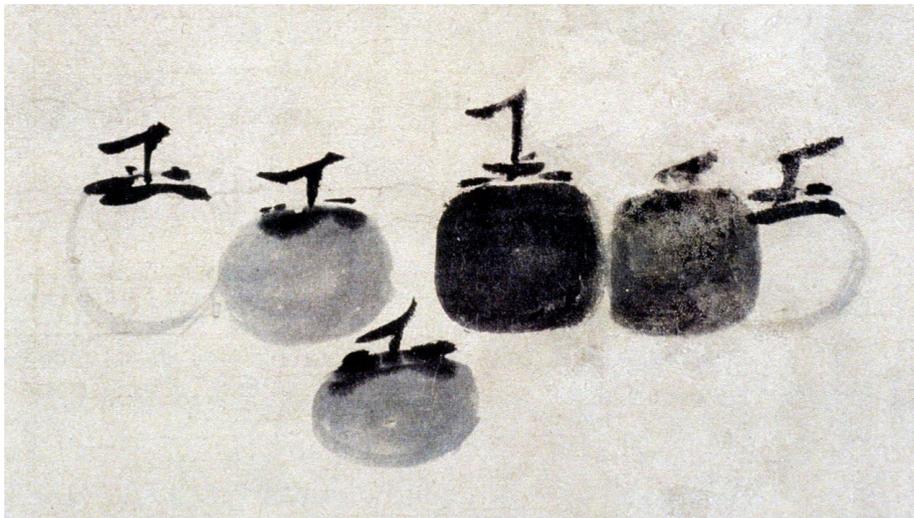


Figura 25. *Caquis*, Mu ch'i, pintor del siglo XIII
[álbum de hojas, tinta sobre seda, 31.1 x 29 cm.]

2.3 MINDFULNESS: CREACIÓN PLENA

El concepto de *mindfulness* traducido al español como *atención plena* o *conciencia plena*, viene de las enseñanzas budistas. Aunque en Occidente existen estudios científicos-laicos que aprueban terapias basadas en ello, no debemos olvidar los orígenes extremo-orientales del término. Como explica el médico y catedrático de Psicobiología Vicente Simón en su libro *Aprender a practicar*:

Mindfulness es la palabra inglesa para traducir *sati*, un término del idioma pali que denota conciencia, atención y recuerdo [...] La traducción de *mindfulness* al español no es fácil y se han empleado varias expresiones, siendo las más frecuentes las de 'atención plena' y 'conciencia plena'. En muchos casos, yo opto por utilizar sencillamente el término inglés, sin traducirlo (VICENTE, 2011: 25).

Cabe decir que *sati*⁵⁹ es una palabra originaria de la lengua pali (uno de los idiomas en los que fueron escritos los discursos del Buda hace 2500 años) y que, como bien dice nuestro autor, el vocablo posee un sentido amplio, pues compendia diferentes conceptos propios de la tradición espiritual budista. Por nuestra parte, para evitar equívocos, emplearemos la palabra *mindfulness* en el mismo sentido que explica Vicente Simón y, como también hace él, utilizaremos su versión inglesa. Como se evidencia en el título del presente subapartado, el concepto se hace muy significativo para nuestra investigación en relación a la *creación artística*; a tal propósito lo hemos denominado "Mindfulness: creación plena".

⁵⁹ El concepto *sati* aparece en *Los Cuatros Fundamentos de la Atención (Satipathana Sautta)* uno de los textos clave del budismo, donde se evidencia el entrenamiento a la atención como punto fundamental de la doctrina budista. Buda el "despierto" o el "iluminado", invita a un viaje de liberación del sufrimiento. Como ya hemos dicho, el objetivo principal del budismo es conocer la verdadera naturaleza del sufrimiento (*Dukkha*) para dominarlo. Para el budismo todo sufrimiento se genera en la mente, por lo tanto es ahí que se debe combatir. *Sati* es el séptimo principio del noble óctuple sendero, el cual comprende algunas prácticas o actitudes a seguir: recta visión o recto entendimiento, recto pensamiento, recta palabra, recta acción, recto modo de subsistencia, recto esfuerzo, recta atención y recta concentración.

Pero ¿qué indica exactamente la expresión inglesa *mindfulness*? *Mindfulness* no es una técnica o una forma de hacer, sino un posicionamiento vital. Representa un estado o actitud mental que implica prestar atención hacia el presente, vivir atentamente la experiencia inmediata, con una cierta disposición mental abierta y consentidora. En la práctica, la atención tiene que verter hacia la aceptación, sin resignación, mediante una predisposición curiosa hacia la experiencia presente, sin prejuicios.

Una de las más acertadas síntesis de definición *mindfulness* nos parece aquella que nos proporciona el doctor Jon Kabat-Zinn⁶⁰ -uno de los máximos expertos mundiales en su aplicación con fines curativos- en su libro *La práctica de la atención plena*:

Bien podríamos decir que la atención plena es una conciencia sin juicios que se cultiva instante tras instante mediante un tipo especial de atención abierta, no reactiva y sin prejuicios en el momento presente. Cuando se practica de un modo deliberado, se la denomina atención voluntaria, y cuando aparece de manera espontánea -como suele suceder cada vez más frecuentemente en la medida en que avanza nuestra práctica voluntaria-, se la llama atención sin esfuerzo; pero en cualquiera de los casos, la atención plena es la atención plena.

Quizás la atención plena sea, de entre todas las prácticas meditativas de sabiduría desarrolladas por las culturas tradicionales de todo el mundo a lo largo de la historia, la más básica, la más poderosa, la más universal y la más fácil de entender y llevar a cabo. También es, obviamente, la que más necesitamos hoy en día, porque no es más que la capacidad, a la que todos podemos acceder, de saber lo que realmente está sucediendo tal y como está sucediendo (KABAT-ZINN, 2007: 115).

Las prácticas meditativas de atención plena nos pueden aportar un alto grado de intuición (y de cognición de dicha intuición), distinto de la capacidad intuitiva que podemos tener en nuestra rutina diaria, cuando todo se repite automáticamente y a menudo sin que nos damos cuenta de ello. A través de

⁶⁰ Jon Kabat-Zinn. Catedrático de Medicina en la Universidad de Massachusetts. Es biólogo molecular, investigador y promotor de 'mindfulness' en Occidente. En 1979 ha creado el programa de atención plena MBSR Mindfulness Based Stress Reduction (Método para la reducción del estrés).

la meditación podemos descubrir un estado elevado de sabiduría; mientras observamos los pensamientos, las emociones, etc., nuestra mente aprecia un significativo grado de metacognición, un nivel profundo de conciencia liberadora que ayuda a *controlar* nuestra vida.

Hoy en día, en una sociedad tan frenética como la nuestra, estamos abocados a realizar múltiples actividades al mismo tiempo (comer y mirar la tele, hablar por teléfono y caminar, etc.). Además, a menudo vivimos entre pasado y futuro, en un *vivir sin vivir*, se nos dificulta continuamente disfrutar del momento presente. El entrenamiento *mindfulness* nos puede 'devolver' ese presente, la única y auténtica realidad que deberíamos vivir con plena conciencia. Nuestra mente, en lugar de mirar hacia el pasado o el futuro, debería desarrollar lo que el escritor Eckhart Tolle⁶¹ denomina *El poder del ahora* (2007), que nos abre el camino hacia la *realización espiritual*.

Quisiéramos aclarar que aunque a menudo se identifica *mindfulness* con meditación, las dos prácticas no son exactamente lo mismo. Como dijimos en el apartado anterior respecto a la meditación, también *mindfulness* se basa en la práctica y por tanto, la experiencia en primera persona es de fundamental importancia para poder apreciar los beneficios.

Se puede meditar sin hacer *mindfulness*, así como se puede practicar *mindfulness* sin meditar formalmente. No todas las múltiples prácticas meditativas tienen como fin mejorar la atención o la conciencia plena. La meditación se debe entender como una experiencia adecuada para desarrollar la destreza *mindfulness*; el objetivo de la práctica y de preparación a la "atención plena" no es la propia meditación *per se*, sino el desarrollo de la condición atencional o de la capacidad del individuo de prestar atención a su presente.

⁶¹ Eckhart Tolle (Ulrich Leonard Tolle) escritor alemán, célebre sobre todo por su texto *El poder del ahora* (1999), está considerado como una especie de guía hacia la iluminación. El autor habla del ego como uno de los factores más dañinos para alcanzar el crecimiento espiritual. El autor vivió una verdadera transformación espiritual tras pasar un periodo de fuerte depresión cuando tenía veinte y nueve años.

Existen varios tipos de prácticas *mindfulness*: desde las más tradicionales budistas, pasando por los ejercicios terapéuticos clave dentro de un tipo de programa clínico, hasta los entrenamientos personales de cualquier practicante *mindfulness*. Sin embargo, podríamos describir dos formas de experiencia *mindfulness* esenciales: la formal y la informal. La práctica formal se hace siguiendo algunas normas precisas. Para esta se suele comenzar tomando una postura cómoda, durante un tiempo determinado, mediante el uso de un cojín (*zafu*), sentado en una silla o si se prefiere tumbado. Una vez elegida la postura más cómoda, se lleva la atención a la sensación física de la respiración; el propio cuerpo representa el territorio adecuado por dónde empezar, aunque también se puede enfocar la atención hacia cualquier objeto o hecho presente. Tras conseguir dirigir la atención a un 'punto' concreto se podrá experimentar alguna distracción (pensamiento, emoción, preocupación, etc.) la cual solo se deberá observar para después soltarla y volver de nuevo a estar atentos a la sensación física. En cambio, la práctica informal se puede realizar en cualquier lugar, por eso no es obligatorio tener un cojín de meditar, ni estar sentados o tumbados. En este caso los eventos cotidianos (caminar, correr, comer, beber, etc..) o cualquiera de las tareas diarias pueden ser motivo de observación a través de los sentidos, siempre en correlación con una atención especial hacia los sucesos del presente. Mediante este tipo de prácticas, aparentemente sencillas, basadas en la simple observación (sin juzgar el producto de esa observación), se estimulan ciertos procesos psicológicos que contribuyen a mejorar la salud. El propósito principal del entrenamiento *mindfulness* es proporcionar un estilo de vida atento al presente y desarrollar la capacidad de aceptación de toda clase de circunstancias, en cualquier momento y lugar.

Indudablemente, tanto la meditación como el *mindfulness* provienen del ámbito espiritual, por eso quizás muchos científicos han tardado en incluir este tipo de prácticas en las terapias efectuadas en los hospitales. Afortunadamente esta visión ha ido gradualmente cambiando en las últimas décadas gracias a la importante labor de profundización que han llevado a cabo distintos expertos. A partir de los años setenta del siglo XX, el

mindfulness se ha aplicado en disciplinas médicas y psicoterapéuticas occidentales generando mucho éxito, de hecho, las terapias basadas en *mindfulness* (TBM) son cada día más aceptadas y propagadas en nuestra sociedad. En las últimas décadas, el aumento de las publicaciones científicas sobre *mindfulness*, confirma su correlación con la salud tanto física como mental: mejoría en el control de la propia atención, mayor conciencia en las experiencias presentes, reacción más controlada hacia los acontecimientos de la vida en general, etc. Además, gracias a las nuevas tecnologías y a los experimentos de neuroimagen, se han podido averiguar los efectos del entrenamiento *mindfulness* y su relación con la posibilidad de adaptación a los cambios que suceden en el cerebro humano (CEBOLLA, 2014: 231).

Junto al ya citado doctor Kabat-Zinn, otros científicos como el psicólogo John D. Teasdale⁶² o el neurocientífico Richard Davidson,⁶³ entre otros, han promovido una labor significativa y sin precedentes de revisión y evaluación sobre las prácticas de *mindfulness*. Igualmente reveladora resulta la creación de entidades como el Mind & Life Institute,⁶⁴ y el cada vez mayor número de investigaciones destinadas a crear un puente de unión entre Oriente y Occidente, entre el territorio espiritual y el mundo científico más puramente académico. Consecuentemente, podemos afirmar que en los últimos años

⁶² John D. Teasdale. Psicólogo británico, investigó sobre la depresión desde el punto de vista cognitivo. Junto con Zindel Segal y Mark Williams, Teasdale desarrolló la terapia cognitiva basada en la conciencia plena, que incluye técnicas de meditación orientales. En dicha terapia se pide a los pacientes con graves depresiones recurrentes que se enfrentan expresamente a los pensamientos negativos y los observan con distancia y objetividad.

⁶³ Richard Davidson es un neurocientífico mundialmente reconocido, creador del Centro para la Investigación de Mentes Saludables. Con su labor científica promueve la consolidación de las prácticas contemplativas en Occidente a través del riguroso estudio de sus efectos en el cerebro y en el sistema nervioso.

⁶⁴ El Mind and Life Institute (Instituto Mente y Vida) es una organización estadounidense. Fundado en 1990 sin fines de lucro, es una institución dedicada a explorar la relación entre la ciencia y el budismo.

hemos asistido a un importante desarrollo de las *ciencias contemplativas*.⁶⁵

Llegados a este punto, después de una breve síntesis (forzosamente simplificadora) de las cuestiones esenciales de *mindfulness* con respecto al incremento de la salud, nos acercamos ahora a sus relación con la creatividad. En este sentido, conviene subrayar que el presente subapartado no tiene como propósito ahondar en los estudios científicos que demuestran la eficacia de las práctica *mindfulness* para tratar problemas de salud física y mental. Además, no podemos ahora extendernos en la cuantiosa bibliografía que en los últimos años se ha producido en torno a este asunto. Nuestra intención principal es aproximarnos a la utilidad efectiva que, bajo nuestro punto de vista, *mindfulness* puede proporcionar a la actividad creativa. De esta manera, acoplado la palabra creatividad a *mindfulness*, podemos constatar cómo la literatura científica disponible disminuye considerablemente. En este sentido, afirmamos que un entrenamiento *mindfulness* constante puede, sin lugar a dudas, potenciar intensamente el pensamiento creativo. Naturalmente, para ello no es suficiente la sola atención en el instante presente en el que se encuentra la persona, pues lógicamente ese sería solo el comienzo. (BASS, NEVICKA & TEN VELDEN, 2014: 1092-1106). Para poder incrementar la capacidad creativa, el ser humano necesita, además, poseer y/o desarrollar rigurosamente otras capacidades de observación, de manera que todos los estímulos percibidos requieren un "escrupuloso examen" a través de los sentidos y la mente, para

⁶⁵ Las *ciencias contemplativas* son un campo emergente de investigación y generación de conocimiento interdisciplinario, que explora la confluencia entre ciencia, clínica y tradiciones meditativas en torno a interrogantes sobre la naturaleza de los procesos mentales e intersubjetivos y la relación mente-cuerpo. En los últimos años, la práctica de Mindfulness ha sido objeto de diversas investigaciones, que abarcan desde estudios clínicos a estudios sobre los correlatos neurobiológicos de la meditación. Los estudios clínicos han demostrado eficacia en disminución de síntomas depresivos, ansiosos, y aumento en emociones positivas y bienestar subjetivos. En cuanto a los estudios en neurobiología de la meditación, destacan los cambios en morfología estructural y funciones superiores, en áreas relacionadas con funciones atencionales (corteza prefrontal), regulación afectiva (amígdala, hipocampo, corteza orbitofrontal) y empatía afectiva (ínsula).

pasar de una *atención plena* a lo que hemos denominado *creación plena*.⁶⁶

Antes de seguir, nos parece correcto hacer una breve introducción sobre algunos puntos directamente relacionados con nuestro análisis. Como ya hemos explicado, la atención plena se ha convertido en un tema ampliamente conocido y debatido dentro de la comunidad científica, sobre todo por parte de expertos en psicología y psicoterapia cognitivo-conductual. En cuanto a la creatividad, no podemos afirmar lo mismo. No obstante, cabe decir que contamos con algunos estudios científicos -aunque pocos y recientes- que demuestran como un constante entrenamiento *mindfulness* potencia notablemente la creatividad del practicante. Ello redundaría en el hecho de que aún no contamos con una opinión consensuada por parte de los expertos del ámbito sobre la relación entre *mindfulness* y creación artística. No en vano, con objeto de dibujar un estado de la cuestión aproximado, hemos seleccionado aquellas definiciones y pareceres individuales que nos han resultado más interesantes, comenzando por el significado de la palabra *creatividad*.

Si recurrimos al Diccionario de uso del español, *creatividad* es la "Capacidad para realizar obras artísticas u otras cosas que requieren imaginación" (MOLINER, 2008: 478). La palabra imaginación nos parece muy reveladora, por cuanto nos traslada más allá de la razón y hacia el concepto de fantasía. Como veremos a continuación, la *creatividad* es considerada como una actitud, una herramienta, una manera, etc., para ir más allá de lo conocido, aportando novedades.

A finales de los años ochenta del pasado siglo (1988), el psicólogo

⁶⁶ Según este estudio, además de los diferentes efectos beneficiosos de *mindfulness*, se ha demostrado que la atención plena está relacionada con la creatividad y que juega un papel importante en ella, aunque, para ser creativo, como decimos, no es suficiente un estado atencional hacia el presente, sino que es necesario poseer o desarrollar la capacidad de observar afinadamente y acoger con una preparación especial a los estímulos que pasan por nuestros sentidos.

estadounidense Ellis Paul Torrance⁶⁷ hablaba de la *creatividad* como una facultad consistente en pensar sin seguir ningún esquema preestablecido, para solucionar distintos tipos de problemas (STERNBERG, 2006: 87-98). Después de una década, Aníbal Puente Ferreras⁶⁸ en las primera páginas de su libro *El cerebro creador* (1999), abría a la reflexión y explicaba cómo el estudio de la *creatividad*, había sido inexplicablemente evadido, tal vez por lo complejo de su naturaleza: "El libro que tienen en sus manos trata de la creatividad [...] Muchos psicólogos prefieren esquivar el término *creatividad*" (Puente Ferreras, 1999: 9). Si avanzamos una década más, en 2009 el profesor Roy Horan, nos propone la idea de trascender cualquier información conocida, en cuanto posible obstáculo para la *creatividad* (HORAN, 2009: 199-222). Más recientemente, en 2013, el prestigioso filósofo y escritor José Antonio Marina, ha realizado un estudio riguroso sobre la *creatividad* dividido en tres partes: *El aprendizaje de la creatividad*, *La creatividad literaria* y *La creatividad económica*. En la primera parte *El aprendizaje de la creatividad* escribe:

La 'creatividad' está de moda. Una nube de palabras gira en torno a ella como planetas alrededor del sol: innovación, invención, reinención, reseteamiento, emprendimiento, diseño descubrimiento. Si usted no es creativo, no tiene futuro (MARINA, 2013: 11).

En las sociedades actuales, la *creatividad* parece ser ya una necesidad fundamental. Debido a los continuos cambios que experimentamos todos los días, la necesidad de encontrar nuevas soluciones se hace de vital importancia. Asimismo podemos afirmar que, tanto la creatividad como las prácticas meditativas *mindfulness*, pueden ser dos importantes fuentes de

⁶⁷ Ellis Paul Torrance, psicólogo americano. Está considerado como uno de los más destacados estudiosos de la creatividad.

⁶⁸ Aníbal Puente Ferreras obtuvo el doctorado en la Tulane University (EEUU). Actualmente ejerce la cátedra de Psicología Básica y ha escrito varios libros, la mayoría de ellos relacionados con procesos cognitivos y aprendizaje. También ha participado en proyectos de investigación financiados y ha publicado artículos en revistas científicas. Acompañan al doctor Puente, colaborando con algunos capítulos, profesores universitarios con amplia trayectoria docente e investigadora.

alimentación para alcanzar un grado de conciencia atencional elevado. La inestabilidad del mundo actual, requiere nuevas formas de pensar y sobre todo, nuevos planes de actuación, más creativos. De hecho, nunca antes del siglo XXI se había visto tanto interés por la práctica *mindfulness* y lo mismo podemos afirmar respecto a la *creatividad*, como concepto transversal (no solo asociado al arte). Los dos territorios, *mindfulness* y *creatividad*, forman ya parte de los argumentos objeto de estudio de distintas disciplinas.

En 2001 el psicólogo Howard Gardner, conocido como el padre de la teoría de las “inteligencias múltiples”, expresaba tanto los paralelismos como las diferencias entre inteligencia y creatividad:

“Las personas son creativas cuando pueden resolver problemas, crear productos o plantear cuestiones *en un ámbito* de una manera que al principio es novedosa pero que luego es aceptada en uno o más contextos culturales” (GARDNER, 2001: 126).

Gardner reconoce los puntos de unión entre inteligencia y creatividad: los dos resuelven problemas y generan productos. En el caso de la creatividad debemos hablar de novedades, ideas nuevas que transforman algo, y que al mismo tiempo dejan huella de ello. Naturalmente las personas creativas, también suelen manifestar algunas faltas. Garden piensa que los individuos creativos manifiestan progresos de forma especialmente particular en al menos dos tipos de inteligencias (lingüística y lógico-matemática) y, al mismo tiempo pueden revelar algunas lagunas. Unos años después, en 2005, el mismo Gardner expresó sus opiniones respecto a la educación del futuro demandando un necesario adiestramiento mental, así como disciplina, respecto, ética, etc., e incidió concretamente en la necesidad de poseer una "mente creativa", explicando que:

[...] se tendrá en gran estima a las personas que puedan ir más allá de la síntesis disciplinaria e interdisciplinaria para descubrir nuevos fenómenos, nuevos problemas y nuevas preguntas y puedan contribuir a su resolución... por lo menos hasta que se plantee el siguiente enigma (GARDNER, 2005: 19).

Poco años después, en 2009 Deborah Schoeberlein David, doctora en medicina, educadora y entrenadora en *mindfulness*, escribe *Mindfulness para*

enseñar y aprender, revelándose como uno de los mejores textos para aplicar la atención plena a la educación, del cual transcribimos una parte significativa:

“Es cierto que la atención plena no es una panacea para los problemas del mundo, pero aporta una estrategia práctica para trabajar directamente con la realidad. Puede que no seas capaz de cambiar determinadas cosas de tu vida, en el trabajo o en la casa, pero sí puedes cambiar *tu vivencia* de estos aspectos inmutables de la vida, del trabajo y del hogar. Y cuanto más presente estás en tu propia vida, de más opciones dispondrás para influir en cómo se desenvuelve la misma” (SCHOEBERLEIN, 2009: 22).

Incluir estos tipos de prácticas en las actividades formativas, empezando por las escuelas (como veremos más adelante de este capítulo, en el apartado dedicado a los artistas David Lynch y Franco Battiato), contribuye sin lugar a dudas, a un adiestramiento positivo de las mentes, desde edades tempranas, lo que puede suponer una garantía de un futuro mejor para todos.

Así, después de las consideraciones realizadas hasta el momento, creemos que es posible encontrar varios puntos de unión entre *creatividad* y *mindfulness*.

A partir de una observación objetiva y considerando los muchos efectos beneficiosos certificados de *mindfulness* en las sociedades, entre los cuales destacan el incremento de la atención o concentración, la mejora en el control de las emociones, el fomento de la positividad, la reducción de estrés y ansiedad, etc., puede resultar fácil pensar en la práctica de la atención plena, beneficiosa también en relación a la capacidad creativa del ser humano.

En el 2011 un estudio titulado "La meditación como forma de conocimiento y resolución de problemas mediante el mantenimiento de las personas en un estado de atención y alerta consciente" (cuyo título original es "Meditation promotes insightful problem-solving by keeping people in a mindful and alert conscious state") ha demostrado la eficacia del entrenamiento *mindfulness*

como medio para la percepción y resolución de problemas (REN, 2011: 961-965).

En esta misma línea, en 2012, dos importantes estudios: "Stepping out of history: mindfulness improves insight problem solving. Consciousness and Cognition" ("Saliendo de la Historia: La Atención Integral Mejora la Solución de Problemas de Insight. Conciencia y Cognición") de Ostafin y Kassman y "Meditate to create: the impact of focused-attention and open-monitoring training on convergent and divergent thinking. Frontiers in Psychology" ("Meditar para crear: el impacto de la atención centrada y la formación de monitoreo abierto en el pensamiento convergente y divergente. Fronteras en Psicología") de Colzato, Ozturk y Hommel, confirmaron que un tipo de meditación abierta, que no emita juicios de valor, podía estimular el aspecto divergente del pensamiento creativo, tal y como sucede con la práctica del *mindfulness*. En el primero de esos estudios, llevado a cabo por Ostafin y Kassman se evidencia el vínculo entre *mindfulness* y creatividad a partir de los resultados de una investigación en la que involucraron a 157 participantes. Reducir la influencia de los pensamientos habituales en la forma de actuar es el objetivo principal del practicante *mindfulness* y eso quiere decir ser creativo y solucionar problemas poco comunes a través del entrenamiento *mindfulness* y la creatividad. Por tanto, los dos autores lograron demostrar que el estado meditativo ayuda a resolver problemas por *insight*, pues permite cierta capacidad de abstracción respecto a los mismos. En cambio, no pasó lo mismo con problemas que no requerían de ese conocimiento profundo *insight*. Se trata por tanto de soluciones creativas para resolver *insight problems*, por medio de estrategias no lógicas. Opuestamente, en el caso de *no insight problems*, la solución llega a través de pasos razonados. Por tanto, podemos decir que aquellos que resuelven *insight problems*, no son conscientes de cómo han llegado a la solución (Ostafin y Kassman, 2012: 1031-1036).

En el segundo de los estudios, realizado por Colzato, Ozturk y Hommel (2012), se investigaron los efectos del *mindfulness* en la creatividad. Para ello se recurrió a un grupo de 19 personas, a través de las cuales analizaron

si era posible desarrollar una forma de pensar, generadora de nuevas ideas, basada en la práctica del *mindfulness*. El experimento, que duró tres semanas, preveía tres partes, una basada en la práctica casual de meditación con atención focalizada, otra a partir de la meditación abierta *mindfulness* y un tercer ejercicio de imaginación. Los investigadores consideraron dos formas meditativas para obtener dos visiones de pensamiento creativo: el pensamiento convergente (que se da cuando se recurre a un razonamiento muy lógico y focalizado para resolver un problema) y el pensamiento divergente (el más espontáneo, que habitualmente conduce a soluciones creativas). En base a esto, le propusieron a los participantes dos experimentos vinculados con las dos formas de pensamiento citadas, de manera que se diseñó un tipo de test distinto para evaluar el pensamiento convergente y el divergente. El RAT (Tarea de asociación remota) fue el test mediante el cual pusieron a prueba la capacidad de identificar un término que conecta conceptualmente con otros (por ejemplo "lluvia", "mar" y "hielo" están conectados por la palabra "agua"). En la prueba denominada AUT (Tarea de usos alternativos) mostraron dos objetos de uso cotidiano a los participantes para que encontrasen más usos posibles para los mismos objetos. En el caso del test RAT evaluaban las respuestas correctas, mientras que en la prueba AUT valoraban otros aspectos: elaboración, originalidad, elasticidad, etc. Los investigadores preveían el desarrollo de las dos capacidades de pensamiento creativo, convergente y divergente, como fruto de la meditación con atención focalizada y *mindfulness* anteriormente practicadas. Los resultados revelaron que con la meditación con atención focalizada los resultados no fueron relevantes. En cambio, con la prueba AUT, tres de cada cuatro participantes en el experimento, fueron influenciados positivamente por la meditación abierta *mindfulness* (COLZATO, OZTURK y HOMMEL, 2012).

Teniendo en cuenta las consideraciones realizadas hasta el momento así como los recientes estudios científicos, observamos que existen diversos factores que unen el *mindfulness* con la creatividad, como la libertad, la capacidad de trascender, la innovación, la fantasía, etc. Lo que nos lleva de

nuevo al ya citado Jon Kabat-Zinn, quien en 2014 propuso las "siete actitudes" que representan los principales soportes de la práctica *mindfulness*: *no juzgar, la paciencia, la mentalidad de principiante, la confianza, el no esforzarse, la aceptación y el ceder*. Una correcta práctica *mindfulness* comprende cambios en la forma de relacionarnos con el mundo. Así, la *mentalidad de principiante*, como nos explica Kabat-Zinn nos empuja a mantener una actitud curiosa y abierta y a ver las cosas como si fuese la primera vez. Para poder acceder a la creatividad, a la imaginación y a las artes, hace falta despegarse de las nociones adquiridas en el pasado. Ser o volver a ser *principiantes* es, en esencia, un puente de unión entre la práctica del *mindfulness* y el desarrollo de la creatividad. (KABAT-ZINN, 2014).

A nuestro entender, los resultados de las investigaciones descritas vienen a avalar nuestra hipótesis, pues demuestran que la práctica continuada de *mindfulness* puede influir y fomentar la creatividad. No obstante, si bien para algunos la meditación y el *mindfulness* son solo una moda efímera, para muchos representa el futuro. En cualquier caso, es una realidad que hoy por hoy continúa creciendo el interés por las prácticas meditativas y la *atención plena*, tal vez porque, de forma natural, buscamos contrarrestar el estrés producido por la inestabilidad de la época que nos ha tocado vivir.

Con todo, quisiéramos subrayar que la interdisciplinariedad es uno de los rasgos distintivos de *mindfulness* más valorados, pues el hecho de poseer orígenes budistas le infunde una gran flexibilidad, lo que versatiliza su aplicación en circunstancias y entornos de índole muy distinta y muy especialmente en el mundo laboral. Así visto, el *mindfulness* podría ser útil en cualquier ámbito profesional ya que la creatividad es fundamental no solo para los artistas, sino para todos aquellos que quieren vivir con un grado atencional especial, disfrutando al máximo de sus posibilidades perceptivas.

Después de todas estas consideraciones, podemos confirmar la importancia que las prácticas budistas extremo-orientales, adquieren a la hora de incrementar los momentos de creatividad. En ellas la *atención plena* juega un papel clave. La *creación plena* -como la hemos definido- se manifiesta como

una meditación activa, generando un diálogo especial entre el autor y los materiales que decide utilizar para plasmar su idea, incidiendo directamente en la actitud ante el proceso creativo. Por tanto, el artista crea de forma desinteresada y pasiva, pero siempre despierto y consciente.

2.4 MEDITACIÓN Y CREATIVIDAD, DOS EJEMPLOS CLAROS: FRANCO BATTIATO Y DAVID LYNCH

Para explorar mejor el binomio arte-meditación, que constituye el pilar fundamental de nuestra investigación y, teniendo en cuenta las pocas referencias al respecto, hemos pensado confrontar las formidables trayectorias artísticas de dos célebres autores contemporáneos: el músico Franco Battiato y el cineasta David Lynch. La unión entre meditación y creatividad, además de ser el punto de partida de nuestra investigación, constituye también el nexo de unión entre estos dos artistas. Como veremos a continuación, aunque representan dos ejemplos muy diferentes por varias razones evidentes, tanto sus vidas, como sus labores creativas reflejan un estrecho vínculo con la práctica meditativa extremo-oriental, de la cual son practicantes y sostenedores desde hace más de cuarenta años. Los dos polifacéticos autores aquí analizados -ambos reconocidos a nivel internacional y curiosamente casi coetáneos (Battiato nació en 1945 y Lynch en 1946)- han realizado, respectivamente, búsquedas artísticas y existenciales. Hablamos por lo tanto de dos trayectorias que no dejan indiferente.

Franco Battiato, uno de los artistas italianos más interesantes e influyentes dada su original experimentación en el ámbito de la música (es músico, cantautor y compositor), es también autor de textos teatrales, editor, director de cine⁶⁹ y pintor. Su obra musical⁷⁰ es la síntesis de esa combinación tan

⁶⁹ Filmografía de Battiato: *Perduto Amore* (2003), *Bitte, Keine, réclame* (2004), *Musikanten* (2005), *Niente è come sembra* (2007), *Auguri Don Gesualdo* (2010), *Attraversando il Bardo* (2014).

⁷⁰ Entre los discos musicales de Battiato, todos de gran éxito en la escena musical: *Fetus* (1971), *Pollution* (1972), *Sulle corde di Aries* (1973), *L'era del cinghiale bianco* (1979), *Patriots* (1980), *La voce del padrone* (1981), *Genesi* (1987), *Fisiognomica* (1988), *Come un cammello in una grondaia* (1991), *Gilgamesh* (1992), *Caffè de la Paix* (1993), *Messa arcaica* (1993), *L'ombrello e la macchina da cucire* (1995), *L'imboscata* (1996), *Gommalacca* (1998), *Fleurs* (1999), *Campi magnetici* (2000), *Ferro Battuto* (2001), *Dieci stratagemmi* (2004), *Il Vuoto*

ecléctica e insólita de sus facetas artísticas. La música del maestro Battiato comprende experimentación, vanguardia culta, tradición clásica occidental -tanto del siglo XIX como del XX- minimalismo, música ligera, rock progresivo y música étnica y sus letras expresan esoterismo, espiritualidad oriental y occidental, teórica filosófica, mística sufí y tibetana y meditación extremo-oriental. Un complejo compendio de intereses y preocupaciones que ejemplifica esa cooperación entre meditación y creatividad que estamos estudiando y que veremos en detalle a lo largo de las siguientes páginas.

Por su parte, David Lynch, el conocido director de cine estadounidense, es autor de una notable producción cinematográfica⁷¹. A través de su inconfundible estilo, cuajado de contenidos surrealistas y sucesiones oníricas, ha obtenido un gran reconocimiento internacional. Igualmente es guionista y productor cinematográfico, así como pintor, músico y compositor⁷². Asimismo su curiosidad creativa le ha llevado a experimentar en otros ámbitos como la cerámica, el grabado, la fotografía e incluso en el

(2007), *Inneres Auge* (2009), *Telesio* (2011), *Apriti Sesamo* (2012), *Joe Patti's Experimental Group* (2014), *Antology. Le Nostre Anime* (2015).

⁷¹ Filmografía de Lynch. Largometrajes: *Cabeza borradora* (1977), *El hombre elefante* (1980) *Dune* (1984), *Terciopelo azul* (1986), *Corazón salvaje* (1990), *Twin Peaks: Fuego camina conmigo* (1992), *Carretera perdida* (1997), *Una historia verdadera* (1999), *Mulholland Drive* (2001), *Inland Empire* (2006). Cortometrajes: *Six Figures Getting Sick* (1966), *The Alphabet* (1968), *The Grandmother* (1970), *The Amputee* (1974), *The Cowboy and the Frenchman* (1988), *Premonitions Following an Evil Deed* (1996), *The Short Films of David Lynch* (recopilación de cortometrajes) (2002), *Darkened Room* (2002), *Absurda* (2007), *Lady Blue Shanghai* (2010), *I Touch A Red Button Man* (2011). Series: *Twin Peaks* (serie de televisión) (1990-1991), *Hotel Room* (serie de televisión) (1993), *Dumbland* (serie de Internet) (2002), *Rabbits* (serie de Internet) (2002). Spots televisivos: *Obsession by Calvin Klein* (1988), *Georgia Coffee* (1991), *We Care About New York* (1991), *Who is Gio?* (1992), *Dangerous Teaser* (1993), *Alka-Seltzer Plus* (1993), *Tresor* (1993), *Barilla Pasta* (1993), *The Wall* (1993), *Revealed* (1993), *The Instinct of Life* (1993), *Sun Moon Stars* (1994), *Dead Leaves, Aunt Droid, Nuclear Winter and Rocket* (1997), *Clear Blue Easy* (1997), *Parisienne* (1998), *Playstation 2: The Third Place* (2000), *Nissan Micra* (2002).

⁷² Discografía de Lynch. Álbumes de estudio: *Crazy Clown Time* (2011), *The Big Dream* (2013).

diseño y la construcción de muebles. Desde hace varios años, Lynch práctica y difunde la meditación trascendental. Una actividad a la que nos referiremos expresamente tras detenernos en Battiato.

FRANCO BATTIATO

Empecé mi aventura musical con una relación primordial, en la cual la música era el mito y el mito era la música. Un medio para representar la evolución del hombre, su aspiración a una dimensión superior, la elevación de la cual es capaz y que es su destino. Han tenido que pasar años para comprender lo que era esta evocación, este encantamiento, este especie de predestinación. Siempre he intuido, también sin saberlo, que la música es una puerta de la evolución. Una herramienta de conciencia, de búsqueda de la propia realidad interior. Un medio para cantar la canción de la existencia, su belleza, su misterio y su gloria. La música posee un poder increíble, terapéutico, en su expresión más elevada conduce al silencio - un silencio que vibra, que baila, que canta. (FRANCO BATTIATO)

Como avanzábamos, además de estar considerado como uno de los músicos más respetados y originales de su tiempo, Franco Battiato es uno de los artistas intelectuales y místicos más influyentes desde la segunda mitad del siglo XX. Conocido a nivel mundial, principalmente en el mundo de la música, Battiato personifica uno de esos grandes autores multidimensionales de difícil descripción. Actualmente, el 'maestro' continúa sus giras por el mundo, triunfando entre el gran público con su música. Sin embargo, tras ese éxito existe una continua e incesante búsqueda de nuevas metas y conocimientos y una verdadera preocupación por la comprensión de las culturas y por el desarrollo de su faceta más espiritual. Battiato se ha revelado para mí como una referencia humana y profesional, tanto que desde mi adolescencia le he tenido por una especie de *padre espiritual*; sus mensajes, siempre sabios y críticos, han transformado mi visión, sirviéndome de guía a través de las

complejas y contradictorias realidades vitales de Sicilia⁷³, la isla donde los dos hemos nacido.

A través de su música he entrado en contacto con temáticas profundas y lugares esotéricos que antes sencillamente desconocía. La *geografía musical* de Battiato es extensa y variada. El maestro mezcla recuerdos de su infancia siciliana con otras sensaciones propiamente italianas y europeas, que aún con tradiciones extra-europeas y orientales. Las letras de sus originales canciones -normalmente salpicadas de denuncias sociales, ironía y cierto grado de espiritualidad- siempre muy profundas, han cambiado mi mirada sobre el mundo, impeliéndome a ser más exigente e inconformista.

Recuerdo que a principios de los noventa, cuando empecé a escuchar sus canciones, repetía sin cesar sus textos, siempre extraordinarios. Sus letras se convirtieron en una especie de mantras para mí y con su repetición, inexplicablemente, conseguía cierta fuerza y paz interior. Inspirado por sus mensajes musicales (que posteriormente también han acompañado a mis meditaciones), quedaba fascinado por las referencias a ciertos contextos místicos. Todo eso intentaba transmitirlo al público que se acercaba a mis primeras experimentaciones artísticas: en ello transfería mis reflexiones sobre el hombre y su espiritualidad.

Muchos aspectos de mi vida y de mi labor como artista visual mantienen una relación directa con la figura de Battiato, fundamentalmente en cuanto a la dimensión espiritual. Desde siempre he procurado ahondar en sus mensajes, desde aquellos comprometidos a nivel social hasta los más abiertos a la contaminación cultural entre Oriente y Occidente. Pero más allá de lo que este músico tan original ha significado para mí a nivel personal, creo que, como artista y *padre espiritual*, el trabajo de Franco Battiato ha sido un faro para muchos *hijos* necesitados de una guía que les acompañase durante sus respectivos recorridos existenciales. Esa definición atrevida de *padre*

⁷³ Franco Battiato nació en el pueblo siciliano de Jonia (actualmente Riposto) en la provincia de Catania.

espiritual remite a la relación natural y firme de la figura paterna y además nos traslada a un aspecto significativo del músico, el de su faceta mística. Battiato, parece haber alimentado una renovación ético-espiritual, colmando así esa ausencia-presencia constante de un *padre* o *ser superior* que se hace fundamental para todos. Él mismo, aunque solo en pocas ocasiones, ha hecho referencia directa o indirectamente a la figura paterna. Hemos seleccionado un fragmento de una entrevista donde reconoce una especie de vínculo innato e indestructible:

Mi padre transportaba vino en las zonas etneas, después marchó a América, cuando yo tenía seis o siete años... no he tenido buenas relaciones con él. Después de su muerte (la relación) cambió mucho. Yo tenía dieciocho años. Él era de un signo zodiacal particular... he conocido a muchos del mismo signo zodiacal que detestan la familia. Pero se casan igualmente. Nacen cadenas de familias. Es el karma de este signo... Yo no creo en la muerte... Mi padre nunca se ha muerto. Te comparas continuamente con su figura... y a lo mejor soy yo quien le ayuda. Los daños que se realizan y que se perdonan, son de ayuda para la persona que los ha cometidos... Con la edad he descubierto que las relaciones entre ti y quién te ha generado, se hacen de orden jurídico. Celeste, pero jurídico. Y tu aceptas este rol como salvaguardia de tu integridad ética. Y entonces tienes que ayudar al padre y a la madre⁷⁴ (BATTIATO, 1992).

Un ejemplo revelador en ese sentido puede ser la reciente película titulada *Padre* (2016), de la joven directora Giada Colagrande,⁷⁵ en la cual Battiato

⁷⁴ Trad. del autor. Texto original: Mio padre trasportava vino nelle zone etnee, poi andò in America, quando avevo sei o sette anni... non ho avuto un ottimo rapporto con lui. Dopo la sua morte (il rapporto) è molto cambiato. Avevo diciott'anni. Era di un segno zodiacale particolare... ho conosciuto molti di questo segno zodiacale che detestano la famiglia. È il carma di questo segno... Io non credo nella morte... Mio padre non è mai morto. Ti confronti continuamente con la sua figura... e magari sono anch'io a dargli aiuto. I torti che vengono fatti e vengono perdonati, sono di aiuto per la persona che li ha commessi... Con l'età ho scoperto che le relazioni tra te e chi ti ha generato, diventano di ordine giuridico. Celeste, ma giuridico. E tu accetti questo ruolo come salvaguardia della tua integrità etica. E quindi devi aiutare il padre e la madre.

⁷⁵ Giada Colagrande (Pescara, Italia, 1975). Ha estudiado cine a caballo entre su país natal, Australia y Suiza. El vídeo arte fue una de sus primeras vocaciones y a mediados de los 90 se instaló en Roma para hacerse un nombre en este ámbito. Especializada en documentales de

actúa en calidad de actor (después de 43 años, desde *Baba Yuga* de Corrado Farina, 1973) interpretando justamente al padre (el gran compositor Giulio Fontana), quien tras fallecer empieza a comunicarse con su hija Giulia a través de la música. El filme fue presentado mundialmente en el marco de la edición 14 del Festival Internacional de Cine de Morelia (México), en 2016. Entre los protagonistas, además de la misma Colagrande y Battiato, ennoblecen el grupo de los actores dos presencias significativas más: el actor Willem Dafoe, quien interpreta el amigo íntimo del difunto y la célebre artista performer Marina Abramovic -una de las artistas contemporáneas vinculadas a la práctica meditativa y que forma parte de los autores estudiados en la presente tesis doctoral- en el rol de una madre un poco ausente. La película, a través de la figura del arquetipo del padre, que se impone junto a la de la madre (los dos pilares del prototipo de familia clásica), trata un tema común para todas las criaturas sobre la faz de la tierra: la muerte. Un asunto que en nuestras sociedades se ha vuelto un tabú, a menudo llamado, metafóricamente, el último viaje.

Luna indiana (Luna india), pieza del conocido álbum musical *L'era del cinghiale bianco (La era del jabalí blanco)*⁷⁶ del mismo Battiato, es el *leitmotiv* que ha elegido la directora para la banda sonora de su película. Además, en

arte contemporáneo, Colagrande ha formado parte del proyecto VOLUME, centrado en la realización de vídeos sobre la vida y la obra de algunos de los artistas contemporáneos más punteros. Debuta en el mundo del cine en 2001 con el filme *Aprimi il cuore*. En los años sucesivos se consagra como una de las directoras más prometedoras del cine italiano gracias a películas como *Before It Had a Name*, *A Woman* o el documental *Bob Wilson's Life and Death of Marina Abramovic*. Giada Colagrande es también actriz ocasional en películas propias o de terceros, como *Pasolini* de Abel Ferrara.

⁷⁶ Un invitación a redescubrir una espiritualidad diferente ha sido el álbum *L'era del cinghiale bianco (La era del jabalí blanco)*, de 1979, el cual abrió una nueva etapa para el músico. Para los celtas el jabalí blanco representaba la autoridad espiritual y Battiato utiliza el animal como medio para encarnar ciertas cuestiones aún irresueltas entre autoridad espiritual y autoridad temporal. No faltan las referencias arabo-sicilianas, llamamientos a las danzas sufíes y a las tradiciones esotéricas.

las escenas del film se pueden apreciar pinturas realizadas por el mismo Battiato: el retrato de la hija protagonista, decadentes paisajes de la ciudad de Roma y la imagen de un gato que acompañará a la misma Giulia en sus momentos de soledad.

La muerte real del padre de la directora y protagonista Colagrande, es la verdadera fuente de inspiración de esta película, quien llegó a afirmar que gracias a Franco Battiato y a sus enseñanzas sobre la meditación había podido comprender el verdadero sentido de la muerte y superar así el sufrimiento por la pérdida de su padre:

Durante los últimos cinco años he estudiado tanatología, he estado meditando y el actor que interpreta a mi padre me enseñó como relacionarme con la muerte y a utilizar la meditación para un despertar, no solo para sanar el dolor. [...] hasta hace unos años yo estaba aterrada ante la idea de la muerte de mis seres queridos [...].

La poesía, la música y los pensamientos, llegaron a la película de una forma espontánea [...] pienso que en la película, este llorar mi pena es un tipo de iniciación, en lugar de encerrarme en el dolor. A veces la muerte puede ser una ocasión fantástica para despertar espiritualmente (COLAGRANDE, 2016).

Podríamos decir que el sufrimiento real, causado por esa pérdida importante, encuentra su expresión perfecta en la película. En ella, la protagonista, Giulia, afronta el misterio de la muerte. Así, mientras siente esa relación constante con su padre, de repente advierte una fuerte necesidad de explorar todos los objetos, los instrumentos, las obras y los lugares que habían pertenecido al padre... En la significativa escena final se escucha la voz del padre (presencia/ausencia significativa) haciendo una *petición* a la hija: 'déjame ir'. La visión fantástica del padre, se hace necesaria para que Giulia pueda emprender de nuevo su camino. Este último significativo suceso de la película representa la metáfora del proceso natural de *continuación-renovación* del movimiento cíclico *final-comienzo*.

Parece que el tema de la muerte se haya hecho más evidente en las últimas manifestaciones del maestro Battiato, aunque en realidad esta árida cuestión ha estado siempre presente entre los intereses del artista. Digamos que su

recorrido espiritual le ha llevado a entender la vida como un proceso ligado a la muerte y a concebir la misma muerte como una transformación, en sintonía con el pensamiento y la tradición budista. En realidad, no sólo la doctrina de Buda, sino también muchas otras tradiciones religiosas, como la cristiana, prometen *otra vida*; sin embargo, en la sociedad moderna, la muerte continúa siendo un tema escabroso. En la actualidad se sigue temiendo la muerte, de hecho, se tiende a esquivar continuamente cualquier referencia cercana al respecto o, si se piensa en ello, se hace de manera muy fugaz.⁷⁷

El último trabajo cinematográfico de Battiato, el documental *Attraversando il bardo (Atravesando el bardo)*, estrenado con ocasión del Festival Internacional *ArteSpirito* de 2014⁷⁸ trata, justamente, el tema de la muerte. Consecutivamente, en el 2015 se publicó *Lo stato intermedio (El estado intermedio)*,⁷⁹ un pequeño texto con la transcripción enriquecida de la

⁷⁷ Nos viene a la mente el famoso artista Marcel Duchamp, en su tumba aparece el epitafio escrito por él: «*Siempre son los demás los que se mueren*». En este sentido es un ejemplo muy actual.

⁷⁸El Festival internacional *ArteSpirito* se celebró en la República de San Marino los días 27, 28 y 29 de junio de 2014. En el escenario urbano de los jardines y del cine Turismo de San Marino se ha celebrado la primera edición de la reseña internacional “*ArteSpirito*”. Tres días de eventos (mesas redondas, seminarios, proyecciones cinematográficas, conciertos, muestras) dedicados a la relación entre creatividad y espiritualidad, donde han participado algunos de los protagonistas más famosos del panorama artístico-cultural internacional: Franco Battiato, Steven Ellis y Brontis Jodorowsky, entre otros.

⁷⁹Con ocasión del Festival Internacional “*ArteSpirito*” de junio de 2014, se proyectó el documental *Atravesando el Bardo* de Franco Battiato. La proyección ha sido introducida por una conversación pública entre Gianluca Magi y Franco Battiato. La Editorial “*Arte di Essere*” propuso a los dos autores publicar la conversación más desarrollada y enriquecida en el librito. Los dos autores aceptarán y titularán el librito *El estado intermedio*, publicado el año siguiente en el 2015. En este pequeño volumen, Franco Battiato y Gianluca Magi se preguntan sobre la muerte y sobre el miedo por parte de la sociedad occidental en relación a este paso, que es el momento más importante de todas nuestras vidas. Un breve ensayo muy exitoso en el cual Battiato y Magi nos recuerdan la importancia de la muerte, aunque ésta ha sido demonizada por el hombre, temida y olvidada. La muerte no es nada más que la vida, no es un final, sino simplemente un pasaje. Los autores nos recuerdan, a través de estudios y citas de textos

conversación que hubo en el susodicho Festival entre el maestro Battiato y el experto en filosofías orientales Gianluca Magi.⁸⁰ El volumen, como el mismo Battiato afirma: "Habla de una de aquellas cosas que siempre he deseado difundir desde que he comenzado a interesarme en la espiritualidad y en la meditación" (BATTIATO, 2015: 41).

Attraversando il bardo y Lo stato intermedio, son el reflejo de *El Bardo Thodol*, derivado de la fascinante tradición budista tibetana y conocido en Occidente como *El libro tibetano de los muertos*,⁸¹ éste es un texto muy

filosóficos importantes, que comúnmente el hombre vive dormido, como en un perenne estado de muerte o de "aún no nacido". Un himno a la vida, al aquí y al ahora y un intento de superar el mayor tabú de todos los tiempos: la muerte.

"La transición de la vida a lo que llamamos muerte es el tema removido de nuestros tiempos. Pero, en realidad, la muerte no es el final. No es el principio, sino pasaje." (BATTIATO, 2016).

"La muerte es un velo echado sobre los ojos de los vivos. Si aceptamos nuestras transformaciones, somos inmortales." (Magi, 2016).

⁸⁰ Gianluca Magi es uno de los máximos expertos de filosofías e psicologías orientales y uno de los autores más influyentes en el campo de la evolución humana. Su obra, traducida en 33 países, ha vendido más de 200.000 copias solo en Italia, ha inaugurado tendencias y es fuente de inspiración en distintos campos del pensamiento. Docente en la Universidad de Urbino (Italia), fundó en 1997 en Rimini (Italia) la Escuela Superior de Filosofía Oriental y Comparativa, cenáculo de gran excelencia, de la cual es director científico junto a Franco Battiato. En el 2012 deja la enseñanza universitaria para dedicarse de lleno al *Gioco dell'Eroe* (*Juego del Héroe*) un grande proyecto evolutivo que se ha difundido en toda Italia. Para más información: <http://www.giocodelleroe.it/>

⁸⁰ El título original de *El Bardo Thodol*, conocido en Occidente como *El libro tibetano de los muertos* en tibetano quiere decir literalmente: liberación (tho^ogrol) [a través la comprensión en el estado intermedio (bar^odo). *El Bardo Thodol* fue compuesto por el gran maestro Padmasambhava, en algún momento entre el siglo VIII y el IX y, después escondido durante una era. Fue reencontrado en el siglo XIV por Karma Lingpa, el apodado "Descubridor de tesoros". Este libro describe las experiencias durante el estado entre la muerte y la resurrección, en base a la perspectiva de los iniciados en el mandala esotérico. Texto intenso que en tiempos más recientes ha sido readaptado por mano del maestro tibetano Sogyal Rinponche y publicado bajo el título *El libro tibetano del vivir y del morir*.

⁸¹ El título original de *El Bardo Thodol*, conocido en Occidente como *El libro tibetano de los muertos*, en tibetano quiere decir literalmente: liberación (tho^ogrol) a través de la comprensión en el estado intermedio (bar^odo). *El Bardo Thodol* fue compuesto por el gran maestro

antiguo y profundo sobre la vida y la muerte, concebidos como una constante mutación. *Attraversando il bardo* es por lo tanto un documental de enjundia, pues a través de él Battiato se propone cambiar la superficialidad de la actual visión que poseen los países más desarrollados -sobre todo en Occidente- respecto a la muerte. En la misma línea de intereses se ubica *Lo stato intermedio*. En una parte de este mismo libro, Battiato además de reafirmar algunos conceptos de fundamental importancia para él, cuenta algunos recuerdos y experiencias suyos personales, como el viaje que realizó hasta Katmandú, al monasterio Parphing, para entrevistar a unos lamas tibetanos:

Parecía escuchar a un estudioso de física cuántica. Con la diferencia que los tibetanos nos hablan desde hace más de mil años. Giordano Bruno, que en el documental viene citado, hace más de quinientos años cuando hablaba de universo múltiple, de un mundo con los bordes sin confines, donde las barreras entre físico y metafísico, materia y vacío, mente y cosmos son cancelas móviles. Que se deslizan continuamente.

Nosotros para llegar a ello tuvimos que esperar la llegada de Einstein. Hoy en día, la física cuántica ha logrado apoyar la inmortalidad del hombre y a declarar que el ser humano es un 'matrix', una realidad simulada, sólo una imagen holográfica tridimensional de miles otras realidades y diversas dimensiones coexistentes⁸² (BATTIATO, 2015: 47).

Desde estas declaraciones de Battiato, -aunque se trata de un pequeño

Padmasambhava, en algún momento entre el siglo VIII y IX, después escondido durante una era. Fue reencontrado en el siglo XIV por Karma Lingpa, el apodado "Descubridor de tesoros". Este libro describe las experiencias durante el estado entre la muerte y la resurrección, en base a la perspectiva de los iniciados en el mandala esotérico. Texto intenso que en tiempos más recientes ha sido readaptado por mano del maestro tibetano Sogyal Rinponche y publicado bajo el título *El libro tibetano del vivir y del morir*.

⁸² Trad. del autor. Texto original: Sembrava di ascoltare un fisico quantico. Con la differenza che i tibetani ne parlano da oltre mille anni. Giordano Bruno, che nel documentario viene citato, più di cinquecento anni fa parlava di multi-universo, di un mondo dai bordi sconfinati, dove le barriere fra fisico e oltrefisico, materia e vuoto, mente e cosmo sono cancelli mobili. Che si spostano di continuo. Noi per arrivarci abbiamo dovuto aspettare l'arrivo di Einstein. Oggi la fisica quantica è arrivata a sostenere l'immortalità dell'uomo e a dichiarare che l'essere umano è un 'matrix', una realtà simulata, solo un'immagine oleografica tridimensionale di mille altre realtà e diverse dimensioni coesistenti.

volumen- se visualiza con claridad la coherencia y profundidad de los argumentos analizados.

El músico practicará la meditación, desde muy temprana edad. Podríamos decir que Battiato es, figuradamente, como un 'viajero libre en busca de su dimensión'; su vida, además de concordar con su arte, coincide con la historia de muchos emigrantes que abandonan su tierra natal en busca de otras realidades aparentemente más habitables. Naturalmente, en el caso de Battiato se trata de un *emigrante especial*, por el innegable reconocimiento adquirido en el tiempo y quizás, también por el hecho de que no haya tardado mucho en regresar a su hogar de origen, Sicilia, si bien lo ha hecho con una nueva visión, más madura. De hecho, aunque emigra muy joven (con apenas 18 años) desde el sur hacia el norte de Italia, para buscar suerte en la ciudad de Milán, regresará unos años después a su Sicilia natal, donde actualmente vive, cerca del volcán Etna; un retorno consciente de una mente sabia en busca del silencio y la contemplación.

Eran los años sesenta cuando, tras pasar un primer periodo algo difícil en la ciudad Milán, llegan para Battiato sus primeros éxitos musicales. En esa época el músico sufre una crisis profunda y es entonces cuando también empieza a acercarse a obras místicas de autores orientales como Paramahansa Yogananda y Sri Aurobindo. El elevado poder de las enseñanzas de estos maestros le lleva a apartarse cada vez más del mundo de la *relatividad*. El momento crucial para su *elevación artístico-espiritual* coincide con la publicación del álbum *Fetus* (1971), álbum dedicado al escritor inglés Aldous Huxley⁸³ en el que empiezan a manifestarse los primeros resultados de la meditación.

⁸³ Aldous Leonard Huxley fue un escritor británico emigrado a los Estados Unidos, miembro de una reconocida familia de intelectuales, está considerado como uno de los más importantes representantes del pensamiento moderno. A través de sus novelas y ensayos se mostró crítico con los ideales sociales, asimismo, se interesó por los temas espirituales, como la parapsicología y el misticismo. Su investigación sobre los estados de conciencia, reflejados en sus libros entre fantaciencia y biogenética como *Un mundo feliz* (1932), ha sido fuente de inspiración para Franco Battiato.

Battiato, además de haber sentido desde siempre una fuerte pasión por la música, ha demostrado una curiosidad innata por la experimentación. De hecho, hasta finales de los años setenta trabajará en el que ha sido considerado uno de los primeros discos electrónicos italianos con un *sound* fuertemente experimental. No obstante, el verdadero *cambio* significativo, como el mismo músico afirmará, le llegará tras descubrir los textos de Georges Gurdjieff ⁸⁴, el maestro espiritual armenio:

El verdadero cambio de mi vida, el más grande, llega tras el descubrimiento de Gurdjieff. Solo, con una experiencia de autodidacta verdaderamente salvaje, pero muy interesante, había descubierto lo que en Occidente se llama meditación trascendental, o sea había hecho un recorrido interior, pero en el pensamiento de Gurdjieff vi perfectamente dibujado un sistema que yo había intuido y practicado. En un solo momento recogí todo. Existen muchas vías, existe Santa Teresa y San Francisco; aquello de Gurdjieff me resultaba genial. Un tipo de sufismo empleado en Occidente, dentro de una sociedad consumista. Gurdjieff ha supuesto para mí también una práctica y una disciplina que jamás había tenido. El verdadero triunfo del método ⁸⁵ (BATTIATO, 1991).

⁸⁴ George Gurdjieff fue un filósofo, escritor, místico y maestro de danzas armenias. Su enseñanza combina el cristianismo, el sufismo y otras tradiciones religiosas en un sistema de técnicas psicofísicas que trata de ayudar a superar el automatismo psicológico y existencial que afecta al ser humano. La enseñanza fundamental de Gurdjieff (en común con muchos otros "maestros espirituales" de todas las edades) es que la vida humana se vive en un estado de aparente vigilancia cercano al sueño. Para trascender el estado de sueño (o el sueño) elaboró un trabajo específico sobre sí mismos con el fin de obtener un mayor nivel de vitalidad y conciencia.

⁸⁵ Trad. del autor. Texto original: Il vero cambiamento della mia vita, il più grande, lo debbo alla scoperta di Gurdjieff. Da solo, con un'esperienza da autodidatta davvero selvaggia, ma molto interessante, avevo scoperto quella che in Occidente si chiama meditazione trascendentale, avevo cioè fatto un percorso interiore, ma nel pensiero di Gurdjieff vidi perfettamente disegnato un sistema che io avevo intuito e frequentato. In un solo momento raccolsi tutto. Esistono tante vie, esiste Santa Teresa e San Francesco; quello di Gurdjieff mi era molto congeniale. Una specie di sufismo applicato all'Occidente, all'interno di una società consumista. Gurdjieff ha significato per me anche una pratica e una disciplina che non avevo mai avuto. Il vero trionfo del metodo.

Battiato, en su incesante exploración mística a través de una *espiritualidad libre*, no desvelará nunca algún rostro divino definido; el *Dios* de Battiato es un *Deus absconditus* (*Dios indefinido*). El artista intelectual no se decanta por ninguna religión en concreto; solo le atrae su propio 'camino de viaje interior' hacia otras dimensiones inmateriales, en una indisoluble búsqueda de su inmortal 'centro de gravedad permanente'. Al respecto, son muy significativas algunas declaraciones del mismo Battiato cuando, en una ocasión, además de reconfirmar su vínculo con la meditación, puntualiza sus ideas en torno a la religiosidad. El músico habla de un hecho *privado* e *íntimo* y, curiosamente, estas últimas palabras, son las mismas que el artista Michelangelo Pistoletto utiliza para explicar su concepto de espiritualidad en la entrevista que transcribimos en el primer capítulo a página 54:

El nombre es siempre el mismo, cambia la imagen que tienes de él: esa fuerza creadora no creada, el motor inmóvil. [...] Comprender su naturaleza es posible con el esfuerzo de la fantasía. He tenido la suerte de sentir zonas superiores a mí y me parece ya mucho. Tengo una relación mística con el cosmos, mi idea de divinidad es mi búsqueda. Jamás he imaginado nada excepto aquello que experimentaba. Entonces no soy ni musulmán, ni hinduista, ni católico. ¿Cómo se puede decir: soy esto o aquello? [...] Considero que la relación con lo sagrado, es posible solamente como un hecho privado, íntimo. Desconfío de la religión reducida a institución, de quien te quiere convertir, de quien pretende evangelizarte. Creo más bien en la meditación, en el recogimiento, en el silencio⁸⁶(BATTIATO, 1991).

Meditación, recogimiento y silencio serán por lo tanto las constantes perseguidas por el maestro Battiato, convertido en uno de los más lúcidos protagonistas de la *espiritualidad contemporánea*. Su gran interés por la

⁸⁶ Trad. del autor. Texto original: Il nome è sempre quello, cambia l'immagine che tu hai di lui: questa forza creatrice non creata, motore immobile. [...] Comprendere la sua natura è possibile con uno sforzo della fantasia. Io ho avuto la fortuna di sentire zone superiori a me e mi sembra già molto [...] io ho una relazione mistica con il creato, la mia idea del divino è la mia ricerca. Non mi sono mai immaginato nulla se non quello che sperimentavo. Quindi non sono né musulmano, né induista, né cattolico. Come si fa a dire: sono questo o quello? [...] Ritengo che il rapporto con il sacro, sia possibile soltanto come vicenda privata, intima. Diffido della religione ridotta a istituzione, di chi vuole convertire, di chi cerca di evangelizzarti. Credo invece nella meditazione, nel raccoglimento, nel silenzio.

meditación lo manifiesta también en 2006, cuando plantea a la Universidad KORE de la ciudad de Enna (Italia) impartir unos cursos de meditación, que la Universidad siciliana aceptará, convirtiéndose en la única Universidad italiana donde poder estudiar yoga y meditación. Para Battiato la meditación se ha revelado algo de verdaderamente mágico, en varias ocasiones el músico ha intentado transmitir esa importancia fundamental que la práctica oriental ha tenido en su búsqueda existencial y artística:

Nací en 1945, pero mi vida ha empezado a definirse cuando he descubierto la meditación, a principios de los setenta. La practico dos veces al día, como los antiguos egipcios: me retiro al anochecer y al amanecer antes de desayunar y después de haber hecho las costumbres matutinas... Nunca ha cambiado el sabor de esta dimensión metafísica (que para mí es física), desde los primeros momentos hasta hoy, han cambiado las técnicas, pero el sabor es el mismo. Cambio la hora según la estación pero medito todos los días, al amanecer y al anochecer. No obstante, no hay reglas fijas, si tengo imprevistos cambio la hora. Pero nunca renunciaría a ello, para mí se ha hecho una cosa indispensable, no podría vivir sin ello. La mía es una meditación personal. Durante años he leído y recogido todas las informaciones posibles. Después he elegido mi línea personal. Medito de cuarenta a cincuenta minutos. Cuando empecé, en los años sesenta, necesitaba media hora para relajar todo el cuerpo. Ahora en una fracción de segundo consigo reconectarme con todo el trabajo que ya he hecho. Si hay algunas partes que se tienen que disolver, si estás lleno de nudos, es difícil alcanzar algo. Es la eterna lucha entre el sí y el no. En principio, el cuerpo por falta de adiestramiento, tiene sus necesidades, no quieres estar quieto en aquella postura, te surgen excusas de todo tipo, compromisos imaginarios, compromisos que no se pueden aplazar. Sin embargo, es todo aplazable... Empecé por necesidad, por problemas existenciales. Una persona en un cierto punto de su vida se para e intenta comprender: ¿por qué haces esto? tenía unos 24 años⁸⁷ (BATTIATO, 2003).

⁸⁷ Trad. del autor. Texto original: Io sono nato nel 1945, ma la mia vita ha iniziato a definirsi tale quando ho scoperto la meditazione, nei primi anni Settanta. La pratico due volte al giorno, come gli antichi egizi: mi ritiro all'imbrunire e al mattino prima di fare colazione e dopo aver fatto le abluzioni mattutine... Non è mai cambiato il sapore di questa dimensione metafisica (che poi per me è fisica), dai primi tempi a oggi, sono cambiate le tecniche, ma il sapore resta identico. Cambio orario a seconda della stagione ma medito tutti i giorni, all'alba e all'imbrunire. Comunque, non sono regole fisse, se ho degli impegni la sposto. Ma mai rinuncierei, per me è diventata una cosa indispensabile, non potrei vivere senza.

Fruto de un largo periodo de meditación, pueden ser consideradas canciones tan especiales como *Oceano di silenzio* (*Océano de silencio*) de 1988 y *L'ombra della luce* (*La sombra de la luz*) de 1991, excelentes melodías que el mismo Battiato ha definido como fruto de una *meditación mística*. En las letras de estas canciones, se percibe una de las características fundamentales de la obra de Battiato: esa especie de tensión entre *fuerzas contrarias* que, además de recordar a los salmos bíblicos, nos recuerdan también al *yin-yang* de la tradición taoísta, símbolo de la no-dualidad y de la constante búsqueda del equilibrio. Sobre *La sombra de la luz* (1991) -que también ha sido la sinfonía que ha acompañado mis comienzos a la meditación- de la cual hemos transcrito aquí la letra, el mismo Battiato en una entrevista afirmaba:

Creo que esta canción es la cima de mi producción. Y no media, como la escuches es. Hago un gran esfuerzo en contar cosas de las cuales habitualmente no hablo, pero es mi vida. No quiero decir que me encuentre sereno, pero he dedicado mi tiempo a la contemplación, no podría escribir y componer en un estado de nervios⁸⁸ (BATTIATO, 1991).

La mia è una meditazione personale. Negli anni ho letto e raccolto tutte le indicazioni possibili. Poi ho scelto la mia linea personale. Medito dai quaranta ai cinquanta minuti. Quando ho iniziato, negli anni Settanta, impiegavo mezz'ora a rilassare tutto il corpo. Oggi in una frazione di secondo riesco a ricollegarmi con tutto il lavoro che ho già fatto. Se ci sono alcune parti che si devono sciogliere, se sei pieno di nodi, è difficile cogliere qualcosa. È l'eterna lotta tra il sì e il no. All'inizio il corpo, non essendo ammaestrato, ha le sue necessità, non vuole stare fermo in quella posizione, ti suggerisce scuse di tutti i tipi, impegni immaginari, impegni che non si possono rimandare. Invece, è tutto rimandabile...

Ho iniziato per necessità, per problemi esistenziali. Una persona a un certo punto della vita si ferma e cerca di capire: perché fai così? Avevo circa 24 anni.

⁸⁸ Trad. del autor. Texto original: Credo che questa canzone sia la vetta della mia produzione. È non media, come l'ascolti è. Faccio un grande sforzo a raccontare cose delle quali di solito non parlo, ma è la mia vita. Non voglio dire di essere sereno, ma ho dedicato il mio tempo alla contemplazione, non potrei scrivere e comporre in uno stato di nevrosi.

"L'ombra della luce" ("La sombra de la luz")

Difendimi dalle forze contrarie, (Defiéndeme de las fuerzas contrarias,)
la notte, nel sonno, quando non sono cosciente, (la noche, en el sueño, cuando no soy
cosciente,)

quando il mio percorso, si fa incerto, (cuando mi camino se hace incierto,)

E non abbandonarmi mai... (Y no me abandones nunca...)

Non abbandonarmi mai! (¡No me abandones nunca!)

Riportami nelle zone più alte, (Devuélveme a las zonas más altas,)

in uno dei tuoi regni di quiete: (a uno de tus reinos de calma:)

E' tempo di lasciare questo ciclo di vite. (Es tiempo de dejar estos ciclos de vidas.)

E non abbandonarmi mai... (Y no me abandones nunca...)

Non abbandonarmi mai! (¡No me abandones nunca!)

Perchè, le gioie del più profondo affetto (Por qué, los gozos del más profundo afecto)

o dei più lievi aneliti del cuore (o de los más sutiles anhelos del corazón)

sono solo l'ombra della luce. (son solo la sombra de la luz.)

Ricordami, come sono infelice (Recuérdame, como soy infeliz)

lontano dalle tue leggi; (lejos de tus leyes;)

come non sprecare il tempo che mi rimane. (cómo no malgastar el tiempo que me queda.)

E non abbandonarmi mai... (Y no me abandones nunca...)

Non abbandonarmi mai! (¡No me abandones nunca!)

Perchè, la pace che ho sentito in certi monasteri, (Por qué la paz que he sentido en ciertos
monasterios,)

o la vibrante intesa di tutti i sensi in festa, (o la vibrante armonía de todos los sentidos en
fiesta,)

sono solo l'ombra della luce. (son solo la sombra de la luz.)

"Suphan Barzani" es el pseudónimo que Franco Battiato elige, "por simpatía al pueblo kurdo" como expondrá en una entrevista, cuando en los años noventa decide reservar parte de su tiempo para el arte de la pintura. Naturalmente, no podemos considerar a Battiato un pintor consagrado, de hecho, el músico recurre a las artes plásticas para llenar un vacío que sentía. El maestro decide emprender un desafío consigo mismo, y con ese propósito utilizará la pintura como medio y como 'terapia de rehabilitación'. Las

primeras pinturas de Battiato serán visibles públicamente a principios de los años noventa, como cubiertas de sus álbumes musicales (*Come un cammello in un grondaia*, 1991 o *Gilgamesh*, 1992).

Como es comprensible, el maestro Battiato-Barzani queda lejos de la escena artística contemporánea; él mismo no se define pintor, sino un hombre que pinta.

En 2010 ultima un tríptico con su autorretrato de espaldas. Esta pintura, desde nuestro punto de vista, seguramente es una de las más interesantes por cuanto deja entrever con claridad el efecto de las prácticas meditativas en sus creaciones. En el tríptico se puede apreciar un cierto *no protagonismo declarado*; tanto por su rigor artístico e intelectual, como por sus predisposiciones místicas. Battiato nunca se ha demostrado *exhibicionista*, ni siquiera en calidad de músico, de hecho jamás ha manifestado exageración alguna, a diferencia de muchas estrellas del panorama artístico y musical actual.

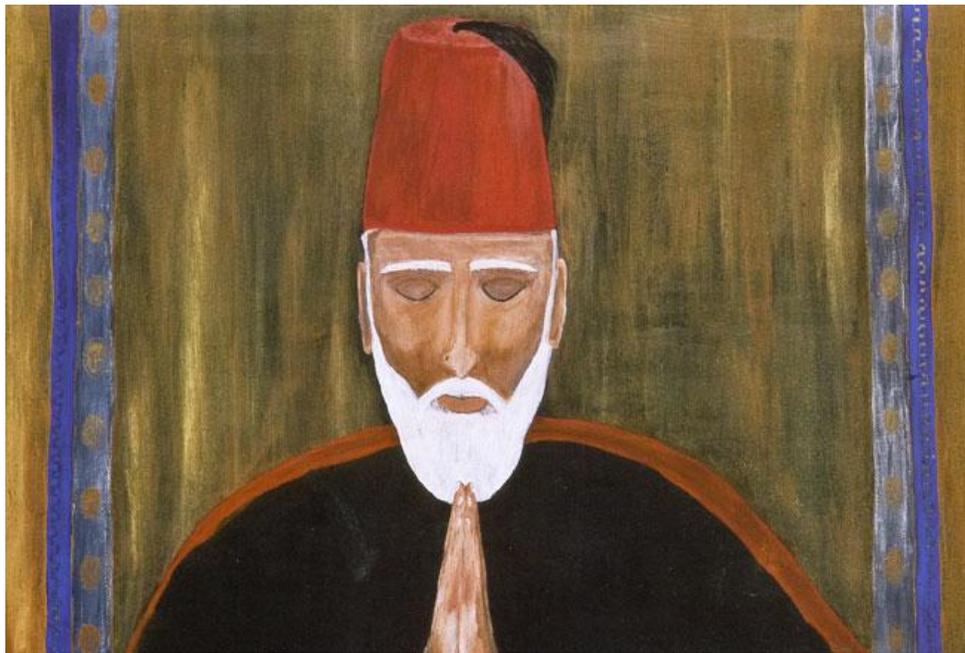


Figura 26. *Gilgamesh* (también portada del disco *Gilgamesh*), Franco Battiato, 1992
[óleo sobre lienzo, dimensiones desconocidas.]



Figura 27. *Autorretrato de espalda*, Franco Battiato, 2000-2010
[tríptico, óleo sobre lienzo, dimensiones desconocidas.]



Figura 28. *Sufí*, Franco Battiato, 1990 - 2000
[óleo sobre lienzo, dimensiones desconocidas.]

La pintura figurativa de Battiato, sencilla e ingenua, posee un evidente carácter *naïf*. Inspirándose en la tradición medio-oriental, el artista representa flores, pájaros, figuras angélicas, derviches danzantes. Sobre todo representa figuras frontales de adultos y niños con miradas fijas y pacíficas. A través de estos retratos Battiato quiere 'sentir a la persona figurada más viva', pues el músico ve en esas miradas una fuerza vital que va más allá del dibujo y la pintura.

Me puse a pintar para superar un hándicap. No soportaba la idea de no saber esbozar ni siquiera la más grosera de las escenografías, tampoco un trazo humano ni un gato estilizado ni una imagen que tuviese sentido perspectivo. Entre mi mano y lo que tenía en la mente había una distancia que no aceptaba y he querido comprender qué era. Aplicándome con constancia, en un recorrido terapéutico y autodidacta para mejorar, lo he comprendido [...] Los primeros tiempos fueron un sufrimiento: como Penélope, al final de cada día borraba todo. El resultado era objetivamente horrible, lleno de errores y desproporciones, como ciertos trabajos del Novecento. Solo que mis desproporciones no eran intencionales [...] Finalmente un día realicé un derviche [...] trazando en el lienzo apenas tres líneas esenciales. La curva de los brazos, aquella de la falda y la inclinación de la cabeza. Yo mismo me quedé conmocionado por la libertad que había alcanzado y entendí que había obtenido mi propósito [...] Soy un apasionado de los retratos antiguos [...] Antonello da Messina, Beato Angélico [...] Pero me interesan también artistas muy diferentes, como aquellos pintores zen que, con un solo gesto, después de horas de meditación, resumen una figura con pocos trazos [...] Pinto en estilo figurativo [...] mis cuadros provienen de una cierta tradición bizantina y también de la miniatura persa [...] Son cuadros a mi manera sagrados [...] Cada gesto que hago mientras pinto, para mí es un momento de meditación⁸⁹ (BATTIATO, 2003).

⁸⁹ Trad. del autor. Texto original: Mi sono messo a dipingere per vincere un mio handicap. Non sopportavo l'idea di non saper schizzare nemmeno la più grossolana della scenografie, neanche una traccia umana né la stilizzazione di un gatto né un'immagine che avesse senso prospettico. Tra la mia mano e quel che avevo in mente c'era una distanza che non accettavo e ho voluto capire cos'era. Applicandomi con costanza, in un percorso terapeutico e autodidatta per migliorarmi, l'ho compreso [...] I primi tempi sono stati una sofferenza: come Penelope, alla fine di ogni giornata cancellavo tutto. Il risultato era obiettivamente orrendo, pieno di errori e sproporzioni, come certi lavori del primo Novecento. Solo che le mie sproporzioni non erano volute [...] Finalmente un giorno ho fatto un derviscio [...] segnando sulla tela appena tre linee essenziali. La curva delle braccia, quella della gonna e l'inclinazione

Llegar a dibujar la figura de un derviche -gesto para muchos sencillo- fue para Battiato como una liberación, de hecho, podría decirse que los trazos de esas primeras figuras que el maestro consigue realizar delinear también la meta que se había planteado. En sus experiencias pictóricas, es evidente su pasión por los retratos antiguos, los fondos dorados y los iconos; menos clara, desde nuestro punto de vista, se hace la referencia a los celebres artistas que él mismo cita y muy alejada queda, desde luego, de los trazos de los mojes pintores zen. No obstante, quizás lo más importante ser que para él la pintura es como una compañera en su redescubrir de la naturaleza, la paz de la contemplación, la manualidad, como él mismo ha declarado: "Cada gesto que cumplo mientras pinto, para mí es un momento de meditación" (BATTIATO, 2003).

della testa. Io stesso sono rimasto allibito per la libertà che avevo raggiunto e ho capito che avevo ottenuto il mio scopo [...] Sono un appassionato di ritratti antichi [...] Antonello da Messina, Beato Angelico [...] Ma mi interessano anche artisti molto diversi, come quei pittori zen che, con un solo gesto, dopo ore di meditazione, riassumono una figura in pochi tratti [...] Dipingo in stile figurativo [...] i miei quadri sono da legare a una certa tradizione bizantina e anche di miniatura persiana [...] Sono quadri alla mia maniera sacri [...] Ogni gesto che compio mentre dipingo, per me è un momento meditante.

DAVID LYNCH

Esto es una rosquilla. Está muy dulce y muy buena. Pero si nunca has probado una rosquilla, no sabes realmente lo dulce y lo buena que es una rosquilla... La meditación trascendental es así. La meditación trascendental da una experiencia mucho más dulce que la dulzura de una rosquilla. Da la experiencia del néctar más dulce de la vida, la conciencia pura. (DAVID LYNCH)

Conocido sobre todo por la famosa serie televisiva *Twin Peaks*⁹⁰, David Lynch está considerado como un director de cine visionario dentro de su generación. Concibe el lenguaje cinematográfico como el más adecuado para comunicar pues, según él, este medio posee infinitas herramientas para elaborar un mensaje redondo: tiempo, secuencias, diálogos, música, efectos sonoros, etc. Tanto es así que durante el proceso de realización de sus películas, con el objetivo de aprovechar al máximo su potencial, procura sacar rendimiento de todos los elementos disponibles en el universo del cine. El polifacético director estadounidense, muestra un *mundo inquietante* en todas sus películas, las cuales, cuando menos, podrían ser calificadas de *perturbadoras*. No obstante, si prestamos atención, rápidamente observamos que toda su filmografía posee una enorme carga metafórica, hallándose repleta de símbolos y sentidos no siempre evidentes.

Su primer largometraje fue realizado en 1977, en blanco y negro, titulado *Cabeza borradora (Eraserhead)*. Esta película, ora abstracta ora surrealista, está considerada hoy en día como un film de culto. El argumento de *Cabeza borradora* podría describirse como una suerte de continua metáfora de la existencia humana, dado que a lo largo de su trama van sucediéndose todas las oscuras crisis (espirituales y materiales) que pueden acaecer durante el

⁹⁰ *Twin Peaks*, es una serie ideada por David Lynch junto a Mark Frost. La célebre saga televisiva estadounidense, se pudo ver la primera vez de 1990 a 1991 en la cadena televisiva ABC. La trama transcurre en la ciudad fantástica llamada Twin Peaks, del estado de Washington. Recientemente, en 2014 anunciaron el regreso de la serie, pero de un número limitado de nueve episodios, que después ampliaron a dieciocho para emitirse en 2017. En la serie, sigue como protagonista Dale Cooper, el agente F.B.I. enviado a desarrollar su labor de investigación a la famosa ciudad.

viaje interior de un individuo. No en vano, el protagonista de esta grotesca cinta, aun encontrándose en unas circunstancias imprevistas -teniendo que cuidar a un hijo monstruoso e inesperado- se revuelve contra su destino, buscando incansablemente una posible salida a su situación. Para el propio Lynch, *Cabeza borradora* es el más espiritual de todos sus films aunque, como él mismo reconoce, "cuando lo digo nadie me comprende, pero es así"⁹¹ (LYNCH, 2006: 39).

La producción cinematográfica de este director estadounidense es de carácter fundamentalmente experimental. De hecho, para la mayoría de los espectadores, ver las turbadoras películas de Lynch se hace una tarea desafiante y a menudo comprender sus crípticos mensajes resulta complicado. Digamos que en el *universo lynchiano* no existe una línea clara entre sueño y realidad, por lo que es fácil desorientarse. Se trata de un mundo imaginario fuertemente influenciado por el dadaísmo y por el surrealismo, que comprende agentes del FBI, mujeres en peligro, semáforos en rojo, humo, fuego, sirenas y mucho más.

Como decimos, el sentido de las propuestas fílmicas de Lynch a veces resultan verdaderamente difíciles de explicar y, ni siquiera él mismo parece poco dispuesto a aclarar su significado. Sin embargo, a pesar de lo enigmático de sus mensajes -o tal vez precisamente por ello- el estadounidense lleva más de cuarenta años fascinando al público. Considerado por Alfred Hitchcock como uno de los últimos directores que piensan a través de imágenes, para muchos espectadores sus obras se presentan como una original y extraordinaria mezcla de imágenes y sonidos.

En cambio, muy a pesar de lo desconcertante de sus películas, Lynch es un predicador de la paz, y desde hace más de cuarenta años practica y difunde la meditación trascendental.⁹²

⁹¹ Trad. del autor. Texto original: "Quando lo dico nessuno capisce, ma è così".

⁹² El gurú hinduista Maharishi Mahesh Yogi, famoso por su relación con los miembros de la

Las ideas son como peces. Si quieres pescar pececitos, puedes permanecer en aguas poco profundas. Pero si quieres pescar un gran pez dorado, tienes que adentrarte en aguas más profundas. En las profundidades, los peces son más poderosos y puros. Son enormes y abstractos. Y muy bellos. Yo busco un tipo particular de pez importante para mí, uno que pueda traducirse al cine. Pero allá abajo nadan toda clase de peces. Hay peces para los negocios, peces para el deporte. Hay peces para todo. Todo, cualquier cosa, surge del nivel más profundo. La física moderna denomina a ese nivel campo unificado. Cuanto más se expande la conciencia, más se profundiza hacia dicha fuente y mayor es el pez que puede pescarse. Los treinta y tres años que llevo practicando la meditación trascendental han sido clave para mi trabajo en el cine y la pintura y en todos los aspectos de la vida⁹³ (LINCH: 2006: 7-8).

Éste es un extracto de la introducción con la que el mismo Lynch abría su libro *In acque profonde. Meditazione e creatività (En aguas profundas. Meditación y creatividad, 2008)*, publicado por primera vez en el 2006 bajo el título original en inglés *Catching the Big Fish*. Palabras de las que se deduce

contracultura de los sesenta -sobre todo con el grupo británico *The Beatles*- creó en 1958, en Madrás (India), su propia técnica de meditación, a la que denominó meditación trascendental (MT). Según sus propios escritos ésta es una técnica de relajación que sirve para mejorar la calidad de vida del individuo y la sociedad. La MT, popularizada en todo el mundo desde hace décadas, se basa en la repetición de mantras. Esta técnica de meditación puede ayudar a desarrollar el cerebro y a mejorar la salud, la vitalidad y la creatividad. No se trata de una técnica destinada al control mental, ni a la relajación, se trata de una técnica ideada para llevar al practicante más allá del pensamiento, para trascenderlo. En 1970 el neurofisiólogo Robert Wallace afirmó en una revista científica que la técnica de la meditación trascendental producía un estado de profundo descanso.

⁹³ Trad. del autor. Texto original: Le idee sono simili a pesci. Se vuoi prendere un pesce piccolo, puoi restare nell'acqua bassa. Se invece vuoi prendere il pesce grosso devi scendere in acque profonde. Laggiù i pesci sono più forti, più puri. sono enormi e astratti. Davvero stupendi. Io cerco un tipo di pesce che per me sia importante, che si possa trasportare in un film. In quelle profondità nuotano però pesci di ogni specie. Per gli affari, per lo sport. Ci sono pesci per tutto. E tutto, ogni singola cosa esistente proviene dal livello più profondo. La fisica moderna lo chiama " campo unificato". Più la tua coscienza -la consapevolezza- è dilatata, più scendi in profondità verso questa sorgente e più grosso è il pesce che puoi prendere. Il programma di meditazione trascendentale che pratico da trentatré anni ha svolto un ruolo fondamentale per il mio lavoro nell'ambito del cinema e della pittura e per ogni sfera della mia vita.

su fuerte vínculo con la práctica meditativa. En el citado texto, además de exponer su propio método creativo como artista, narrando ideas, visiones e historias que constituyen su estilo personal, Lynch explica los beneficios que la meditación trascendental puede aportar tanto en los procesos creativos como en la vida en general. El libro no es un manual, sino una recopilación de ideas y pensamientos para impulsar una *creatividad consciente*; se trata de un ensayo sobre el poder de la mente y de la práctica de la meditación trascendental, generadora de paz y armonía para que tomen forma las ideas y por lo tanto la creatividad. Asimismo, el volumen es una especie de autobiografía, donde el autor explica cómo aplica a su mundo la sabiduría extremo-oriental, revelando al mismo tiempo algunos detalles fascinantes de vida, su significativo vínculo con la pintura, así como otras facetas de su larga y celebre carrera y sus relaciones con el cine y Hollywood.



Figura 29. *Boy Lights Fire* (detalle), David Lynch, 2011
[técnica mixta, dimensiones desconocidas.]

!Lynch nos invita a buscar lo mejor en nuestro inmenso océano interior!
¿Pero, cómo es posible entonces que un asiduo practicante de la meditación trascendental desde hace más de cuarenta años, sea el autor de obras tan tenebrosas? ¿Acaso no será que nuestra mirada se queda en la superficie? A nuestro juicio está claro. Aunque a primera vista, su producción cinematográfica y artística nos conduce hacia el polo opuesto a la paz meditativa, lo que Lynch hace es sacar a la luz la crudeza de los problemas vitales, precisamente porque la tranquilidad vital a la que llega a través de la meditación le permite trabajar con ello.



Figura 30. Fotograma de la película *Cabeza Borradora*, David Lynch, 1977
[duración: 90'.]

Con sus mensajes visivos y sonoros, tan espantosos y a menudo absurdos, da la sensación de que Lynch estuviera instigando a su público a resolver unos *koanes zen*,⁹⁴ para abrir las mentes hacia nuevas dimensiones. Lo que

⁹⁴ Un *kaon* puede referirse a frases, palabras, historias, declaraciones, etc. Pueden ser leídas en cuentos antiguos de la tradición extremo-oriental o pronunciadas por maestros budistas actuales. En la práctica zen, el *koan* sirve para abrir la mente, para estimularla y también puede ser un instrumento de meditación. En definitiva, un koan propone preguntas imposibles

es seguro es que el viaje que el director estadounidense nos propone comprende un recorrido a menudo difícil y desconcertante.

A continuación, para abordar mejor esta aparente contradicción, transcribimos parte de una entrevista realizada a David Lynch en 2007 en la que explica qué supone para él la meditación y cómo esta afecta a su trabajo:

P. Mister Lynch, ¿por qué le interesa tanto mostrar el lado oscuro de las cosas, o acaso no es eso lo que pretende?

R. No, eso no es lo que realmente me interesa, pero me gusta contar historias, y toda historia tiene su parte oscura y su parte luminosa, y entremedias hay mucho que decir. Lo que me interesa son las ideas, y las ideas generan historias protagonizadas por seres humanos yendo de aquí para allá y que a veces se encuentran en situaciones problemáticas.

P. Seres humanos que, según usted, estamos perdidos en una enorme confusión global. ¿Cree que su arte y sus películas pueden ayudarnos a encontrar una salida?

R. Sí, confusión y oscuridad. Pero no, mis historias y mis obras son un reflejo del mundo, y el mundo vive una situación problemática. Lo único que puede ayudar a la gente a salir de la confusión y la oscuridad es la meditación.

P. ¿Qué ha encontrado en la meditación?

R. Oh, la meditación es tan bella... Yo practico la meditación trascendental, que es una técnica mental muy antigua, ni es una religión ni un culto. Consiste en repetir un mantra, que es un pensamiento sonoro y vibrante, y a través de él la mente se transforma y se sumerge en lo profundo de forma natural, y cuanto más profundo sea el nivel mental e intelectual al que llegues, mayor felicidad alcanzas. Si te sumerges hasta el fondo, te trasciendes, que quiere decir ir más allá, o sea al océano de la consciencia pura, la felicidad pura, inteligencia, creatividad, amor, energía...: el campo unificado. Y una vez que experimentas ese océano, todas estas facultades positivas crecen en tu interior y lo negativo empieza a desaparecer: el miedo, la tensión, el mal humor, la depresión, la preocupación. De modo que el mundo empieza a parecerse mejor, entiendes mejor a la gente, tienes más intuición, y todo aquello que paralizaba tu creatividad se desvanece y hace que te sientas muy libre.

P. Y, ¿por qué no refleja toda esta energía positiva en sus creaciones y en cambio insiste en lo negativo, lo turbio, etcétera?

R. Porque las historias contienen turbulencias, conflictos, tormentas y luchas. Pero el

de resolver a través del pensamiento racional. Un ejemplo famoso de koan es el siguiente:
¿Cuál es el sonido de una sola mano?

artista no tiene necesariamente que sufrir para mostrar el sufrimiento. En cambio, cuanto más desarrolles esta capacidad positiva, más capaz serás de mostrar el horror, del que estarás más a salvo. [...] (PITA, 2007).



Figura 31. *Untitled Lodz*, David Lynch, 2000
[fotografía, dimensiones desconocidas.]

En varias ocasiones, las respuestas de Lynch a las preguntas sobre las relaciones entre sus visionarias producciones y la meditación trascendental, no parecen convencer mucho.

A menudo me han preguntado por qué, si la meditación es una experiencia estupenda y dona tanta beatitud, mis películas son así de tristes y llenas de violencia.

En nuestros días, en el mundo existen tantos, demasiado, eventos dolorosos y la mayoría de las películas reflejan el mundo en el cual vivimos. Son historias. En las historias nunca faltan los conflictos. Los ricos y los pobres, los buenos y los malos.

Me enamoro de ciertas ideas. Y vivo en este planeta. Ahora, si afirmara que soy un iluminado y que mi cine es iluminado, sería todo otra historia. Pero soy un hombre cualquiera de Missoula, en Montana, que sigue su propia razón y que hace su elección como cualquier persona.

Todos reflejamos el mundo en el cual vivimos. Incluso si diriges una película histórica, ésta expresará nuestro tiempo [...]. Se trata de una sensibilidad: el modo en que hablan los personajes, los argumentos tratados; cosas que cambian conforme cambian los

tiempos. [...] en cualquier lugar podrías notar un no sé qué extraño en como gira el mundo en estos tiempos o ver las cosas desde una perspectiva particular (LYNCH, 2006: 103-104)⁹⁵.

Quizás, para entender la causa de las expresiones de inquietud de Lynch, podríamos rebuscar en la historia de su vida personal, siempre un poco nómada, y en su adolescencia, supuestamente algo turbada. David Lynch nace en 1946 en la ciudad estadounidense de Missoula (Montana), donde vive con su familia por muy poco tiempo, "solo para nacer", como él mismo dirá; de hecho, cuando su familia se muda a Sandpoint (Idaho) él tenía apenas dos meses. Su padre Donald, trabajaba para el Ministerio de Agricultura estadounidense, en calidad de investigador, por lo que estaba continuamente destinado a distintos lugares, lo que a su vez llevaba a que se mudara continuamente con su familia. Y mientras su padre se dedicaba a estudiar los árboles y sus enfermedades, el niño David pasaba muchos días en medios de los bosques de distintos territorios americanos. A través de una entrevista realizada a Lynch por el cineasta Chris Rodley,⁹⁶ podemos

⁹⁵Trad. del autor. Texto original: "Spesso mi hanno chiesto perché, se la meditazione è un'esperienza splendida e dona tanta beatitudine, i miei film sono così cupi e traboccano di violenza. Ai giorni nostri, nel mondo circolano tante, troppe vicende fosche e la maggior parte dei film rispecchia il mondo in cui viviamo. Sono storie. Nelle storie non mancheranno mai i conflitti. I ricchi e i poveri, i buoni e i cattivi. Mi innamoro di certe idee. E vivo su questo pianeta. Ora, se dicessi di essere un illuminato e che il mio è un cinema illuminato, sarebbe tutto un altro paio di maniche. Invece sono un uomo qualunque di Missoula, nel montana, che segue la propria ragione e fa le sue scelte come chiunque altro. Rispecchiamo tutti il mondo in cui viviamo. Perfino se dirigi un film storico, questo rifletterà i nostri tempi. [...] Si tratta di sensibilità: il mondo in cui parlano i personaggi, gli argomenti trattati; cose che cambiano al cambiare dei tempi. [...] in qualsiasi luogo potresti notare un non so che di bizzarro in come gira il mondo di questi tempi o vedere le cose da una prospettiva particolare".

⁹⁶ Chris Rodley vive y trabaja en Londres. Es un cineasta independiente desde hace más de veinte años. Ha trabajado como director en las series documentales, premiadas con el Oscar, *Andy Warhol: The Complete Picture* y *This Is Modern Art and Pornography: A Secret History of Civilization*. Ha dirigido y producido documentales sobre directores cinematográficos como Win Wenders, Donald Cammell, David Lynch, Sam Peckinpah, Dennis Hopper y David Cronenberg, y películas sobre William Burroughs, Lord Byron, Dirk Bogarde, Johnny Cash, el estudio System hollywoodiano, el cine americano independiente y el arte contemporáneo

hacernos una idea más detallada sobre cómo fue su adolescencia para comprender algo más sobre sus primeras experiencias vitales:

P. Analizando tu obra, uno puede deducir que de pequeño te asustaban muchas cosas. ¿Es verdad?

R. Muchas cosas. Pero estaba más preocupado que asustado. Realmente preocupado. Pensaba: "Esto no tiene que ser así", y me preocupaba. Sólo era una sospecha por mi parte, pero casi una certeza. [...]

P. ¿Sabes tus padres ahora que eras un niño preocupado, aunque no se dieran cuenta entonces?

R. Bueno, yo creo que cualquier chico ve cosas que le afectan y no es culpa de nadie. Así son las cosas. Así es como funciona la cabeza de un niño. Tal vez sea setenta y cinco por ciento sueño y veinticinco por ciento realidad.

P. Tenías mucho miedo a la ciudad de pequeño, ¿no? Incluso de adolescente.

R. Exacto, pero creo que si creces en la ciudad te da miedo el campo y si creces en el campo te da miedo la ciudad. Como mis abuelos por vía materna vivían en Brooklyn, yo solía ir a Nueva York y veía esas cosas que me daban un miedo de muerte. Recuerdo, en el metro, el aire del tren que se acercaba y luego el olor y el ruido. Cada vez que iba a Nueva York sentía el sabor del terror.

P. ¿En qué sentido?

R. Aprendí que debajo de la superficie hay otro mundo y aún más mundos diferentes a medida que profundizas más. Ya lo sabía de chico, pero no podía encontrar pruebas. Sólo era una sensación. Hay bondad en los cielos azules y las flores, pero otra fuerza, un dolor y una decadencia salvajes, acompaña a todo. [...] (RODLEY, 1998).

británico. Ha coordinado el libro *Cronenberg on Cronenberg* para la Faber and Faber (*Il cinema secondo Cronenberg*, Pratiche Editrici) y, también para la Faber, *Andy Warhol: Multiple Impressions*.



Figura 32. *Boy lights fire*, David Lynch, 2010 [técnica mixta, dimensiones desconocidas.]

Una de las cosas que parece más clara es esa especie de fascinación que Lynch tuvo desde muy pequeño por el arte; desde muy joven sueña con convertirse en pintor, y es en la pintura donde Lynch encuentra el punto de partida.

La mía ha sido una infancia cualquiera, [...] pasaba muchísimo tiempo en los bosques. [...] Me gustaba pintar y dibujar. A menudo pensaba, equivocadamente, que de mayor dejaría de pintar y dibujar para hacer algo más serio. [...] Una noche, en el jardín delante de la casa de mi novia, me encontré con un chico que se llamaba Toby keeler. Durante la conversación dijo que su padre pintaba. Pensé que probablemente pintase casas pero, prestando atención a sus palabras, deduje que era un pintor profesional.

Esta conversación me cambió la vida. Antes mi interés estaba dirigido sobre todo a la ciencia, pero de repente comprendí que quería convertirme en pintor. Y vivir una vida dedicada al arte (LYNCH, 2006: 15-16).⁹⁷

⁹⁷ Trad. del autor. Texto original: "La mia fu un'infanzia qualunque [...] trascorvevo moltissimo tempo nei boschi. [...] Mi piaceva dipingere e disegnare. Spesso pensavo, a torto, che da



Figura 33. Lynch trabajando en su estudio, 2009

Quizás el interés de Lynch por la pintura es menos conocido, sin embargo, la idea de trabajar en el cine surgió en un momento particular de su vida, mientras pintaba; en un día en el que, deseoso de ver algo más en sus propios cuadros, empezó a imaginarlos en movimiento. Sus primeras experiencias con los cortometrajes son prácticamente bocetos de ideas que bien podrían haberse desarrollado en pintura. Sus primeras experimentaciones con el lenguaje cinematográfico fueron *Six Figures Getting Sick* (*Seis figuras enfermándose*, 1966), *The Alphabet* (*El alfabeto*, 1968), *The Grandmother* (*La abuela*, 1970) y *The Amputee* (*La amputación*,

grande uno smettesse di dipingere e disegnare per fare qualcosa di più serio. [...] Una sera, nel giardino davanti alla casa della mia fidanzata, incontrai un ragazzo che si chiamava Toby Keeler. Durante la conversazione, disse che suo padre dipingeva. Pensai che probabilmente dipingesse case, ma approfondendo il discorso riuscii a capire che era un pittore professionista. Questa conversazione mi cambiò la vita. Prima il mio interesse si era rivolto più che altro alla scienza, ma tutto a un tratto capii di voler diventare un pittore e vivere una vita d'arte".

1974). Estos films pueden considerarse como el inicio de un viaje personal e íntimo a través de su mundo interior:

Así que era un pintor. Pintaba y frecuentaba la Academia de Bellas Artes. No estaba para nada interesado en el cine. A veces iba a ver un film, pero pintar era la única cosa que quería hacer de verdad. Un día [...] tenía en mis manos una pintura, un jardín de noche. [...] empecé a preguntarme si el cine pudiese ser un instrumento para hacer mover los cuadros. [...] pensé: "Pintaré un cuadro en movimiento".

Construí una pantalla (de un metro y ochenta centímetros por dos metro y cincuenta) en la cual proyecté un cortometraje en *stop-motion*⁹⁸ animado de forma un poco rudimentaria. El título era *Six Men Getting Sick (Seis hombres que están mal)*. Pensaba que hubiese sido mi primera y última prueba cinematográfica [...] Todo empezó desde aquí. [...] ⁹⁹ (LYNCH, 2006: 19-20).

Por tanto, sus primeros contactos en el mundo del arte comienzan justo a través de la pintura. Cuando en el 1966 comenzó a estudiar en la Pennsylvania Academy of Fine Arts de Philadelphia (donde estuvo durante cinco años), su forma de expresión y su interés principal estuvo fundamentalmente en la pintura y no en el cine. Durante esa época, además, viajó a Europa para estudiar con el pintor austriaco Oskar Kokoschka, autor de las pinturas expresionistas que en el futuro influirían en su carrera cinematográfica. Acudimos ahora a otros fragmentos reveladores de la misma entrevista que citamos más arriba (*La sombra de una mano retorcida*

⁹⁸ El *Stop-motion* es una técnica de animación que permite crear la ilusión del movimiento mediante la manipulación de marionetas y modelos inanimados, los cuales se van fotografiando progresivamente en cada postura, a modo de fotogramas que, una vez montados, conforman un video.

⁹⁹ Trad. del autor. Texto original: "Così ero un pittore. Dipingevo e frequentavo l'Accademia die Arti. Non ero per niente interessato al cinema. Qualche volta andavo a vedere un film, ma dipingere era l'unica cosa che volessi fare. Un giorno [...] avevo un dipinto per le mani, un giardino di notte. [...] iniziai a chiedermi se il cinema potesse essere uno strumento pre fare muovere i quadri. [...] pensai: 'Dipingerò un quadro in movimento'. Costruii uno schermo scolpito (di un metro e ottanta centimetri per due metri e cinquanta) su cui proiettai un cortometraggio in *stoo-motion* animato in modo piuttosto rudimentale. Il titolo era *Six Men Getting Sick (Sei uomini che stanno male)*. Pensavo che sarebbe stata la mia prima e ultima fatica cinematografica [...] Tutto ebbe inizio da qui".

sobre mi casa. *Infancia, memoria y pintura*) de Chris Rodley realizada a Lynch:

P. ¿Cómo y cuándo empezaste a interesarte por el arte?

R. Cuando era pequeño me pasaba todo el tiempo dibujando y pintando. [...] Lo que más dibujaba eran armas, pistolas y aviones, porque la guerra acababa de terminar y supongo que todavía estaba en el ambiente. Yo tenía mi propio casco y una cartuchera y una cantimplora y unos fusiles de aquellos de madera. Y los dibujaba porque eran parte de mi mundo. [...] Cuando tenía aproximadamente catorce años fui con mis abuelos paternos a Montana. Mi abuelo volvía al rancho en el que había crecido mi padre y me dejaron en Hungry Horse con mi tía Nonie Krall. [...] Mi tía Nonie y mi tío Bill tenían una droguería y en la casa de al lado vivía un pintor llamado Ace Powell, que era de la escuela de Charlie Russell y de Remington. Yo iba allí a dibujar. Tanto él como su mujer eran pintores y siempre tenían papel y ese tipo de cosas.

P. Por lo general, tus cuadros evocan con gran fuerza el mundo de un niño atormentado. Tus primeros cortos "El alfabeto" ("The Alphabet") y "La abuela" ("The Grandmother") parecen venir del mismo lugar. No parecen recuerdos de una infancia feliz.

R. No. Pero yo tuve una infancia radiante. Lo único que me preocupa es que muchos psicópatas dicen que tuvieron una infancia muy feliz. [...]

P. ¿Qué es lo que te satisface tanto de pintar y porqué sigues sintiendo la necesidad de hacerlo?

R. Bueno, te puedes sentar en una silla, y a mí me encanta sentarme y que se me vaya la cabeza, y dejarte llevar. [...]

P. ¿Cuándo empezaste a interesarte por otros pintores famosos, quién te ha realmente impresionado?

R. Para mí Francis Bacon es el más grande, el número uno, una especie de héroe. [...]

P. ¿Lo que más te ha entusiasmado en Bacon? ¿El uso del color o sus sujetos?

R. Todo. Los sujetos y el estilo están combinados, conjugados, perfectos. Y el espacio, la lentitud y la velocidad, y después las estructuras, cada cosa.[...]

P. Una vez dijiste que cuando pintas la mayoría de las veces buscas de "quedarte a una distancia" ¿Que querías decir?

R. Be' es como los japoneses con los jardines. Es la naturaleza a cumplir la obra, todo lo que ellos hacen quizás está en el coger un ramo y llevarlo, imponer su voluntad, hacerlo crecer en un determinado modo. [...] la Naturaleza y el Hombre que colaboran. [...]

P. Has dicho que tus cuadros podrían ser ambientados donde sea, pero tus películas se desarrollan en América.

R. Los cuadros derivan del color, de la acción y de la reacción. [...]

P. El motivo de base de tus cuadros comprende una paleta muy restringida. Son más bien oscuros, y recuerdan a la ceniza, al barro, a la sangre coagulado; hay poquísimos colores: ¿por qué?

R. No sabría qué hacer con el color. El color es demasiado real para mí, es limitante. No concede grandes cosas en el sueño. Más añades negro a un color, más se hace onírico. [...]

P. ¿Cuál es para ti la asociación entre el negro y el sueño?

R. EL negro posee profundidad. Es como una pequeña apertura: se entra, y dado que la oscuridad persiste, la mente se relaja, y una cantidad de cosas que pasan ahí dentro se hacen manifiestas. Uno empieza a dar cuenta a lo que tiene miedo. O de lo que se ama, y se hace todo como un sueño.

P. ¿Cómo describirías las figuras de tus cuadros?

R. Be', se parecen a fragmentos de un cuerpo, a algo parecido. No consigo hacer una figura entera, no sé por qué.[...]

P. Aparecen también como si estuvieran de pasaje, quizás en el intento de salir de cabeza del cuadro atravesando la superficie. Seguramente no parece que quieran quedarse ahí quietos. ¿Estás de acuerdo?

R. Claro. Probablemente se encuentran en problemas, no sé. En mis cuadros circula una atmósfera aterradora, pero también del humor. [...]

P. ¿Acaso la oscuridad y la confusión terminarán disipándose, o la situación va empeorando? ¿Y todo esto representa una componente invariable de tu trabajo?

R. Están desapareciendo. Desaparecerán, para cada uno de nosotros. Creo de verdad que no irá siempre así. No sé por cual razón es inevitable perderse en la oscuridad y en la confusión [...]

A partir de las entrevistas de Lynch, además de poder ratificar su disposición pictórica, se puede corroborar una cierta tendencia hacia la representación de escenas oscuras, no solo en sus películas, también en su pintura. La ambivalencia entre esa confusión oscura y su interés por la meditación es una característica de su trayectoria que, sin lugar a dudas, le vincula con la tradición extremo-oriental. Recordemos por ejemplo la importancia que la sombra adquiere en las casas y en la cultura japonesa (TANIZAKI, 2011) o el *yin-yang* taoísta. Es como si el director estadounidense manipulase la confusión y la oscuridad para estimular el interior del espectador.

Como es sabido, en nuestras sociedades Occidentales se tiende a una cierta abundancia de luz, lo cual aleja al individuo del *misterio* que posee en su interior, deslumbrándolo de falsas y fugaces ilusiones.

En muchas de las exposiciones de este polifacético artista se han podido admirar pinturas, dibujos, litografías, fotografías, además de obras tridimensionales. Una de las exposiciones más importantes de Lynch fue en París, muy lejos de su lugar de residencia (Los Ángeles); una ciudad por la que Lynch siente un afecto especial¹⁰⁰. Era el 2007 cuando se presentaba *The Air is on Fire (El aire está en llamas)* en la Fondation Cartier pour L'art Contemporain de París. En ella se podían admirar unas seiscientas piezas, un conjunto de obras oscuras entre óleos, dibujos, fotografías y esculturas. Una compleja producción plástica realizada, como es lógico, en paralelo a su carrera como cineasta.

La muestra parisina presentaba un recorrido laberíntico, preparado con telones y estructuras de metal, fruto de su estudio sobre la estructura de cristal del arquitecto futurista Jean Nouvel; El visitante venía invitado a transitar por un espacio lóbrego y amenazante, por una especie de bosque

¹⁰⁰ El propio Lynch llegaría a decir: "Amo a los franceses. Son los más incondicionales cinéfilos, los más grandes paladinos del cine al mundo. Se preocupan de verdad por el director y por sus derechos y creen en la eficacia del montaje final. He sido afortunadísimo por entrar en las gracias de algunas casas de producción cinematográfica francesas, que me han sostenido económicamente" (LINCH, 2006: 67).

fantástico, según la definición del mismo Lynch. Entre las obras expuestas, se podían apreciar algunas imágenes digitales creadas a partir de fotografías eróticas de los años cuarenta del siglo XIX. Además, había una serie de dibujos, realizados por Lynch sobre servilletas de papel o en pequeñas libretas para notas tomadas de los hoteles; el todo generaba un verdadero universo infantil y onírico al mismo tiempo. En la exposición también se exhibieron unos óleos de gran formato que mostraban escenas de horror de enorme brutalidad. En uno aparecía una mujer semidesnuda y amenazada por un hombre armado con cuchillo, en otro se veía a otra mujer totalmente desnuda y sentada con un revólver en la mano... Se trata de imágenes en las que, a veces, incluso aparece un alter ego suyo. Así, en varias de sus pinturas aparecía escrito *Bob* -nombre elegido por Lynch como pseudónimo porque le agradaba el sonido- en la obra titulada *Bob loves Sally*, por ejemplo, se observa una llamativa escena donde tiene lugar un confuso acto sexual.



Figura 34. Vista de la exposición de David Lynch, *The Air is on Fire*, 2007, en la Fondation Cartier pour l'art contemporain, París (Francia)

Para no irse con una sensación frustrante tras ver la exposición, él mismo autor sugería acudir con una cierta predisposición, dejándose llevar, repetía, sencillamente perdiéndose en ella sin oponer mucha resistencia



Figura 35. *Bob Loves Sally Until She is Blue in the Face*, David Lynch, 2000
[técnica mixta, dimensiones desconocidas.]

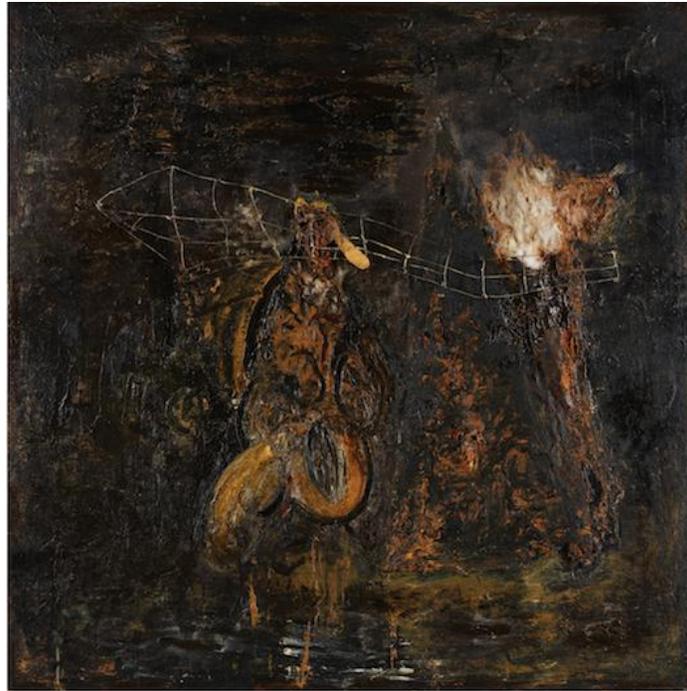


Figura 36. *A Figure Witnessing the Orchestration of Time*,
David Lynch, 1990

[técnica mixta, dimensiones desconocidas.]

No obstante, son numerosas las exposiciones realizadas por el pintor y director estadounidense. En varias ocasiones Lynch ha afirmado que para él pintar representa el acto en soledad más bello, ya que cuando está pintando sólo existen él y el lienzo. Durante ese espacio de tiempo es también cuando el artista realiza sus "hallazgos íntimos", desentrañando realidades profundas que necesita volcar sobre el lienzo.

Esa oscuridad brutal que plasma en sus obras parece ser la representación visual de una ausencia de luminosidad fundamental que todo hombre despierto percibe. Si existe la penumbra es porque existe la luz, cuya claridad indica el camino justo. Quizás Lynch lo que pretende aterrizándonos sea colocar al espectador ante un muro infranqueable para que la mirada no pueda permanecer indiferente, obligándole a reflexionar sobre lo que tiene antes sus ojos. Disipar esa oscuridad y atravesar ese muro, mediante la expansión de la propia conciencia, parece ser el mensaje que el americano quiere difundir.



Figura 37. *Watching a tree with an eye*, David Lynch, 2007 [litografía, 66 x 89 cm.]

En cuanto a su idea de espiritualidad, Lynch como las mayorías de los autores a los cuales nos referimos en nuestra investigación, no se hace partidario de ninguna religión en concreto. Como el mismo afirmará:

He tenido una educación presbiteriana. Respeto a las personas que tienen fe, creo que en ello encuentran algo de verdaderamente magnífico. Hay algo de verdad. Sin embargo, las religiones son antiguas y probablemente han sido retocadas por la mano del hombre, [...] Estamos todos dirigidos, pero, hacia la misma espléndida meta; al menos, yo la veo así.

Al final, todas las religiones fluyen hacia un único océano. La meditación trascendental es una técnica que permite experimentar ese océano, practicada por personas de cualquier credo. La meditación trascendental en sí no es una religión: no está en contra de ninguna religión. No está en contra de nada ¹⁰¹ (LYNCH, 2006: 113).

¹⁰¹ Trad. del autor. Texto original: Ho avuto un'educazione presbiteriana. Rispetto le persone che hanno fede, credo che in essa trovino qualcosa di veramente magnifico. C'è della verità. Tuttavia, le religioni sono antiche e probabilmente sono state ritoccate dalla mano dell'uomo. [...] Siamo tutti diretti, però, verso lo stesso splendido traguardo; almeno, io la vedo così. Alla

Aunque parece extraño, para Lynch la meditación trascendental se ha hecho una costumbre diaria e irrenunciable, y sea cual sea el lugar donde se encuentre, la practica regularmente, con constancia:

Puedes meditar en todas partes. En el aeropuerto, en el trabajo, donde sea.

Normalmente yo medito por la mañana antes del desayuno y por la noche antes de cenar. Durante el rodaje de un film, medito antes de salir al set de grabación y de nuevo en el descanso. Si no he meditado bastante, repito al final del rodaje.

He estado en lugares donde era el único que meditaba [...] ¹⁰² (LYNCH, 2006: 63).

Desde hace varios años, el director de cine se está haciendo muy conocido también por las conferencias que imparte sobre la meditación trascendental, una labor de difusión que le ha llevado a distintos países y que promueve también desde la educación en las escuelas.

Una de las razones principales que me han animado a hablar en público sobre la meditación trascendental es el hecho de haber comprendido cuánto puedo ser de ayuda a los niños. Los niños sufren. El estrés les aflige [...] Por no hablar de la variedad de trastornos que suceden durante el aprendizaje [...]

Al mismo tiempo, he visto los resultados de una instrucción basada en la conciencia, o sea un tipo de instrucción que desarrolla el pleno potencial del hombre. [...]

El doctor George Rutherford, dirigente escolástico de Washington, ha introducido la meditación trascendental en tres escuelas. Antes de esa novedad, estaban invadidas por la violencia [...] Los niños están más felices, consiguen calificaciones más altas, son extrovertidos y consiguen éxitos de todos tipos. [...]

Mi fundación, la David Lynch Foundation for Consciousness-based Education and World Peace, ha sido instituida para ayudar otros chicos a tener este tipo de

fine tutte le religioni scorrano verso un unico oceano. La meditazione trascendentale è una tecnica che consente di sperimentare quest'oceano, praticata da persone di ogni credo. La meditazione trascendentale in sé non è una religione: non è contro alcuna religione. Non è contro nulla".

¹⁰² Trad. del autor. Texto original: "Puoi meditare dappertutto. In aeroporto, al lavoro, dovunque capita. Di solito io medito al mattino prima di colazione e alla sera prima di cena. Durante le riprese di un film, però, medito prima di andare sul set e di nuovo nella pausa pranzo. Se non ho meditato abbastanza, lo faccio ancora alla fine delle riprese. Sono stato in luoghi in cui ero l'unico a meditare nei paraggi [...].

experiencias. Hemos recaudado fondos y los hemos donado a distintas escuelas en todos los Estados Unidos para que miles y miles de estudiantes puedan aprender a meditar. Es increíble ver a los niños meditando. Es como si fueran impermeables al estrés [...]¹⁰³

En 2005 David Lynch funda la David Lynch Foundation for Consciousness-based Education and World Peace en los Estados Unidos, una organización concebida para fomentar la práctica de la meditación trascendental. Preocupado por el aumento del fracaso escolar -producido por un sistema educativo poco atento a las metas del desarrollo humano- Lynch crea su Fundación con el objetivo de financiar la aplicación de métodos científicamente comprobados, útiles para reducir los niveles de estrés y para estimular el desarrollo de la creatividad entre los estudiantes. El objetivo principal de David Lynch y su fundación, es procurar que la meditación trascendental sea parte del programa de estudios oficiales de todos los centros de enseñanza secundarios y universitarios de los Estados Unidos, para así fomentar el desarrollo de la conciencia, o dicho con sus palabras:

La paz individual es la unidad de la paz mundial. Los estudiantes que practican la meditación trascendental son expresión de lo que la Educación basada en la Conciencia da a las generaciones venideras: una base sólida para un mundo sano, armonioso y pacífico (DAVID LYNCH, 2010).

¹⁰³ Trad. del autor. Texto original: "Una delle ragioni principali che mi spinsero a parlare in pubblico della meditazione trascendentale è il fatto di aver capito quanto possa essere d'aiuto ai bambini. I bambini soffrono. [...] Per non parlare di tutti i diversi disturbi dell'apprendimento [...] Allo stesso tempo, ho visto i risultati di un'istruzione basata sulla coscienza, ossia un tipo di istruzione che sviluppa il pieno potenziale dell'uomo. Il dottor George Rutherford, dirigente scolastico di Washington, ha introdotto la meditazione trascendentale in tre scuole. Prima d'allora, erano invase dalla violenza [...] I bambini sono più felici, prendono voti più alti, sono estroversi e riscuotono successi di ogni genere. [...] La mia fondazione, la David Lynch Foundation for Consciousness-based Education and World Peace, è stata istituita per aiutare altri ragazzi ad avere questo tipo di esperienza. Abbiamo raccolto fondi e li abbiamo donati a diverse scuole in tutti gli Stati Uniti perché migliaia e migliaia di studenti possano imparare a meditare. È stupefacente vedere i bambini che meditano. È come se fossero impermeabili allo stress [...]."



Figura 38. David Lynch meditando junto a estudiantes de un colegio en California

Además, promueve investigaciones para evaluar los efectos del método, tanto en la salud como en la creatividad, así como en el funcionamiento del cerebro y también en otros desórdenes relacionados con el aprendizaje (ansiedad, depresión, etc.). Un proyecto que, no en vano, secundan muchos otros artistas reconocidos¹⁰⁴.

Muy significativo se ha revelado el documental *Meditation, Creativity, Peace* (*Meditación, Creatividad, Paz*), íntimamente relacionado con su libro, ya mencionado, *In acque profonde. Meditazione e creatività* (*En aguas profundas. Meditación y creatividad*). Protagonizado por el mismo Lynch en 2012, el documental describe la gira que el director de cine realizó durante cinco años a través de dieciséis países de Europa, Medio Oriente y América Latina. Para la realización del film, un grupo de cineastas siguió al director, quien estuvo dando conferencias sobre la meditación y su influencia en los

¹⁰⁴ En 2009 la *David Lynch Foundation* organizó un concierto en el Radio City Hall de Nueva York, invitando a participar a un gran número de artistas procedentes del ámbito de la música y practicantes de la meditación trascendental, como Paul McCartney, Ringo Starr, Donovan, Sheryl Crow, Eddie Vedder, Moby y otros conocidos músicos, además de comediantes y empresarios, quienes concurrieron a la cita para expresar su apoyo a la Fundación.

procesos creativos a lo largo de todo ese tiempo. *Meditación, Creatividad, Paz* remarca el compromiso del director con la práctica de la meditación trascendental. En la película, de setenta minutos de duración, se reproducen entrevistas y momentos significativos de esa gran gira, ofreciendo una visión original sobre el proceso creativo de Lynch.

Más recientemente, tuvo lugar la *premiere* oficial del nuevo documental *David Lynch: The Art Life*, con ocasión del Festival Internacional de Cine de Venecia del pasado 2016. Esta cinta, dirigida por Rick Barnes, John Nguyen y Olivia Neergaard-Holm, está básicamente dedicada a Lula, la hija más pequeña de Lynch, nacida en 2012. El documental expresa una cierta intimidad del artista, pues lo sigue en las galerías de arte, en los laboratorios de pintura y de escultura, asimismo va registrando lo que sucede en los momentos más libres del protagonista, centrándose muy especialmente en los momentos de disfrute pictórico de Lynch. En este sentido, resulta muy significativa la escena de Lynch pintando en medio de la naturaleza junto a Lula, con quien mantiene un diálogo privado, donde el terreno de la pintura se confirma como el lugar donde Lynch encuentra la paz y su verdadera libertad.



Figura 39. David Lynch y Lula, fotograma del documental *David Lynch: The Art Life* (2016)
[duración: 90.']

CAPÍTULO 3

ARTE CONTEMPORÁNEO Y MEDITACIÓN: PANORAMA

Con el tercer capítulo, "Arte contemporáneo y meditación: panorama", nos adentramos en el complejo territorio del arte contemporáneo para buscar ese *silencio meditativo* que ciertas obras encarnan. Así, vamos realizando una visión panorámica que incluye varios autores contemporáneos -algunos consagrados a nivel internacional y otros menos o poco conocidos- para finalmente penetrar en la obra de tres autores excepcionales: Joseph Beuys en relación con la *tierra*, Dan Flavin respecto de la *luz* y John Cage centrándonos en su vinculación con el *silencio*.

3.1 LUGARES Y SÍMBOLOS DEL SILENCIO EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO A PARTIR DE LOS SESENTA

En arte es difícil decir algo que sea tan bueno como no decir nada.

(LUDWIG WITTGENSTEIN)

El peculiar interés por los saberes menos científicos que, desde principios de siglo XX, se despliega en Occidente no puede ser considerado una casualidad. En una época en la que todo se miraba con los ojos de la razón, emerge una cierta necesidad de ir más allá de la percepción material. Surge así una visión menos racional y más intuitiva de la realidad, que fomenta la aparición de nuevas ideas. Nuevos intereses que van de la mano de nuevas perspectivas. Cambia por lo tanto la percepción y el sentido de lo real y se abren también nuevos horizontes a la exploración; piénsese en la física cuántica desarrollada casi al mismo tiempo que la teoría de la relatividad de Einstein, en la psicología analítica conocida como psicología de los complejos y en la psicología profunda de Jung, etc.

Las renovadas tendencias culturales, filosóficas y socio-económicas iniciadas a comienzos del siglo XX y sus nuevos planteamientos se tuvieron que enfrentar con las ideologías y actitudes más tradicionales. Así, observando la evolución de las vanguardias históricas, descubriremos cómo éstas reflejan el sentir y las preocupaciones de aquellos momentos, una etapa durante el cual se produjo una verdadera metamorfosis hacia una dimensión espiritual.

Indudablemente, en el ámbito de las artes destaca la labor del artista Kandinsky, quien en 1911 publica el ya citado libro *De lo espiritual en el arte*. En él propone una novedad original: una especie de salto al vacío por medio de la pintura abstracta. Además, Kandinsky señala como la creación artística está vinculada a la experiencia del *silencio* y a ciertas *atmosferas espirituales*:

El artista crea misteriosamente la verdadera obra de arte por vía mística. Separada de él, adquiere vida propia y se convierte en algo personal, un ente independiente que respira de modo individual y que posee una vida material real. No es un fenómeno indiferente y casual que permanezca inerte en el mundo espiritual, sino que es un ente en posesión de fuerzas activas y creativas. La obra artística vive y actúa, participa en la creación de la atmósfera espiritual (KANDINSKY, 1989: 103).

3.1.1 HACIA EL SILENCIO

Como veníamos diciendo, durante el siglo XX se produce un creciente interés por las sabidurías extremo-orientales. Desde la segunda mitad del siglo XX, la tendencia hacia una nueva dimensión trascendental, próxima al *vacío* y al *silencio*, ha dado pie a la creación de muchas obras con un marcado *carácter meditativo*. Asimismo, tiene lugar una cierta *reducción* de los elementos que constituyen dichas obras, operación ésta casi necesaria, después de tanta profusión y exuberancia formal generada por una modernidad cada vez más esclava de sus propios productos. Esa exuberancia se ha extendido durante todo el pasado siglo, irrumpiendo en nuestra sociedad actual como uno de los factores que contradistinguen la compleja escena artística contemporánea. El historiador Stefano Pivato evidenciará con una metáfora muy acertada cómo, desde principios del siglo XX, con el ingreso de la automóvil en las sociedades, comenzó también el “siglo del ruido” (PIVATO, 2011). Como detallamos en la presente tesis, ningún periodo histórico ha visto tantos eventos artísticos ni nunca el arte ha sido tan asequible como en nuestra época. Un hecho que requiere una continua renovación de las estrategias de análisis, acordes con la urgencia de esa proliferación creciente de nuevas propuestas y desarrollos artísticos.¹⁰⁵

¹⁰⁵ En relación con esas consideraciones y con nuestros intereses hacia la práctica meditativa, queremos señalar que la unión entre arte y meditación en una de las fusiones más novedosas y recientes de las introducidas en el programa del MoMa de Nueva York, lo que nos ha llamado particularmente la atención, bajo nuestro punto de vista, esta novedad seguramente positiva, puede ser considerada como un llamamiento a ese *intervalo perdido* anunciado por Dorflès.

En los años ochenta del pasado siglo, Gillo Dorfles, -firme defensor de la capacidad del arte para cambiar la percepción de la realidad- había advertido sobre ciertos riesgos de aniquilación de la sensibilidad, relacionados con la *multitud de percepciones* -de estímulos sensitivos- a los que el hombre se encuentra sometido. Sobre ello decía en su libro *El intervalo Perdido* (1984):

La creciente desaparición de los espacios vacíos, del silencio, de la quietud... éstas y otras mil experiencias demuestran que es tal la multitud de percepciones, de estímulos, de apremios a que el hombre se encuentra sometido, que no tardaremos en llegar a un periodo de aniquilación de la sensibilidad e, incluso, de la facultad imaginífica del individuo (DORFLES, 1984: 224).

Dorfles anunciaba el peligro real de las perturbaciones de las que se está viendo rodeado el ser humano en los últimos tiempos, ya que afecta tanto a la sensibilidad como a la imaginación. En consecuencia, el hombre, privado de la *serenidad* -condición imprescindible para que suceda la experiencia estética-, se encuentra con serias dificultades creativas. Ya no hay espacio para ese *intervalo perdido* al que se refiere Dorfles, dado que los estímulos visuales proliferan continuamente. El mismo Dorfles, hablará de "hipertrofia sónica" (Dorfles, 2006) para referirse a ese contacto permanente del hombre con lo artificial, con aquello que él mismo ha generado. Y será de nuevo Dorfles quien hable de una sociedad incivilizada, sumergida en un ruido ensordecedor, que lleva al *Horror Vacui* (2008); una sociedad que huye del vacío porque lo desconoce. Un vacío en el que, sin embargo, Dorfles deposita su confianza, esperando que algún día se imponga el *horror pleni*. "De la ausencia nace la potencia" (BAUDRILLAR, 1995) afirmará en los años noventa del pasado siglo el filósofo francés Jean Baudrillard, como forma

Desde el pasado mes de octubre de 2016, todos los miércoles, desde las 7:30 a las 9:30 de la mañana, se puede entrar al museo de arte moderno estadounidense gracias al nuevo programa *Quiet Morning (Mañanas Tranquilas)*. Antes de que abran las puertas al público en general, es posible entrar en el museo pagando un billete reducido, para disfrutar de una oportunidad original: visitar parte del museo durante hora y media y, opcionalmente, participar en una sección de meditación guiada, circundados por las obras de los artistas allí expuestos.

crítica de describir una modernidad asentada en la profusión de imágenes; un tiempo en el que la vida misma está presidida por el *horror vacui*, donde la *ausencia* se hace difícil de aceptar. Primero Dorfles y después Baudrillard nos han advertido sobre ese continuo proliferar de propuestas estéticas, las cuales, podríamos decir, a menudo han pasado desapercibidas en mitad de la maraña visual que domina al arte y que ha dado lugar, en numerosas ocasiones, a una auténtica saturación perceptiva. En ese sentido, el arte pierde fuerza, desviando el público y generando un cierto *silencio* forzoso. Sin embargo, además de este *silencio perjudicial*, que nos puede fácilmente reconducir a la noción negativa de *vacío* del ensayo *La era del vacío* de Georges Lipovetsky, al que hemos hecho referencia en el segundo capítulo, toma forma otro *silencio* -el que realmente nos concierne- directamente vinculado a las tradiciones extremo-orientales y al deseo humano de acercarse a la *dimensión silenciosa*. Un tipo de *silencio* que podría también restituir al hombre ese *intervalo perdido* que reclamara Dorfles o, quizás, de él nazca la *potencia* que preveía Baudrillard.

Según el Diccionario de uso del español, *silencio* es la "Circunstancia de no haber ningún sonido en un sitio o en un momento: El silencio del claustro. Circunstancia de no hablar las personas: Le escuchaban en silencio. Circunstancia de no hablar de cierta cosa: El historiador guarda silencio sobre ese punto". (MOLINER, 2008: 331). El concepto de *silencio* constituye una metáfora verdaderamente infinita; su idea nos puede evocar multitud de sentimientos y estados de ánimo, como se puede leer en muchas de las reflexiones que se han publicado al respecto.¹⁰⁶

En la escena artística contemporánea, el *silencio* constituye una *gran*

¹⁰⁶ Podemos encontrar enunciaciones manifiestas en tal sentido en *The power of silence: social and pragmatic perspectives* (1993) y en *Silence: interdisciplinary perspectives* (1997) de Adam Jaworski, profesor de sociolingüística en la Universidad inglesa de Cardiff. Igualmente, *El silencio, aproximaciones* (2009) y en *Le silence et la parole contre les excès de la communication* (2009) del antropólogo francés David Le Breton, entre otros.

*metáfora expresiva*¹⁰⁷, que se ha empleado y se emplea en relación a multitud de temáticas, percepciones y sensaciones. Este uso metafórico del concepto de *silencio* revela una indiscutible conexión de la meditación con el arte y, por extensión, también con lo espiritual. De hecho, en la *experimentación artística*, cuyo origen reside en el interior del autor, toma vida el propósito de expresar aquello que está más allá de los límites materiales de la obra y que crece al vincularse al *silencio original*. Muy revelador es el texto *El silencio creador* de Federico Delclaux¹⁰⁸. El autor, inspirándose en los textos de más de cincuenta creadores diferentes de entre los más significativos del siglo XX, defiende el valor del *quehacer silencioso* y del *esfuerzo continuado*:

La defensa del quehacer silencioso. Porque la obra no es obra de arte por lo mucho que el autor hable de ella, sino por lo que en sí encierra. Ante tantos que explican, que hablan, que hacen propaganda, se querría decir que guarden silencio, y que intenten descubrir la diferencia que hay entre lo que es sólo apariencia y aquello que está vivificado por la savia interior que proviene de innumerables raíces escondidas. Se desearía decir también que no es la cantidad, sino la riqueza de calidad lo que cuenta en el mundo del quehacer artístico. Pero quizás sea mejor callar, pues no suelen atender y sirven de acicate -como contrapunto- a los verdaderos creadores. En todas las obras permanentes se descubre algo que le es común: custodian en lo más profundo los sentimientos de quienes las hicieron. Porque allí en sus obras, los autores guardaron su intimidad, y no gustaron airearlas a los extraños [...] También insisten estas páginas en mostrar cómo el esfuerzo continuado es necesario en el quehacer artístico (DELCLAUX, 1996:15-16).

El libro de Delclaux que acabamos de rescatar, nos ha llevado inevitablemente a otro que lleva el mismo título de la escritora Consuelo

¹⁰⁷ A propósito del silencio como metáfora expresiva podemos señalar dos textos, entre otros: JAWORSKI Adam (ed.). *Silence: interdisciplinary perspectives*. New York: Mouton de Gruyter, 1997, pp. 3-13 y ANDRÉS, Ramón, *No sufrir compañía. Escritos místicos sobre el silencio*, Barcelona: Acantilado, 2010.

¹⁰⁸ Federico Delclaux es doctor en Derecho Canónico. Es el autor de diversos estudios científicos sobre iconografía mariana.

Martín¹⁰⁹; en la sinopsis de este otro texto a favor del silencio, escrito por el pensador asturiano y estudioso de misticismo José Diez Faixat, contiene una parte muy significativa que transcribimos a continuación:

La mente silenciosa encuentra la armonía de todas las cosas. Esa armonía siempre anhelada que se busca en vano en las imágenes sensoriales. Es la belleza perfecta, la que nunca hemos visto pero adivinamos que existe a través de los signos, las formas y los movimientos de todas las cosas. Esa belleza está ahí y la encontramos por primera vez en el silencio. El equilibrio que da sentido a todos los contrastes y las contradicciones, a todos los cambios, es el estado natural del silencio. Como si el universo en infinitos trozos separado y esparcido en todas direcciones, se reencontrara en la belleza gozosa de la Unidad. Como si aquello tan valioso que estaba perdido entre el caos incontable de múltiples realidades revelara de pronto la clave secreta de mi existencia única. Así es el silencio creador. Aprender a escucharlo es aprender a descubrir la vida como creación constante (DIEZ FAIXAT en MARTÍN, 1999: 18).

Los artistas analizados en este tercer capítulo, salvando las posibles diferencias, tienen en común el interés por aproximarse al *silencio*, un acercamiento que todos ellos proponen a través de *itinerarios silenciosos* y originales hacia lo *inefable*. El *silencio*, como percepción inmediata y libre de cualquier mediación, se erige en representante y evocador del *estado meditativo*, asequible para cualquier espectador deseoso de situarse más allá de la materialidad evidente que la misma obra contiene.

Como han señalado numerosos creadores y pensadores -Cage, Cioran, Virilio o Le Breton, entre otros- el silencio ha sido un factor verdaderamente decisivo en el arte contemporáneo. La escritora estadounidense Susan Sontag en su texto *La estética del silencio* escribirá: "Los diversos públicos han experimentado la mayor parte del arte valioso de nuestro tiempo como un paso hacia el silencio" (SONTAG, 1997:19). Ahora bien, como hemos puntualizado, a partir de la segunda mitad del siglo XX (e incluso antes, si

¹⁰⁹ Consuelo Martín, nacida en Madrid, ha obtenido el doctorado en filosofía por la Universidad Complutense de la misma ciudad. La filosofía no-dual india es el campo que lleva investigando desde hace muchos años. Asimismo dirige la revista Viveka, donde se publican artículos sobre el camino contemplativo.

tenemos en cuenta el movimiento japonista que hubo a mediados del siglo precedente), Occidente y sus artistas comenzaron a mirar hacia Extremo-Oriente, prestándole una atención sin precedentes a sus usos y tradiciones. Conceptos como la *nada*, el *vacío* y el *silencio* encontraron un terreno fértil en el amplio territorio del arte contemporáneo, lo que sin duda contribuyó a tender puentes antes inexistentes entre Oriente y Occidente.

No obstante, no debemos olvidar que los primeros contactos entre las dos culturas habían tenido lugar muchos siglos atrás. Una mirada atenta a la historia nos revela algunas correspondencias anteriores al siglo XX más allá del propio arte. Pensemos por ejemplo en las expediciones comerciales que encabezara Marco Polo, aún en la Edad Media, o en las misiones evangelizadoras que se llevaron a cabo desde el siglo XVI con el fin de difundir mensajes espirituales.¹¹⁰ Como nos señala Fernando García Gutiérrez, los contactos históricos entre Oriente y Occidente, han sido siempre muy enriquecedores para los dos lugares:

Los contactos entre Oriente y Occidente a través de la historia han sido siempre una fuente de enriquecimiento para las dos partes. Cuando todavía no existían los medios de comunicación, la distancia hacía que las distintas culturas estuvieran muy alejadas.

Por eso, las influencias mutuas también eran escasas y, sin embargo, cuando las circunstancias proporcionaban algún contacto, los resultados eran siempre enriquecedores. Así ocurrió también en la historia del arte: las influencias mutuas de

¹¹⁰ La llegada de una nave portuguesa en 1543 a la isla de Tanegashima, puede ser considerado como uno de los primeros contactos entre Japón y Occidente. Otros héroes como el rey de Macedonia Alejandro Magno o el célebre viajero veneciano Marco Polo, llegaron a recorrer Oriente, aunque parece que hayan ignorado ciertos conocimientos que desde el pasado siglo atraen a los occidentales.

Fueron los jesuitas quienes implantaron escuelas en varias partes de Japón donde, además de dar clases de religión cristiana, enseñaban arte y música de Occidente, sobre todo el arte de la pintura y del grabado. Por lo tanto, la difusión del arte religioso occidental en el Lejano Oriente puede ser considerado un ejemplo histórico de relación entre arte y espiritualidad.

San Francisco Javier fue uno de los primeros misioneros jesuitas en llegar al sur de Japón, emprendiendo una eficaz influencia de la cultura y del arte del país, sin ningún tipo de obligación para los japoneses de aquél entonces.

Oriente y Occidente han dado como resultado nuevas corrientes estéticas, con aspectos de originalidad para ambas partes (GARCÍA GUTIÉRREZ, 1989: 100).

Asimismo, en la historia del arte occidental, no faltan ejemplos de influencias procedentes del lejano Oriente. La atracción que sintieron los primeros orientalistas del siglo XIX (Eugène Delacroix, Dominique Ingres, etc.) y principios del siglo XX (Henri Matisse, Paul Gauguin, etc.) por el misterio y el exotismo que envolvía a esta parte del mundo constituye un ejemplo claro. Sin embargo, es a partir de los años 50 del siglo pasado que, tanto el budismo zen como el taoísmo y otros saberes extremo-orientales, irrumpen en el arte occidental con mayor fuerza. No olvidemos que Suzuki, el ya nombrado autor japonés, ha influido con sus nutridos escritos en el trabajo de numerosos artistas occidentales y es considerado referencia obligada para muchos creadores, como John Cage o Antoni Tàpies, por mencionar solo dos ejemplos.

Ese acercamiento hacia las sabidurías de Extremo-Oriente, con independencia de su disciplina de origen, ha caracterizado al siglo pasado, provocando una interesante y casi ineludible confrontación con Occidente. Como detallará la crítica de arte Glòria Picazo, de quien hablaremos más adelante, en el catálogo de la exposición *El instante eterno*:

A menudo este interés ha permitido constatar no sólo las diferencias, sino también las afinidades que han desvelado las relaciones existentes entre la mística del Maestro Eckhart, San Juan de la Cruz y Santa Teresa con los textos védicos de las Upanishads, con el sufismo islámico o con aquella conciencia transcultural y transreligiosa que impulsa el zen, al no ser una religión, sino una vía hacia el conocimiento (PICAZO, 2001:55).

El interés por las diversas referencias al *vacío* de la mística extremo-oriental (que no debe confundirse con la vacuidad nihilista que se entiende en Occidente), la meditación, la contemplación, o más sencillamente el silencio, son cuestiones que han sido reflejadas en la producción de no pocos artistas contemporáneos occidentales. Aunque con diferencias entre sí, son varios los autores palmariamente antimaterialistas y espiritualmente comprometidos que nos han trasladado hacia una nueva y reveladora dimensión

trascendental del arte.

Son muchas las obras que transmiten ese llamamiento al recogimiento y al silencio como aproximación al misterio de lo *inefable*. Por ello, creemos que, a riesgo de dejarnos alguna en el tintero, merece la pena recordar las exposiciones en torno a la relación entre arte y espiritualidad que consideramos más importantes de las celebradas durante las tres últimas décadas. Haremos ese recorrido de forma lineal:

1987. *The Spiritual in Art, Abstract Painting, 1895-1985*, comisariada por Maurice Tuchman y Judi Freeman. Realizada en el Country Museum of Art de Los Ángeles, la muestra se reveló una referencia importante respecto a la relación entre arte y espiritualidad. Los curadores procuraron analizar los orígenes místicos y simbólicos del arte abstracto de principios del siglo XX (Kandinsky, Mondrian, etc.) y sus repercusiones en la cultura occidental contemporánea. Con motivo del evento, se publicaron numerosos ensayos sobre los diferentes aspectos espirituales analizados. Además, un glosario facilitaba la comprensión de los términos utilizados: alquimia, budismo zen, cábala, taoísmo, teosofía, etc. En este evento se pudieron contemplar las obras de unos cien artistas, que iban de Paul Gauguin o Ferdinand Hodler, a los más contemporáneos, como Georgia O'Keeffe y Joseph Beuys. Además, en esta ocasión vio la luz por primera vez la obra de la artista suiza Hilma af Klint, perteneciente a las primeras generaciones de mujeres en formarse académicamente en arte.



Figura 40. (izquierda), Portada del catálogo *The spiritual in art. Abstract painting 1980-1985*
Figura 41. (derecha), *Altarbild n°1*, Hilma af Klint, 1915 [témpera]

2001. La exposición española *El instante eterno* puede ser recordada como una de las más notables dada la talla de los artistas que participaron en ella; de hecho, como hemos dicho unas páginas atrás, haremos referencia a este evento en más ocasiones. La curadora Glòria Picazo ha analizado rigurosamente las problemáticas que interesan a los dos terrenos -arte contemporáneo y espiritualidad- concluyendo que ambos poseen numerosos puntos en común, a pesar de la complejidad de ambos. Celebrada en el Espai d'Art Contemporani de Castelló, la muestra reunía las obras de algunos de los artistas contemporáneos más influyentes del panorama artístico internacional del momento: Marina Abramovic & Ulay, Joseph Beuys, Walter de Maria, Mona Hatoum, Wolfgang Laib, James Lee Byars, Ana Mendieta, Gina Pane, Antoni Tàpies y Bill Viola. La comisaria intentó reunir arte y espiritualidad, tarea bastante difícil, como atestiguaba en el catálogo de la muestra:

La idea de intentar reunir arte y espiritualidad en el cambio del milenio comporta grandes dificultades; en primer lugar, porque la ambigüedad de muchos de los términos empleados y el peso semántico que algunos soportan provocan inmediatamente ciertos recelos; en segundo lugar, porque un tema tan espinoso como éste, parece haber quedado superado por otros intereses de cariz más social, científico, ecológico o

político; y, finalmente, porque lo que podemos entender por espiritualidad, lo que nos impulsa a buscar un sentido a la vida, es un acto, como decía Salvador Pániker en unas recientes declaraciones, no ya privado sino íntimo, que llevamos en total soledad (PICAZO, 2001: 27).

El fin último de la exposición era poner de manifiesto, a través de la obra de los artistas seleccionados, la necesidad de elevación espiritual que tiene la sociedad actual; no ya en términos religiosos, sino laicos. Una búsqueda en la que confluyen ámbitos del conocimiento de lo más diverso -arte, filosofía, antropología, ciencia, teología-. Es lo que hoy muchos han dado en llamar la “nueva espiritualidad”.

2006. *Eretica*, exposición comisariada por Demetrio Paparoni y Gianni Mercurio, se presentó en la Galleria Civica d'Arte Moderna (GAM) de Palermo (Italia). En la muestra se exhibían las obras de cuarenta y seis artistas, entre ellos: Marina Abramovic, Vanessa Beecroft, Maurizio Cattelan, Chuck Close, Regina José Galindo, Damien Hirst, Paul McCarthy, Luigi Ontani, Marc Quinn, David Salle, Andres Serrano, Cindy Sherman, Hiroshi Sugimoto, etc. Sus propuestas ofrecían una visión original de espiritualidad, pues cada una de ellas penetraba en el concepto desde una perspectiva diferente. El recorrido proponía cambios sustanciales en torno a la idea de sacro, dado que el espectador se veía constantemente asaltado por contaminaciones, obstáculos y deseos humanos, que le trasladaban hacia la etimología del mismo término elegido por título: *herética*. ¿Antidogmatismo religioso? Seguramente. La exposición incidió en el lado trascendental del arte contemporáneo, contraponiendo lo sacro y lo profano, creando un escenario embebido de historias, imágenes y provocaciones, reflejo de las inquietudes espirituales actuales.

2008. *Traze du Sacré*, realizada en el Centro Pompidou de París, fue otra importante exposición en torno al fenómeno de lo *sagrado*. El trazado de esta exposición incluía más de 350 obras (desde finales del siglo XIX hasta la actualidad) de unos 200 conocidos artistas, desde Caspar David Friedrich a Bill Viola y otros como el provocador Maurizio Cattelan. La exposición hacía un examen detenido sobre la supervivencia insondable de muchas

manifestaciones de lo sagrado en el arte, sobre todo en la pintura y en la escultura del siglo XX. La muestra comisariada por Alfred Pacquement, Jean de Loisy y Angela Lampe puede que no satisficiera a todos los interesados en el tema; de hecho, muchas de las obras fueron consideradas chocantes o expresamente profanas y carnales.

2013. Con posterioridad *Arte y Religiosidad*, presentada en el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), conformaba un fascinante recorrido expositivo en el que clasicismo y contemporaneidad dialogaban, lo que sin duda contribuía a remarcar la presencia de la espiritualidad en la obra de los artistas allí expuestos, aún perteneciendo a distintos periodos históricos -es más, el contraste acentuaba el sentido de las piezas-. La selección incluía las obras de varios artistas: Lucio Fontana, Manuel Miralles, Antonio Saura, el grupo de vanguardia 'El Paso', Nicolás Falcó, Pablo Pontons, Ramón de Soto, Miguel del Prado, entre otros. El evento aglutinaba esculturas, retablos, pinturas, proyecciones y cerámica de diferentes artistas, históricos y contemporáneos. El símbolo de la cruz, marcaba el inicio de la exposición desde la Galería 4, en la cual se podían admirar tres obras de arte de creadores actuales: *Amor a muerte* y *Gran díptic roig i negre*, de Antoni Tàpies, y la escultura de Martín Chirino, *El árbol de la cruz*. En su conjunto, la muestra reunía una selección proveniente de varias instituciones valencianas: los fondos de la colección permanente del IVAM, el Museo de Bellas Artes de Valencia, el Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí, el Museo Catedralicio y la Iglesia del Temple.

2014-2015. Más recientemente, tenía lugar *Variaciones sobre el jardín japonés*. Una exposición que bien podría interpretarse como un viaje espacio-temporal a Oriente. El evento contó con la colaboración y la acogida de dos importantes instituciones, la Casa Encendida de Madrid (entre mayo y septiembre de 2014) y la Alhambra de Granada (entre octubre de 2014 y enero de 2015). "*Viajar mentalmente, sin prejuicios, que prime la sensación*", escribía la comisaria de la exposición Alicia Chillida, para expresar el objetivo que perseguía la muestra: crear lazos de unión entre Oriente y Occidente. El título de la original exposición rescataba el término musical *variaciones* para

mostrar las obras de 18 autores de distintas épocas, disciplinas y culturas. El discurso expositivo tenía como telón de fondo el pensamiento de Mirei Shigemori¹¹¹ y su teoría de lo “Eterno Moderno” (una búsqueda de la modernidad atemporal). El itinerario estaba conformado por estampas japonesas Ukiyo-e, fotografías, pintura, escultura, caligrafías, libros, videos y manga Otaku de autores tan variopintos como Toyohara Chikanobu, Lucio Fontana, Yves Klein, Richard Serra, Cildo Meireles, James Lee Byars, Nam June Paik, Yukio Nakagawa, David Hammons, Mirei Shigemori, John Cage, Antoni Tàpies, Juan Hidalgo, Víctor Grippo, Yoko Ono, Àngels Ribé, Iwana y Walter de Maria. En total, más de cincuenta obras sobre las nuevas formas de percepción del tiempo y del espacio que invitaban a la contemplación.

2015-2016. Por último, la exposición *Nada temas, dice ella. Cuando el arte revela verdades místicas*, pudo verse entre noviembre de 2015 y febrero de 2016 en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid, abierto por primera vez en sus tres sedes¹¹², articuladas para acoger el evento. Celebrada con motivo del V Centenario del nacimiento de Santa Teresa de Jesús y con el propósito de desconectar la figura de la Santa con el pensamiento contemporáneo, la muestra estuvo organizada por Acción Cultural Española (AC/E), el Museo Nacional de Escultura y la Dirección General de Política de Industrias Culturales y del Libro. Comisariada por Rosa Martínez, la exposición en su conjunto mostraba el trabajo de veintiún reconocidos artistas contemporáneos; entre los que se encontraban Marina Abramovic, Anish Kapoor, Louise Bourgeois, Bill Viola y Bruce Nauman. Cerámicas, dibujos, videos, performance, instalaciones, intervenciones en el espacio público conformaban las obras, todas directamente vinculadas con la figura y el legado de Teresa de Jesús. El catálogo, diseñado como si fuese un libro

¹¹¹ Mirei Shigemori. Ha sido un arquitecto del paisaje, histórico y ensayista japonés. Considerado entre las personalidades más importantes del siglo XX en el ámbito de los jardines japoneses.

¹¹² Las tres sedes monumentales eran el propio Museo Nacional de Escultura, un Colegio del siglo XV y dos palacios del siglo XVI, situados en una misma calle. El recorrido se propagaba al Coco Café cercano al Museo, generando una conexión entre lo público y lo privado.

de meditación, incluía algunas reflexiones reveladoras sobre santa Teresa y sobre el arte como *camino espiritual*. Señalar el valor de la meditación y la creación artística como vías para alcanzar una conciencia superior de la realidad, ha sido uno de los objetivos principales del evento.

Si analizamos el título de la última exposición (*Nada temas, dice ella. Cuando el arte revela verdades místicas*), podemos ver que su primera parte (*Nada temas*) es una actualización de uno de los versos del conocido poema de Santa Teresa, *Nada te turbe, nada te espante*, unido con un fragmento del título del misterioso libro de la escritora Marguerite Duras, *Détruire, dit-elle*. Con ello, el título de la exposición realiza una conexión entre pasado y presente, evidenciando al mismo tiempo la voz de mujer. La segunda parte del enunciado, *Cuando el arte revela verdades místicas*, nos recuerda la frase que constituye una de las obras más conocidas del artista norteamericano Bruce Nauman realizada en 1967: *The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths (El verdadero artista ayuda al mundo revelando verdades místicas)*.¹¹³

¹¹³ Esta célebre pieza lumínica de Bruce Nauman, fue también uno de los *leitmotiv* de la exposición *El instante eterno* de 2001, a la cual hicimos referencia páginas atrás. Aquella propuesta expositiva de principios del siglo XX, además de evidenciar las dificultades que entraña el análisis de dos territorios tan complejos como son el arte y la espiritualidad en la actualidad, quiso recordar la perenne propensión humana a lo *inefable*.

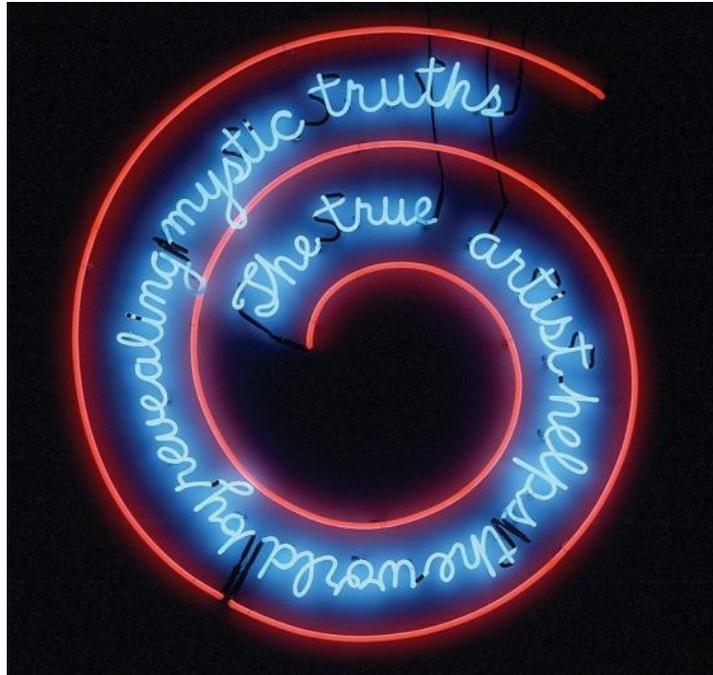


Figura 42. *The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths*

Bruce Nauman, 1967

[Luces de neón y transformador, 149.86 x 139.7 x 5.08 cm.]

¿Qué quería expresar en los años sesenta el autor estadounidense mediante esas palabras escritas con una luz de neón en espiral de color rosa y azul? Contextualizando la pieza en su época, esta obra conceptual, además de servir como un medio para expresar ideas íntimas del propio artista, seguramente fue planteada como una invitación a reflexionar en torno a la función del artista y su papel en una sociedad turbada por la tragedia de la guerra de Vietnam. Nauman, mientras observa su entorno, cuestiona también su situación personal, con sarcasmo y suspicacia; un tono que se nota en afirmaciones como ésta:

Una especie de test, como cuando decimos algo en voz alta para comprobar si nos lo creemos. Una vez escrito pude constatar que, a pesar de que la afirmación de que 'el auténtico artista ayuda al mundo mediante la revelación de verdades místicas', correspondía a una idea completamente estúpida, me la creía. Es, a la vez, verdadera y falsa, dependiendo de cómo la interpretamos y de lo seriamente que la tomamos. Para mí sigue siendo un pensamiento muy fuerte (NAUMAN en PICAZO, 2001: 25).

Este *axioma* propuesto por Nauman en los años sesenta, contiene en sí ironía y temor: *El verdadero artista ayuda al mundo revelando verdades místicas*, nos sirve aquí para remarcar como el territorio del *silencio* sigue siendo uno de los recursos más significativos de la creación artística contemporánea.

Como subrayaba la reciente exposición dedicada a Santa Teresa de Jesús -o de Ávila-, la experiencia estética se revela como la experiencia más cercana a la mística. Esta muestra, así como las anteriormente citadas, corroboran, una vez más, la idea que venimos defendiendo: que el arte es uno de los medios más idóneos para expandir la conciencia. Y eso justamente es lo que explicaba la propia santa abulense en el noveno capítulo de su *Libro de la Vida*, definiéndose a sí misma como *amiga de imágenes*, pues entendía que las representaciones favorecían la conexión con lo inefable:

Tenía tan poca habilidad para con el entendimiento representar cosas, que si no era lo que veía, no me aprovechaba nada de mi imaginación, como hacen otras personas que pueden hacer representaciones a donde se recogen. Yo sólo podía pensar en Cristo como hombre, más es así que jamás le pude representar en mi -por más que leía su hermosura y veía imágenes- sino como quien está ciego y a oscuras [...]; a esta causa era tan amiga de imágenes (TERESA DE JESUS, Santa, 2001: 170).

Volviendo a nuestros días, si retomamos la frase propuesta por Nauman, concluiremos indudablemente que el *misterio de lo inefable* y las temáticas trascendentales siguen aún vigentes; por tanto, proseguir reflexionando sobre el papel del artista, de su *voz* y de su *silencio*, así como repensar en la función del arte en una sociedad *irreduciblemente compleja*, quiere decir confirmar esa necesidad ineludible de alcanzar el más allá, propia del ser humano.

Distintos escritores han manifestado las dificultades del lenguaje verbal a la hora de abordar lo que hemos calificado de *inefable*. Para el poeta José Ángel Valente por ejemplo, la labor del artista catalán Antoni Tàpies -quien pretendía abordar el misterio y ofrecer su *imagen* con un solo gesto- representaba el verdadero fin del arte, o sea ir más allá de las palabras; la escritora brasileña Clarice Lispector hablaba de un innegable *miedo* a la hora

de escribir sobre ciertos temas; e igualmente coartados por la imposibilidad de las palabras a la hora de expresarse en ciertas temáticas se declararon también los poetas Arthur Rimbaud y Paul Celan, así como el también filósofo Ludwig Wittgenstein, entre otros.

Como venimos diciendo, la presente investigación toca dos terrenos complejos, lo espiritual y el arte contemporáneo, dos territorios que requieren mucha cautela, dos áreas que exigen análogas atenciones y que han ocupado y ocupan aún hoy la búsqueda de numerosos creadores. Tanto la espiritualidad como el arte en la contemporaneidad, pueden encontrar su definición en un *camino individual*, desde el punto de vista experiencial, dado que solo se puede acceder a su comprensión personalmente. Es en este camino de *silencio*, siempre en continua evolución, donde el individuo descubre la fuerza y el sentido de su existencia.

Intentar construir una definición genérica del modo en el que se presenta y trabaja el *silencio* en la escena artística contemporánea es, por lo tanto, sumamente complejo. Supone hallar propuestas realmente originales y fundamentadas, supone ir más allá de los intereses de mercado y ahondar en aquellos creadores en cuya producción converge la búsqueda de la dimensión espiritual y la genialidad creadora. Solo así, a partir de una atenta aproximación al panorama de la creación contemporánea, se puede constatar como ciertas *intuiciones artísticas* vinculadas a la experiencia mística del silencio, pueden ser estímulos para la *elevación espiritual*.

Es por ello que, tras una intensa búsqueda, hemos planteado nuestra personal selección de artistas (todo ello a riesgo de dejarnos muchos creadores relevantes por estudiar). Los artistas aquí analizados, persiguen una necesidad de relacionarse con lo *divino*, al mismo tiempo que parecen rechazar las doctrinas religiosas; lo que, a menudo, ha terminado suscitando no pocos prejuicios entre los espectadores más conservadores ante sus obras. Al respecto de esta última idea, algunos pensadores contemporáneos han expresado pareceres muy descriptivos. El historiador de las religiones Mircea Eliade afirmó que el artista contemporáneo se suele interesar por el

simbolismo religioso solo para darle nuevas evocaciones; el filósofo Norberto Bobbio hablaba de un sentido religioso, como una reflexión abierta a todos tipos de pensamientos filosóficos, religiosos e incluso ateos; el escritor Salvador Pániker denunció el olvido de las sabidurías originales, fruto de una creciente degradación de lo místico; el filósofo portugués Javier Sádada reclamaba, en cambio, una religiosidad más cotidiana y humana.

3.1.2 ITINERARIOS CONTEMPLATIVOS

Desde nuestro punto de vista, el arte actual ha sido influido positivamente por las sabidurías extremo-orientales, a través de las cuales ha encontrado caminos de reflexión hacia nuevos e interesantes lugares y símbolos del *silencio original*. A continuación, presentamos una selección de algunos artistas que, desde mediados del siglo XX hasta la actualidad, en mayor o menor medida, se relacionan con ciertos pensamientos de origen extremo-orientales así como con la meditación, y cuyas obras ilustran los conceptos tratados en el presente apartado.

Quisiéramos comenzar por el artista Lucio Fontana, a quien consideramos uno de los pioneros en la exploración de los nuevos horizontes del arte del pasado siglo. Además, hemos elegido a este autor porque está vinculado al trabajo de muchos de los artistas objeto de nuestro estudio. De hecho, según las teorías de la crítica de arte Angela Vettese -con las cuales nos alineamos- la obra de Fontana se relaciona con la trayectoria de muchos creadores contemporáneos:

Fontana ayudó, influyó y a su vez fue ayudado e influido por Piero Manzoni, Enrico Castellani, Yves Klein, el Grupo Cero de Düsseldorf, por los artistas cinéticos e incluso por el arte 'povera' que nació justo antes de su muerte [...] ¹¹⁴ (VETTESE, 2003: 24).

¹¹⁴ Trad. del autor. Texto original: Fontana aiutò, influenzò e venne a sua volta aiutato e influenzato da Piero Manzoni, Enrico Castellani, Yves Klein, il Gruppo Zero di Düsseldorf, dagli artisti cinetici e persino da quell'arte povera che nacque appena prima che morisse lui.

Con sus "lienzos cortados" de la serie *Concepto Espacial*, Fontana pretendía ir más allá de los límites marcados en el arte de su época. El mismo artista, en su *Manifiesto Blanco*, publicado en los años cuarenta, reclamaba una superación de las metas y de las técnicas artísticas conocidas, en busca de nuevos horizontes. Mediante agujeros y cortes abría así nuevos espacios en el soporte pictórico, una operación aparentemente sencilla y banal, pero que suponía abrirse paso en la materia para ir más allá.



Figura 43. Estudio de Lucio Fontana en Milán, 1962

Como decíamos, las acciones de Fontana resultan parecen muy sencillas, sin embargo, se deben entender como el resultado de gestos profundos, realizados en solitario, derivaciones de rigurosos estudios y experimentaciones. El mismo artista declaraba:

Pero no podría hacer estos grandes cortes mientras que alguien se mueve a mi alrededor. Siento que si hago un corte de esa forma, sólo por hacer la foto, seguramente no sale... tal vez podría incluso tener éxito, pero no quiero hacer esto en presencia de un fotógrafo, o cualquier otra persona. Necesito mucha concentración. O sea, no es que entro en el estudio, me quito la chaqueta, y *trak*, hago tres o cuatro cortes. No, a veces, el lienzo lo dejo allí colgado durante semanas antes de estar seguros de lo que haré, y sólo cuando me siento seguro, empiezo y es raro que estropee un lienzo [...] ¹¹⁵ (FONTANA en VETTESE, 2003: 38).

Parece ser que esos gestos necesitan de una preparación mental parecida al tiempo que antecede a una acción zen. Los gestos informales de Fontana pueden trasladar infinitud de ideas. La más inmediata sin duda es que un *corte* puede representar una herida y, de hecho, si miramos a su biografía, veremos que sus padres se separaron cuando Fontana era todavía muy pequeño. No obstante, lo cierto es que, más allá de las fortuitas lecturas biográficas, su trabajo no reflejan acciones superficiales.

Parte de la crítica hablaba de gestos provocadores, algunos se burlaban de su trabajo denostándolo, mientras que otros más atentos al pulso del arte lo apoyaban, como ha sido el caso del célebre Gillo Dorfles, entre otros. Como nos recuerda el crítico Vettese, parece que Fontana durante su vida no hubiera tenido mucha suerte en términos de reconocimientos, aunque influyó en otros reconocidos autores, tanto coetáneos como posteriores:

A la crítica anglosajona, ayudada por la indiferencia italiana, le resulta difícil admitir o nunca admitirá lo que fue su capacidad de anticipar el arte ambiental y en particular, aquella fundada en el asombro perceptivo: en esta línea ha precedido a James Turrell, Robert Irwin, Dan Falvin, Bruce Nauman y muchos otros; con el intento de utilizar la

¹¹⁵ Trad. del autor. Texto original: Ma non potrei fare uno di questi grandi tagli mentre qualcuno si muove intorno a me. Sento che se faccio un taglio così, tanto per farlo, sicuramente non viene... magari potrebbe anche riuscire, ma non mi va di fare questa cosa alla presenza di un fotografo, o di chiunque altro. Ho bisogno di molta concentrazione. Cioè non è che entro in studio, mi levo la giacca, e *trak*, faccio tre quattro tagli. No, a volte, la tela la lascio lì appesa per delle settimane prima di essere sicuro di cosa ne farò, e solo quando mi sento sicuro, parto ed è raro che sciupi una tela.

televisión como un medio para el arte, anticipándose incluso a Nam June Paik [...] ¹¹⁶
(VETTESE, 2003: 48).

En base a estas consideraciones, no podemos considerar las obras de Fontana como una serie de acciones insustanciales. Más bien todo lo contrario. Fontana inclusive parece haberse adelantado el concepto de "obra abierta". En 1965, en un intento de explicar sus gestos al célebre escritor Umberto Eco, afirmaba: "hay el infinito allí adentro" (FONTANA en VETTESE, 2003: 31).

Otro artista cuya obra presenta un notable trasfondo espiritual es Yves Klein, quien es considerado también entre los precursores del arte corporal (body art). La expresividad del color fue el tema central en la obra de Yves Klein. Nombrado *artista del vacío*, Klein descubre un fuerte vínculo con el color azul durante una visita a la basílica italiana de San Francisco en Asís. En aquella ocasión, a través de las pinturas azules de Giotto, que el mismo Klein definió como el precursor de los monócromos azules, se revela para él algo verdaderamente grande, que marcará el inicio de su búsqueda.

Klein realizó diversas obras en tres colores, para él muy significativos: azul, rosa y oro. Para él el azul es el color espiritual, el más cercano a la dimensión contemplativa y representa el infinito y la divinidad; el oro simboliza la alianza entre Dios y los hombres; mientras que el rosa le recuerda a la sangre de Cristo. La *trilogía cromática* de Klein es una tripartición simbólica en busca de un arte meditativo. Asimismo los monócromos azules y dorados, además de sus referencias al silencio, al vacío, reflejan sus intereses por el budismo zen.

¹¹⁶ Trad. del autor. Texto original: La critica anglosassone, aiutata dall'indifferenza italiana, stenta ad ammettere o non ammetterà mai quale fu la sua capacità di percorrere l'arte ambientale e in particolare quella fondata sullo stupore percettivo: su questa strada precedette James Turrell, Robert Irwin, Dan Falvin, Bruce Nauman e molti altri; nel tentativo di usare la televisione come mezzo per l'arte, anticipò persino Nam June Paik.

En 1962 realizó una curiosa acción artística, refiriéndose al ciclo místico de las cosas. Para materializar la célebre operación Klein siguió rituales bien definidos. En presencia de expertos, puso a la venta algunos cheques inmatereales por el equivalente de su valor en oro. La mitad del oro ganado lo emplearía en la realización de una serie de pinturas doradas, mientras que la otra mitad la arrojaría al río Sena, en París, como metáfora de la restitución del oro tanto a la naturaleza como al ser humano.

Considerado comunista y anti conformista, al artista, sin embargo, le gustaban mucho los rituales y las ceremonias religiosas, lo que chocaba con la tendencia de su época, dominada por cierto predominio de pensamientos laicos. Peregrinó varias veces a Italia hasta la región de Umbría para honrar a Santa Rita, de la cual era muy devoto. Desde muy joven tuvo fe en la santa, pidiéndole ayuda y protección para su vida y su arte. En 1961 le ofreció un *ex-voto* al santuario de la ciudad italiana de Cascia dedicado a la Santa, con el interior 7 hojas de papel con plegarias de agradecimientos a la santa.

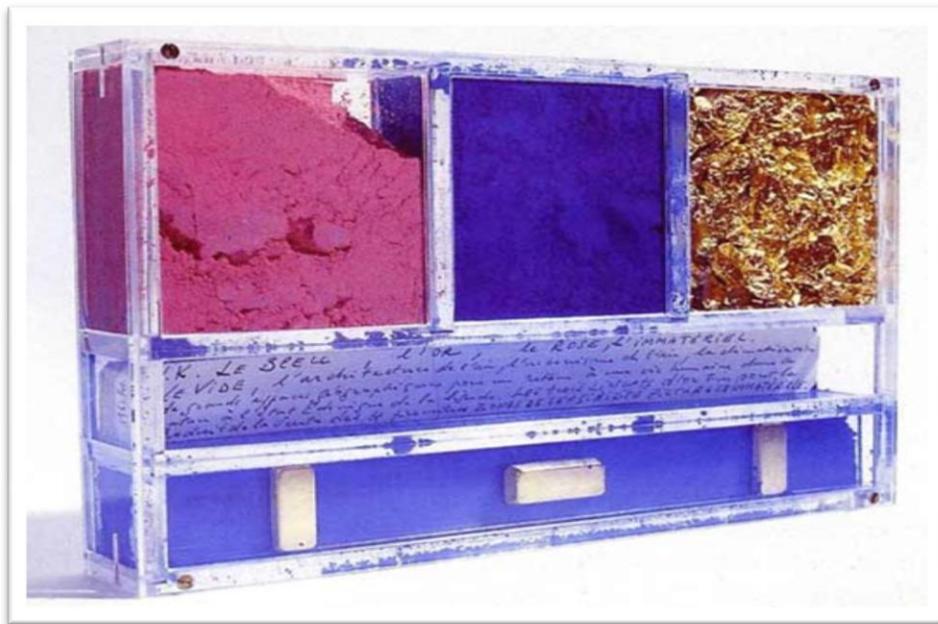


Figura 44. *Ex-voto dedicada a Santa Rita de Cascia*, Yves Klein, 1961
[pigmento seco, hojas de pan de oro y manuscrito
en plexiglás, 14 x 21 x 3.2 cm.]

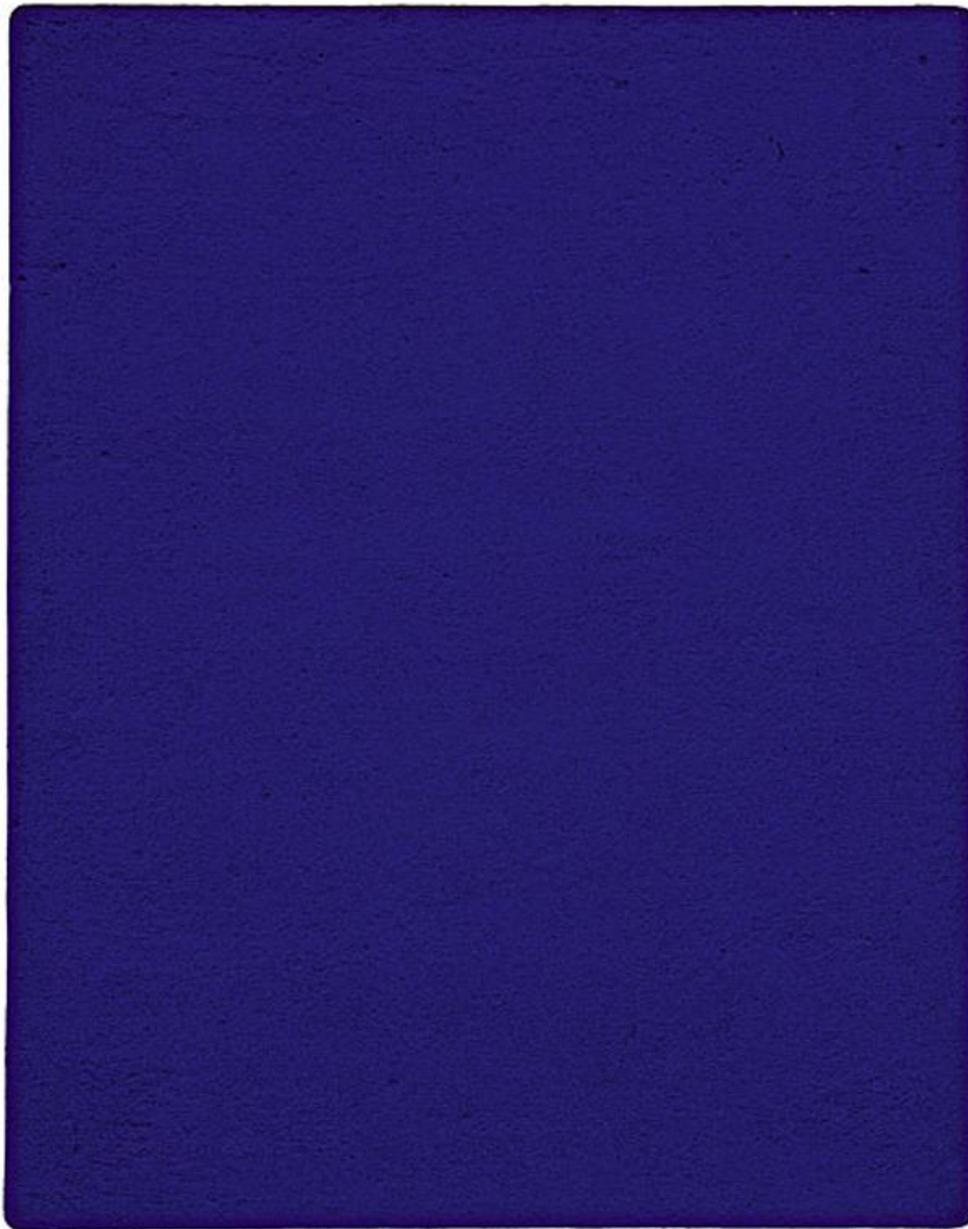


Figura 45. *Blue Monochrome*, Yves Klein, 1961
[pigmento seco sobre polímero sintético sobre madera entelada, 195.1 x 140 cm.]

La expresividad del color de Klein nos traslada a la obra de Mark Rothko, a quien el mismo Klein consideraba un predecesor. El estadounidense Rothko, que durante su vida sufrió la incompreensión de su entorno, construyó una nueva visión hacia la dimensión espiritual.

Las grandes pinturas abstractas de Rothko, se han revelado verdaderas ventanas hacia una dimensión contemplativa. Su forma de concebir la pintura es el resultado de un largo recorrido de estudio y experimentación que le lleva a descubrir la abstracción, donde el color se hace instrumento de conmoción para el espectador.



Figura 46. *Green on Blue*, Mark Rothko, 1956
[óleo sobre lienzo, 228.6 x 160.02 cm.]

Grandes extensiones cromáticas donde flotan formas rectangulares indefinidas que transmiten una sensación de infinito. El mismo artista declaraba:

No me interesan las relaciones entre los colores ni las formas, ni nada [...] solo me interesa expresar las emociones humanas elementales... La gente que llora antes mis cuadros tiene la misma experiencia religiosa que tuve yo al pintarlos. Y si Ud., como dice, solamente se conmueve con las relaciones entre colores, entonces no comprende absolutamente nada (ROTHKO en SEYMOUR, 1987:11).

Ese *desinterés* de Rothko hacia las formas es un aspecto que le une a otros grandes protagonistas del arte americano abstracto. Así expresaba su concepto de lo que debía ser la pintura el propio Rothko, en el libro titulado *La realidad del artista*, que él mismo escribió:

En cuanto al universo del pintor, su sentido de lo esencial y lo infinito debe producirse plásticamente. Debe expresar sus nociones de realidad en términos de formas, espacio, colores, ritmos y otros elementos plásticos [...] que constituyen el lenguaje de la pintura, de la misma manera que el sonido, los timbres y las medidas constituyen el de la música, o las palabras y las frases el de la lingüística (ROTHKO, 2004: 191).

Aunque Rothko se definía como un materialista, su pintura ha sido objeto de varios debates a partir de los cuales se le ha atribuido ciertas tendencias religiosas. Recordemos que en 1964 la familia Menil le encarga la decoración de una capilla católica en Houston que, al final acabó transformándose en un lugar interreligioso. Allí, grandes pinturas negras preparan a una atmósfera de recogimiento espiritual. Grandes paneles sin luz delimitan una dimensión sagrada y al mismo tiempo proporcionan al espectador una experiencia meditativa única. La abstracción de Rothko genera un espacio de contemplación: sus grandiosas pinturas se cargan de silencio y de misterio, al mismo tiempo que generan una percepción profunda y emotiva. Según Demetrio Papanoni¹¹⁷, la espiritualidad que emana de las pinturas de Rothko

¹¹⁷ Sobre las matrices hebraicas del arte abstracta americana de los años cincuenta del pasado siglo el mismo Demetrio Papanoni ha profundizado el argumento con más rigor en su otro libro *Il bello, il buono e il cattivo*, 2014, Milano: Ponte alle Grazie, pp. 257-272.

resultan universales entre otras cosas debido a sus orígenes hebraicos:

La obra de Rothko comparte con el icono la idea de una pintura capaz de ser una ventana abierta hacia el absoluto: si en el icono eso adviene a través de la imagen de Cristo, de la Virgen o de los santos, en las obras de Rothko las matrices judías del artista lo llevan a mostrar el absoluto a través de superficies anicónicas. Rothko no es el único artista abstracto estadounidense cuyo trabajo extrae su sabia vital de los orígenes judíos. De hecho, son judíos muchos de los protagonistas del color field painting y del action painting, que de hecho impusieron la desaparición de la figura en la representación artística [...] ¹¹⁸ (PAPARONI, 2015: 74).

La *Sala de reflexión* propuesta en 1996 por Antoni Tàpies en la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona, representa otro espacio para la meditación, concebido para crear una atmósfera apropiada para que el visitante se sienta llamado al recogimiento interior. Con esta intención, Tàpies reúne en la sala el enorme lienzo titulado *Díptico de la campana* (1991), de 3 x 5 metros, la escultura *Serpiente y plato*, además de una veintena de sillas de enea dispuestas de manera ascendente en uno de los muros laterales, para simbolizar la elevación espiritual, contrapuestas a una única silla solitaria ubicada en la pared opuesta, invitando al asiento y la meditación.

¹¹⁸ Trad. del autor. Texto original: L'opera di Rothko condivide con l'icona l'idea di un dipinto capace di essere una finestra aperta sull'assoluto: se nell'icona questo avviene attraverso l'immagine di Cristo, della Vergine o dei santi, nelle opere di Rothko le matrici ebraiche dell'artista lo portano a mostrare l'assoluto attraverso superfici aniconiche. Rothko non è il solo astrattista americano il cui lavoro trae linfa vitale dalle origini ebraiche. Sono infatti ebrei molti dei protagonisti del Color field e dell'Action Painting, che di fatto imposero la scomparsa della figura dalla rappresentazione artistica [...].

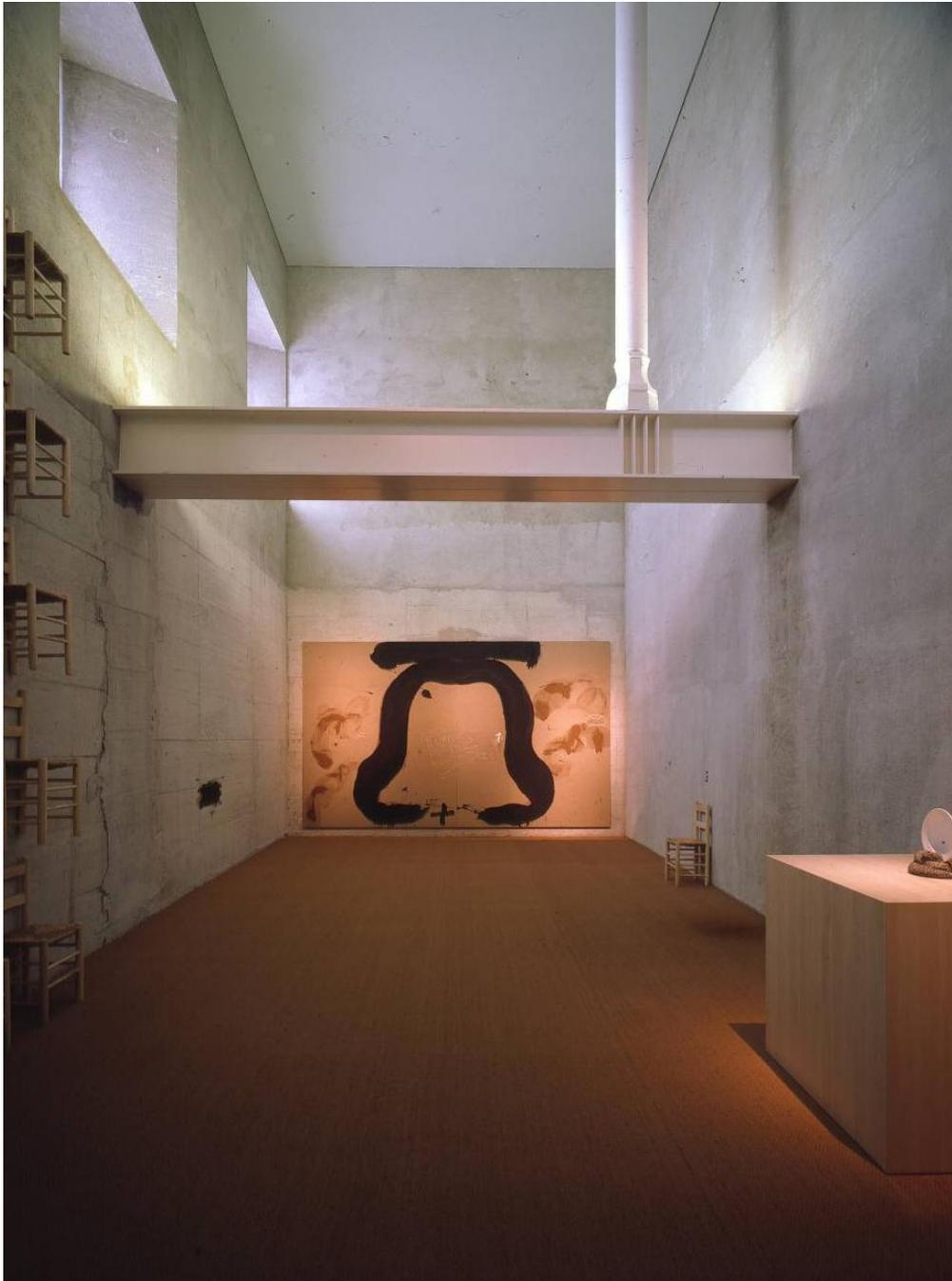


Figura 47. *Sala de Reflexión*, Antoni Tàpies, 1996, Universidad Pompeu Fabra, Barcelona (España)

La Sala de la Universidad catalana intervenida por Tàpies, con una puerta de vidrio de acceso, se completa con unos esgrafiados en los muros. Tres ventanas situadas en la parte superior permiten la entrada de luz cenital. El

propio artista escribió un texto manuscrito donde explicaba el corpus conceptual sobre el que se sustentaba la noción de espacio que había creado. El texto, puesto a disposición de los visitantes en la entrada de la *Sala de Reflexión*, nos pareció muy sugerente y hemos pensado transcribirlo aquí:

Ante los excesos de agitación, de dispersión mental y de los innumerables cultos a 'realidades falsas' a los que estamos sometidos en las sociedades actuales, me ha parecido muy oportuno contribuir a crear un espacio y unas imágenes que favorezcan el recogimiento, la concentración y, en definitiva, un mejor acercamiento a nuestra verdadera naturaleza.

Hay toda una tradición de creencias que practica y aconseja esta posible modificación del nivel primario de la conciencia para llevarla a las zonas más auténticas del ser. Son técnicas que, adaptadas a la actualidad, hasta se pueden considerar una terapia de gran importancia para nuestro equilibrio. Y, de hecho, el tronco principal del arte de todos los tiempos no sólo ha sido siempre aliado con ellas sino que a menudo es el elemento principal.

En unos momentos, pues, tan dominados por las 'culturas' de la distracción y del negocio, cuando hasta algunos museos se pasan los bulliciosos y a menudo tan alienantes espectáculos de masas, creo muy significativo que desde el mundo universitario recordemos la necesidad de unos espacios de silencio y de reflexión con los que el arte justamente puede ejercer sus funciones más nobles y seguro que más útiles a los ciudadanos (TÀPIES, 1996).

En este recorrido que estamos llevando a cabo a través del *silencio* encontramos también el trabajo de Wolfgang Laib, íntimamente ligado a su opción de vida espiritual. Muy interesado en crear espacios meditativos para momentos de aislamiento y recogimiento en una *inmersión espacio-temporal* basada en las enseñanzas budistas y jainistas, el artista manifiesta una predilección hacia la naturaleza. Tanto es así, que él mismo recoge esos elementos naturales en soledad, en un largo proceso meditativo: materiales originarios de distintos lugares, poseedores de ciertas pigmentaciones, que evocan la luminosidad del oro o la pureza del color blanco (el polen, la cera virgen, el arroz, las cenizas, la madera, la leche, el mármol, etc.). Tanto la

obra en sí como el proceso de realización se relacionan con la meditación. De hecho, a menudo sus obras empiezan en medio de la naturaleza, a través de la recogida de esos materiales naturales, para seguir su proceso en la sala expositiva. Podríamos decir que la práctica espiritual de Laib es el propio proceso creativo. Así, a modo de ritual -como observamos en las imágenes que reproducimos a continuación en las que se le ve durante el proceso de recogida del polen que más tarde utilizará para intervenir el espacio expositivo- Laib sacude y coloca lentamente esos componentes naturales, con el propósito de construir espacios elementales *desnudos* y *vacíos*, favorecedores del silencio y la contemplación.



Figura 48. Wolfgang Laib recogiendo polen de la naturaleza en los campos del sur de Alemania y diseminándolo en la sala de la galería Sperone Westwater de Nueva York, 1992

Son numerosas las instalaciones con polen llevadas a cabo por Laib, entre ellas *Pollen from Hazelnut*, realizada en 2013 en el MoMa de Nueva York, tal vez una de las más conocidas y de las mayores realizadas hasta el momento

(cubrió un espacio de 5'50 x 6'40 metros). Y es que el polen, así como la cera de las abejas, poseen para él un significado esencial y profundo que relaciona el arte con la naturaleza y la espiritualidad. En relación a estas ceremoniosas piezas se encuentran otras, de carácter constructivo, como *La chambre de certitudes* (2000), obra materializada recubriendo de cera de abeja unas rocas que escava en los Pirineos en el Roc del Maure, frente al pico del Canigó en Catalunya. Uno de los distintos espacios para la meditación creados por el alemán.

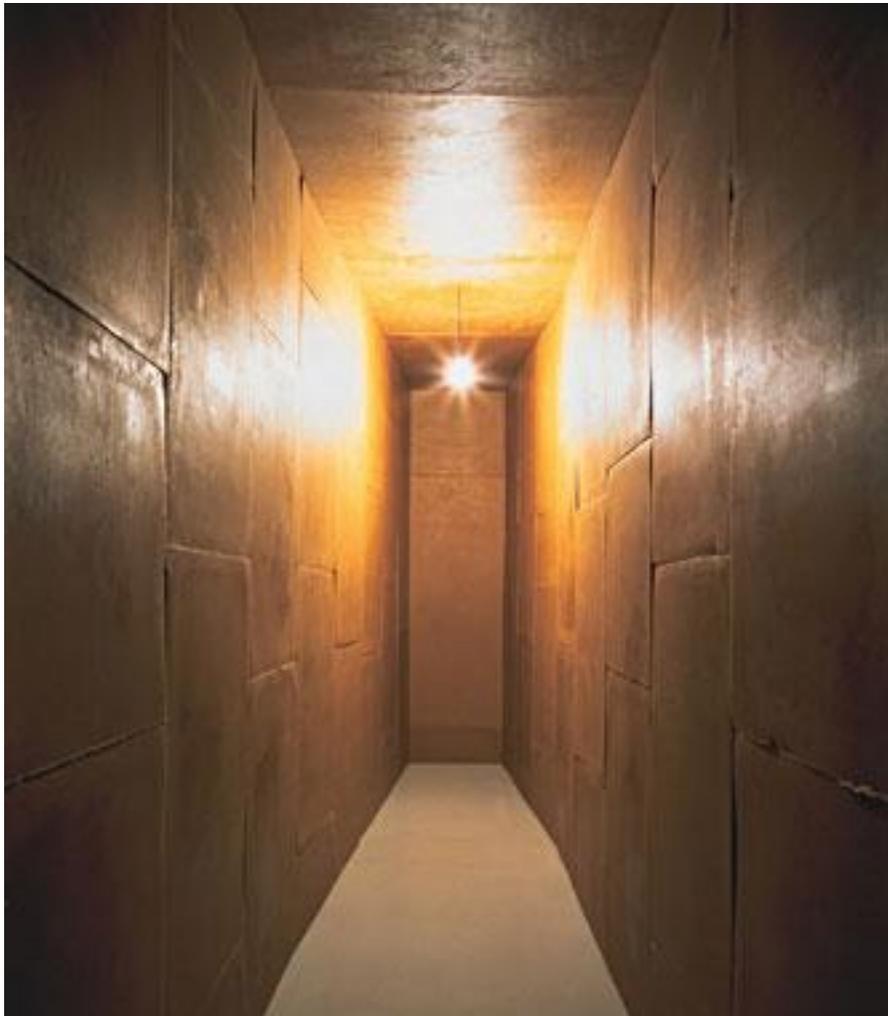


Figura 49. *La chambre des certitudes*, Wolfgang Laib, 2000
Roc del Maure, Cataluña (España)
[instalación]

Laib ha experimentado lo que él mismo define como su *manera personal de meditar*. A tal propósito crea lugares privilegiados adecuados al recogimiento. *La chambre des certitudes*, materializada en un entorno de gran belleza natural, el visitante que lo desea puede vivir su propia experiencia trascendental. La cera y la piedra, los elementos constitutivos de la obra, nos remontan a los versos del poeta sufí Rumi, quien escribe que gracias a la bendición de los santos "los corazones de los hombres de corazón de piedra se volvieron suaves como la cera", o también cuando dice no temer a que "su cuerpo entero se convierta en cera en manos del Bienamado" (GONZALO CARBÓ, 2005: 32). De esta forma respondía en una entrevista a las elucubraciones de su interlocutora:

SARAH TANGUY: Para mí, su trabajo es abrazar las contradicciones, creando una fisicalidad espiritual que combina la práctica existencialista con las aspiraciones platónicas y utópicas. También se trata de sustituir una definición arquetípica o primitiva del ritual que está conectada con el naturalismo, lo que en el contexto de la vida occidental contemporánea implica una práctica más separada arraigada en el urbanismo. A este respecto, me encanta tu frase "desierto de cemento". Me pregunto si comentarías, por ejemplo, la diferencia entre llenar una cavidad de piedra con leche y beber café todos los días, corriendo para ir a alguna parte.

WOLFGANG LAIB: Eso suena muy bonito, lo que acaba de decir. El trabajo que hago es muy, muy simple, pero también es muy, muy complejo. Para mí, cuanto más simple es la declaración del trabajo, más niveles puede tener. Llenar una piedra con leche y que alguien tome café con su desayuno intentando hacer mil cosas al día, es todo lo contrario. Esas piedras fueron mis primeras obras después de haber estudiado medicina durante seis años, y de alguna manera contienen infinidad de cosas que son lo opuesto a lo que es la vida cotidiana hoy en día. Para mí, el arte es el desafío más importante de todos, y creo que este tipo de cosas pueden constituir también un desafío.

SARAH TANGUY: *Para que reduzcas la velocidad.*

WOLFGANG LAIB: No sólo para desacelerar, sino primero para pensar en lo que quieres para tu propia vida y también en lo que quieres cambiar¹¹⁹ (LAIB, 2001).

¹¹⁹ Trad. del autor. Texto original:

Asimismo, empleando también el arte como forma de meditación, podemos recordar la serie de 22 performances realizadas por Marina Abramovic & Ulay entre 1981 y 1987, tituladas *Nightsea Crossing*. Estas performances eran, en sí mismas, sesiones de meditación. El trabajo duró noventa días e implicó que, antes, durante y después de cada actuación, realizaran un periodo de ayuno y silencio. Cada performance, no obstante, consistía en permanecer en estado de concentración durante siete horas; tiempo en el que debían permanecer inmóviles el uno frente al otro, cada uno sentado en una silla, distanciados por una mesa colocada entre ambos. Con ello subrayaban el hecho de que, a pesar de su estatismo y aparente inacción, la conciencia seguía funcionando en su interior. La pareja desarrolló las performances en espacios y contextos diferentes (de hecho, llegaron a visitar diecinueve lugares distintos, en continentes diferentes). En una de estas performances, en esta ocasión realizada alrededor de una mesa redonda, los artistas invitaron a participar a un lama tibetano y a un aborigen australiano, de manera que cada uno se ubicaba en un punto cardinal, expresando así la unión entre el pensamiento oriental y occidental.

SARA TANGUY: For me, your work is about embracing contradictions, creating a spiritual physicality that combines existentialist practice with Platonic and utopian aspirations. It's also about substituting an archetypal or primal definition of ritual that's connected to naturalism for one that in contemporary, Western life involves a more detached practice rooted in urbanism. In this regard, I love your phrase "cement desert." I wonder if you would comment on, for example, the difference between filling a stone cavity with milk and drinking coffee everyday and rushing to go somewhere.

WOLFGANG LAIB: That sounds very beautiful, what you just said. The work I make is very, very simple, but then it's also very, very complex. For me, the simpler the work's statement the more levels it can have. If I fill up a stone with milk, and somebody else has coffee with his breakfast and tries to make a thousand things a day, it's the complete opposite. Those stones were my first works after I had studied medicine for six years, and somehow they contain so much that is the opposite of what daily life is today. For me, art is the most important challenge for everything, and I think such things can be the challenges.

SARA TANGUY: *To get you to slow down.*

WOLFGANG LAIB: Not only to slow down but first to think about what you want for your own life, and also what you may want to change.



Figura 50. *Nightsea Crossing. Documenta 7 Kassel, 7 days*, Ulay/Abramovic, 1982
[fotografía de la performance, 50 x 80 cm.]

Marina y Ulay, sentimental y artísticamente separados desde 1988, decidieron cerrar su relación con una última performance conjunta, titulada *The Lovers: the Great Wall Walk*. Para su puesta en escena decidieron viajar a China. Cada uno partió de un punto opuesto de la Muralla China y caminó en solitario hasta encontrarse en el medio de sus respectivos caminos y despedirse, tras haber andado 2.500 kilómetros.

No en vano, tras 23 años, los dos se volverán a encontrar de nuevo y esa unión tendrá lugar también por mediación del arte, en esta ocasión a través de otra celebre performance, *The Artist is Present*, realizada en 2010 al MoMa de Nueva York. Durante esta pieza Abramovic pasó 716 horas sentada delante de una silla vacía, de forma que los visitantes podían sentarse delante de ella para enfrentarse a su mirada durante unos pocos minutos, entre los cuales estuvo Ulay, la única persona a quien Abramovic tocó. Una conmovedora imagen que seguramente todos tengamos en mente,

la de ella vestida de rojo, él de negro y ambos, con los brazos extendidos sobre la mesa, agarrándose las manos mientras se miran fijamente con una expresión de auténtica y amorosa complicidad en sus rostros.

En uno de los últimos proyectos del pasado 2016, Marina Abramovic, viajó hasta Brasil con idea de vivir nuevas experiencias, de participar en rituales sagrados y ceremonias de purificaciones para conocer el modo en el que en este lado del globo entienden la espiritualidad. Su viaje quedó documentado en la película *The Space in Between. Marina Abramović and Brazil* dirigida por Marco Del Fiol, durante la cual se pueden ver una serie de rituales espirituales en varios lugares brasileños. Este último proyecto remarca la universalidad del tema de la espiritualidad. Abramovic pretende así realizar un nuevo acercamiento al binomio arte y espiritualidad.



Figura 51. *The space in Between*, Chapada dos Veadeiros, Brasil, Marina Abramovic, 2016
[duración: 86'.]

Igualmente, la práctica zen del silencio y la meditación forman parte de los procesos de trabajo de James Lee Byars. Este artista hace referencia a la eternidad mediante el uso de formas simbólicas, como el círculo, el pentágono o la esfera. Sus intereses sobre el más allá se pueden ver en la obra *La tumba de James Lee Byars* (1986), donde una esfera de toba¹²⁰ siciliana, dorada, sin ningún agujero, simboliza la busca de la perfección entre la vida y la muerte. Asimismo en *La muerte de de James Lee Byars* (1994), el artista propone otra reflexión sobre el paso del tiempo y la conciencia de la muerte.

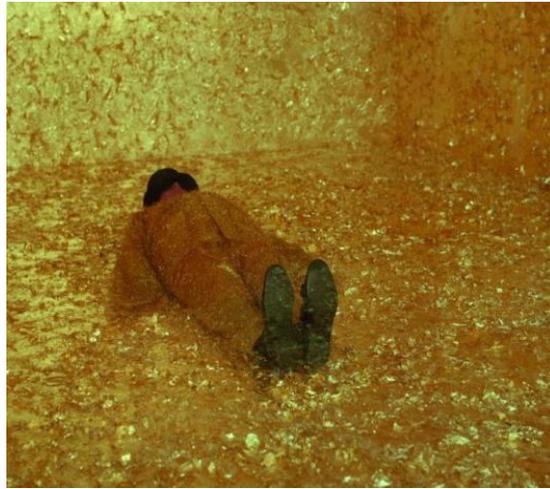


Figura 52. (izquierda) *La tumba de James Lee Byars*, James Lee Byars, 1986
[instalación, caliza, diámetro: 100 cm.]

Figura 53. *La muerte de James Lee Byars*, James Lee Byars, 1994
[performance, pan de oro, cristales, y plexiglás.]

Michelangelo Pistoletto presenta la instalación *Lieu de recueillement et de prière* (*Lugar de recogimiento y de plegaria*) en el verano del 2000, en el Instituto Oncológico Paoli-Calmettes de Marsella, un espacio que dividió en cinco partes, separadas por una red, para acoger a cristianos, judíos, islámicos, budistas y laicos. Como centro de esta instalación el artista situó una de sus piezas más emblemáticas, realizada en 1966, el *Metro cúbico de*

¹²⁰ La toba es una clase de piedra caliza sedimentaria, muy caliza y porosa.

infinito (véase imagen, página 56 del primer capítulo), constituida por un cubo de seis paredes de espejo que reflejan hacia el interior. El espejo es un elemento importante en la obra de Pistoletto, para el artista es metáfora de la extensión física e intelectual de la mente, en cuanto a que facilita a la vista lo que normalmente resulta imperceptible.



Figura 54. *Luogo di raccoglimento e preghiera*, Michelangelo Pistoletto, 2000
Instalación permanente, Instituto Oncologico Paoli-Calmettes, Marseille (Francia)

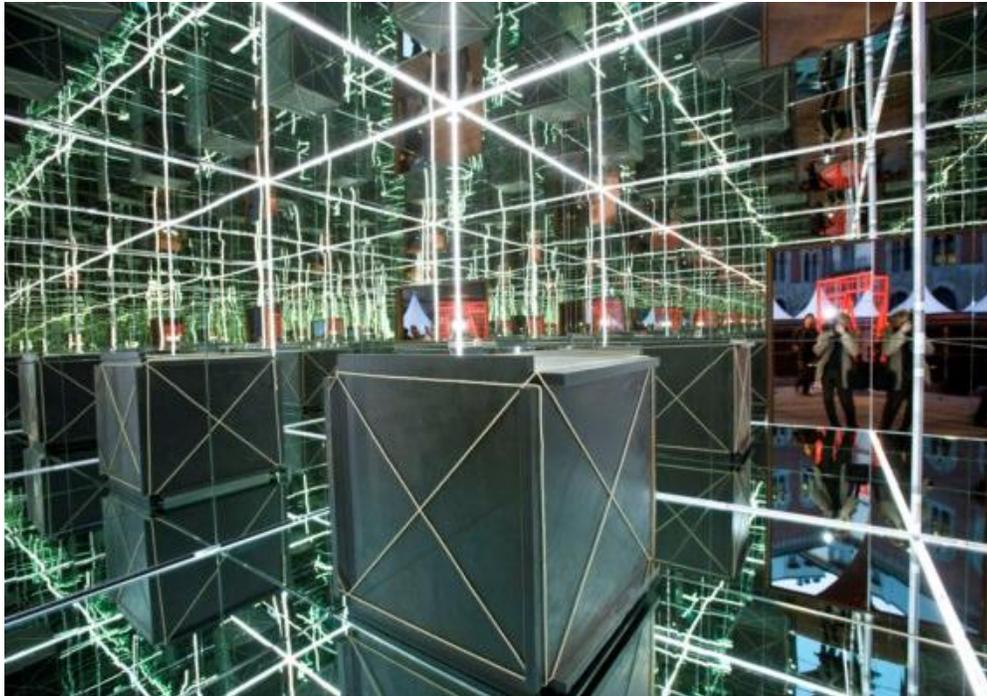


Figura 55. *Grande Cubo specchiante - Luogo di riflessione e meditazione*, Michelangelo Pistoletto, 2007

Grande Cubo specchiante - Luogo di riflessione e meditazione (Gran Cubo reflectante - Lugar de reflexión y meditación) es otra instalación más reciente (2011) que Michelangelo Pistoletto realiza en el Palacio Strozzi de la ciudad italiana de Florencia. La pieza central de la instalación, de forma cúbica, está recubierta por fuera de planchas de acero corten y por dentro de espejos. Durante el recorrido a través del espacio el espectador puede vivir la experiencia de un lugar sin límites y en expansión hacia el infinito. La obra, además, pretende ser un lugar laico, de recogimiento espiritual, ofreciendo a quien se sumerge en ella la posibilidad de desarrollar su imaginación. Al igual que en la instalación *Lugar de recogimiento y de plegaria* de la cual hablábamos antes, en el centro del espacio de esta obra, el artista vuelve a colocar su famoso *Metro cúbico de infinito* (1966).

Muy revelador también el proceso creativo del fotógrafo y escultor Andy Goldsworthy, documentado en 2001 por el director cinematográfico y también fotógrafo Thomas Riedelsheimer. La película se tituló *Ríos y mareas* y en él

se recoge el proceso de creación de Goldsworthy, muy ligado a la naturaleza y al Land Art. Creaciones efímeras erigidas empleando los elementos que va hallando a su paso y que solo quedan registradas por las fotografías que toma el propio artista y por la grabación de Riedelsheimer. Goldsworthy utiliza elementos naturales como hojas, ramas, piedras, hielo, agua, arena, etc., para dar vida a construcciones naturales ordenadas con mucha paciencia. Estos materiales expresan mensajes que en muchas ocasiones son tan fugaces como la vida misma, materiales-símbolos que la naturaleza sabiamente transforma. A través de la contemplación de las obras de Andy Goldsworthy, y sobre todo de las grabaciones de sus procesos creativos, se puede llegar a una forma de meditar, podríamos decir; de hecho sus obras son verdaderos mandalas naturales en perfecta comunión con la naturaleza.

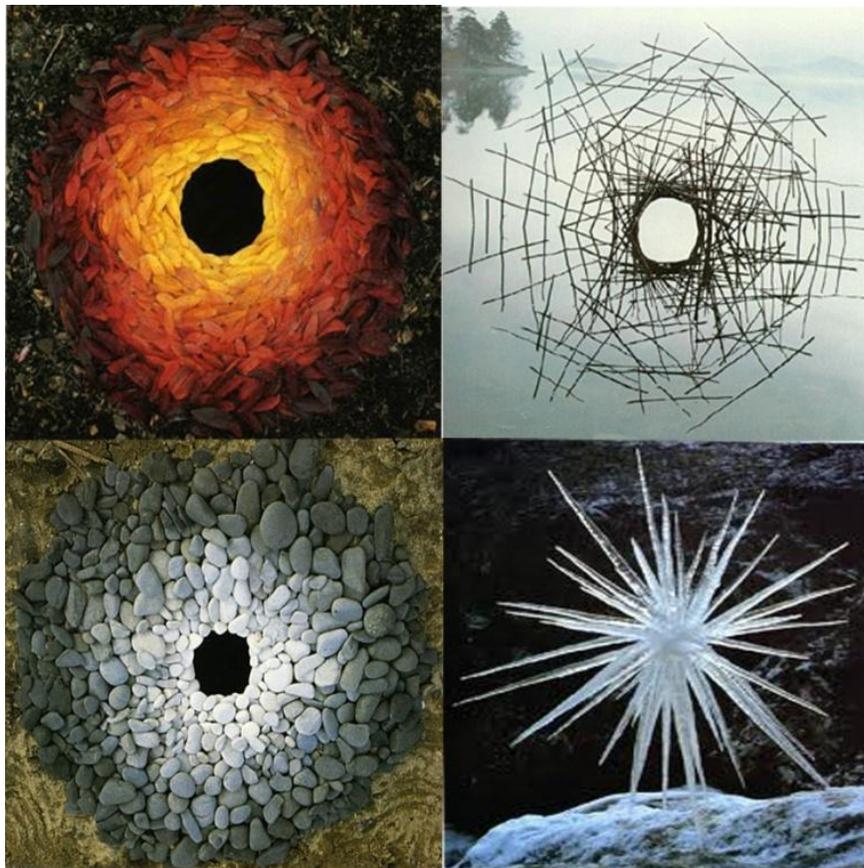


Figura 56. *Ríos y mareas*, Thomas Riedelsheimer, 2001
[video documental, duración: 1:30"]

La obra de Goldsworthy nos hacen pensar en las *esculturas efímeras* que lleva a cabo en la naturaleza el joven fotógrafo canadiense Michael Grab, quien desde 2008, tras una excursión campestre en Boulder Creek (Colorado), experimentó el noble arte de colocar piedras en equilibrio. Así, conforme perfeccionaba su destreza para desafiar la fuerza de gravedad y tan solo empleando piedras y cantos rodados tomados de las riberas de los ríos, encontrados durante sus paseos por el campo, fue creando obras cada vez más complejas. El autor, quien ha denominado a su práctica *gravity glue*, explica que la realización de estas estructuras temporales, sostenidas tan solo por el equilibrio entre los elementos y la gravedad, conlleva un proceso de concentración que le permite entrar en un cierto estado meditativo. Durante los años, Grab ha madurado un proceso de realización original, *una forma de meditación* que documenta a través de sus habilidades fotográficas y que da como resultado figuras extraordinarias que sin duda empujan a la contemplación. Si bien cabe decir que, aunque el trabajo de Grab no es comparable en términos artísticos con los autores mencionados hasta el momento, sí es un claro ejemplo de cómo una comprensión creativa del mundo puede darse la mano con las prácticas meditativas.



Figura 57. *Gravity Glue*, Michael Grab, 2013
[estructura temporal de piedra, dimensiones desconocidas.]

Coincidiendo con la 29 edición de la feria madrileña de arte contemporáneo ARCO, celebrada en 2010, nos llamó la atención una instalación lumínica en la capilla del Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente de Segovia, empleada como sede paralela a la citada feria. Se trataba de la obra *Untitled* (1965-1967) de Robert Irwin. Realizada en los años sesenta, formaba parte de la serie de obras llamada *Discos*, en la que el artista demostraba un extraordinario dominio de la luz. La pieza consistía en una placa circular de poco más de un metro, pulverizada con pintura blanca sobre aluminio curvado e iluminada por cuatro focos de luz con ejes excéntricos. La instalación precisa que el espectador se adentre en una dimensión de orden sensorial y espiritual, pues es solo cuando éste agudiza la percepción cuando realmente se aprecian las sutilezas de la obra y cuando sucede la experiencia contemplativa. Irwin, al igual que los otros artistas citados, está muy vinculado a la herencia del budismo zen, así como a otras filosofías orientales, las cuales inevitablemente han influido en su creatividad. Como en todas las obras que hemos mencionado, el objeto material presentado es solo una excusa o un medio para que el espectador pueda participar de inmediato en una experiencia personal meditativa.

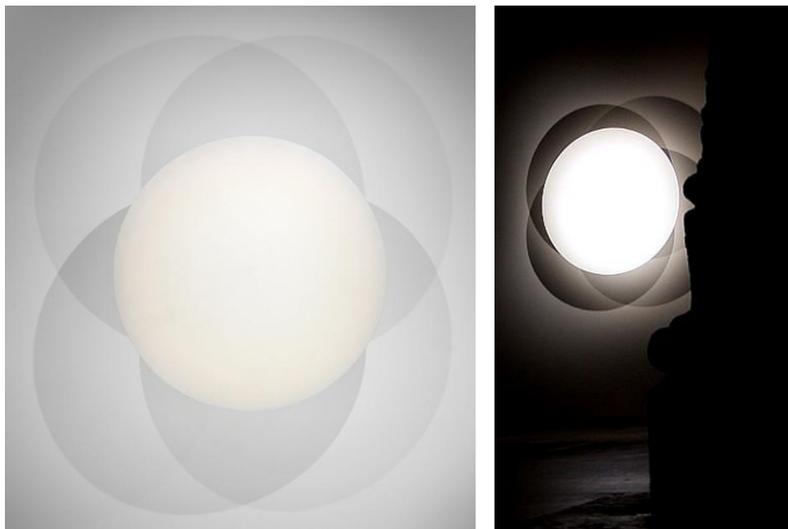


Figura 58. (izquierda) *Untitled*, Robert Irwin, 1965 - 1967

[laca pulverizada sobre aluminio curvado, 121,90 cm de diámetro.]

Figura 59. (derecha). Vista de la obra ubicada en la Capilla del Museo Esteban Vicente (Segovia), 2010.

Queremos ahora recordar la *pintura silenciosa* que practicó durante cerca de setenta años la pintora Agnès Martin, quien estuvo desde muy pequeña en contacto con la naturaleza, rodeada de extensos horizontes naturales e infinitas praderas. Martin demostró un gran interés por la tradición budista y practicó la meditación durante muchos años. Su pintura destaca por la tendencia a lo esencial y ha sido comparada con la música del silencio de Cage. Asimismo, se manifiesta vinculada al minimalismo por las tramas rectangulares que se repiten en sus obras; formas inspiradas sobre todo en la Biblia y en los escritos de la sabiduría china.

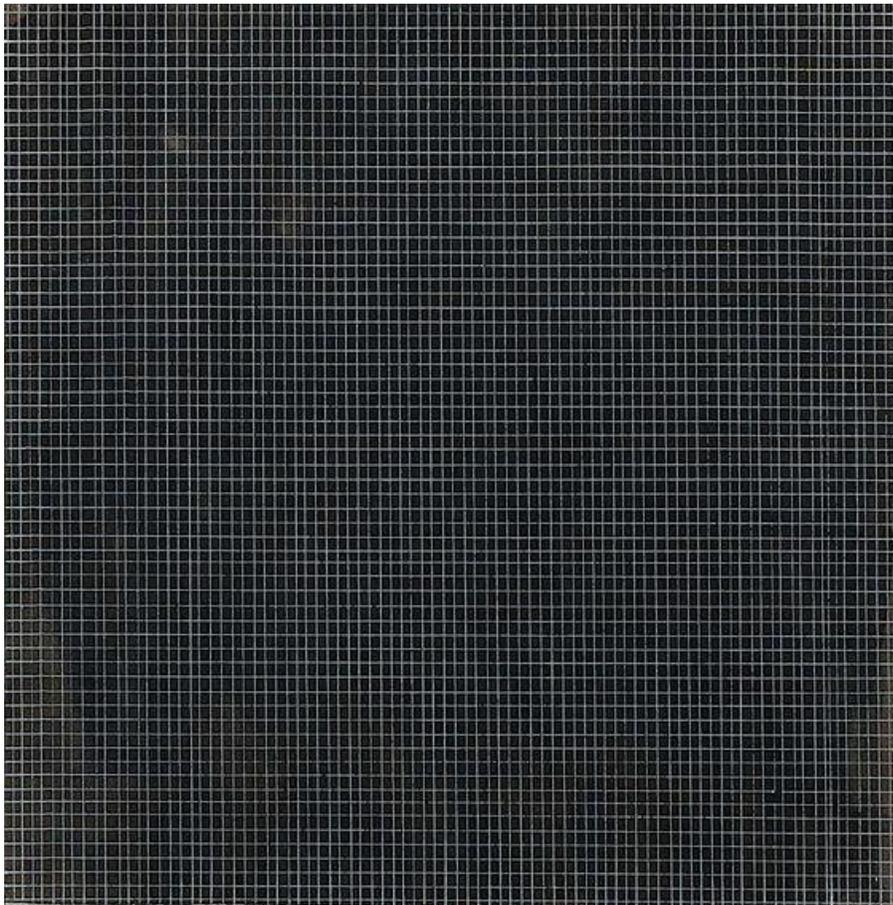


Figura 60. *Untitled*, Agnès Martin, 1964
[tinta sobre papel, 19.50 x 19.50 cm.]

La experiencia del silencio y la contemplación pertenece también a la obra del fotógrafo Hiroshi Sugimoto. Para el artista japonés no cuenta la narración de lo que sus fotografías representan, sino las dimensiones donde esas imágenes son capaces de trasladar al observador. Como Agnese Martin, Sugimoto se muestra cercano al movimiento minimalista o al pintor Mark Rothko, sobre quien hablamos antes, entre otros. Como nos indica Peter Krieger, la representación del mar y la forma en la que éste conecta con el el cielo, imprime una innegable y solemne profundidad a las obras de Sugimoto:

Lo que se revela en la imagen del paisaje marítimo es que sus valores propios no siempre son traducibles en 'sentido' o 'texto'. Más allá de la reducción simbólica, semiótica o iconológica de la vista al mar y al cielo, hay otro marco de vista y referencia que permite experimentar la belleza de la naturaleza y su potencial contemplativo e icónico. Consiste este valor en los procesos neuronales de los receptores, cuya contemplación del mar infinito los lleva a una introspección profunda e indefinida, con asociaciones múltiples e incontrolables. La índole infinita del horizonte marítimo corresponde a la libertad del receptor, ya se encuentre éste ubicado en la orilla del mar o contemple su presencia artificial en la imagen (KRIEGER, 2010: 133-134).



Figura 61. *Mar amarillo, Jeju*, Hiroshi Sugimoto, 1992
[fotografía, copia en gelatina de plata, 50.8 x 61 cm.]

De forma análoga a las fotografías de Sugimoto, la pintura de Piero Guccione,¹²¹ igualmente transmite una *metamorfosis* que lleva a unas dimensiones silenciosas y contemplativas, en las que la mirada del espectador participa de esa *transformación* de las formas, evocadas a través de imágenes aparentemente sencillas. El crítico de arte Marco Goldin en 1997 escribía para el catálogo de una muestra de Guccione titulado *Variazioni su un silenzio*:

El cielo y la tierra, las nubes e incienso, el perfume y el silencio. Entonces el espacio se convierte en el espíritu y el espíritu se convierte en el tiempo; la realidad existe como algo que se ve pero que se transforma, y en su transformación reside el sentido de la obra. Como si en las imágenes de Sicilia ya no fuera aquella la tierra en el centro del mundo, pero justo el espíritu toma el lugar de Sicilia, el tiempo que sustituye al espacio. Y todo subyugado por el silencio, por la contemplación del silencio, de su distensión por encima del inmenso azul [...] ¹²² (GOLDIN, 1997).

¹²¹ Piero Guccione es un pintor y grabador italiano. Nace a Scicli (Ragusa) en 1935. Tras estudiar en la Academia de Bellas Artes de Catania, se traslada a Roma en donde conocerá a los pintores neorrealistas Attardi y Vespignani. Ha sido asistente en la Academia de Bellas Artes de la capital italiana de Renato Guttuso, otro célebre pintor también siciliano y más adelante será profesor titular. Sus obras se mostraron en la Bienal de Venecia de 1966 y en otras tres ediciones: 1978, 1982 y 1988. En 1985 se celebró en el Metropolitan Museum de Nueva York una exposición antológica suya de obras gráficas. En 1979 el artista vuelve a vivir en su tierra natal, donde actualmente sigue.

¹²² Trad. del autor. Texto original: Il cielo e la terra, nuvole e incenso, il profumo e il silenzio. Così lo spazio diventa lo spirito e lo spirito diventa il tempo; la realtà esiste come qualcosa che si vede ma si trasforma, e già nella sua trasformazione è il senso ancora dell'opera. Come se nelle immagini di Sicilia non fosse più quella terra al centro del mondo, ma proprio lo spirito che prende il posto della Sicilia, il tempo che sostituisce lo spazio. E ogni cosa soggiogata dal silenzio, dalla contemplazione del silenzio, dalla sua distensione sopra l'immenso dell'azzurro [...].



Figura 62. *Forma-vagante*, Piero Guccione, 2008-09
[óleo sobre lienzo, 43,5 x 72 cm.]

Este recorrido que hemos realizado, empezando por Fontana y prosiguiendo a través de las obras de otros artistas, la mayoría reconocidos e influyentes en el panorama artístico internacional, representa el fruto de una elección personal, madurada por afinidad de intereses. Sabemos que hemos dejado atrás a otros muchos artistas a los que igualmente merecería la pena dedicarles unas líneas, no obstante, como decíamos, hemos preferido destacar aquí aquellos que consideramos fundamentales en relación a nuestra propia producción, mientras que procuraremos hacer referencia cuando se dé la ocasión a otros hasta ahora no mencionados. Llegados a este punto, concluimos que existen numerosos artistas preocupados por el vínculo entre arte y espiritualidad, muchos de los cuales, además, conectan sus preocupaciones con la naturaleza y, si bien ninguno de ellos aborda estas cuestiones de la misma forma que nosotros, cabe decir que en la medida en la que trabajan con el silencio y la meditación les consideramos como referentes para nuestro trabajo. No en vano, a lo largo del siguiente apartado analizaremos el modo en el que fusionan arte y espiritualidad tres artistas a quienes consideramos piedras angulares entre nuestras referencias: Joseph Beuys, Dan Flavin y John Cage.

3.2 DESDE LA TIERRA HACIA LA LUZ DEL SILENCIO: BEUYS, FLAVIN Y CAGE.

Las próximas páginas contienen una reflexión sobre la obra de tres irrefutables protagonistas de la escena artística contemporánea internacional: Joseph Beuys en relación con la *tierra*, Dan Flavin respecto de la *luz* y John Cage en su vinculación con el *silencio*.

Si bien está más documentado y por tanto quizás resulta más viable visualizar el camino hacia una dimensión trascendental tanto respecto a la obra de Beuys como a la de Cage, distinto es el caso de Dan Flavin. Además, el propio artista minimalista, durante su vida, desmintió en repetidas ocasiones cualquier vínculo con una dimensión mística. No obstante, queremos evidenciar el carácter espiritual que nos trasmite la obra de este autor estadounidense, quien se revelará más claramente a través de su intervención lumínica en la iglesia milanesa de S. Maria Annunciata, obra esta que concluye pocos días antes de su muerte.

Aunque con diferencias, Beuys, Flavin y Cage tienen en común el interés por configurar el *silencio*. Indudablemente sus reconocidas trayectorias artísticas se aproximan a la trascendencia y se abren a la posibilidad de dar vida a profundas atmósferas meditativas. Los tres autores aquí analizados, formulan un recorrido que va desde lo material -y en relación con la tierra- hacia lo intangible, aspirando a una renovación espiritual que parte de la materia. A partir de objetos, sonidos, efectos lumínicos y cómo éstos se perciben, realizan obras (acciones, instalaciones, etc.) ideadas para poder llegar a una posible representación del *silencio original*.

3.2.1 DE LA TIERRA DE NADIE A LA TIERRA DE JOSEPH BEUYS

Siempre he tratado de mostrar cómo el arte es vida. Sólo desde el arte es posible dar forma a un nuevo concepto de economía en términos de necesidades humanas y no en el sentido de uso y consumo, político y de propiedad, sino en todo caso, como de producción de bienes espirituales. (JOSEPH BEUYS)

Joseph Beuys es sin duda alguna el artista alemán más influyente de la segunda mitad del siglo XX y, asimismo, uno de los más significativos representantes del conceptualismo europeo. A partir de los años setenta del pasado siglo, su contribución a la renovación vivida por la escena artística y cultural alemana se revela fundamental para que su país recupere una identidad alterada por las heridas de las pasadas guerras. Beuys ejerció una extraordinaria influencia sobre sus coetáneos más jóvenes, proclamando una verdadera revolución humana-espiritual.

La biografía del artista es fundamental para comprender su obra. De no haber sido por los tártaros, tribu de nómadas de la estepa rusa que le socorrieron cuando abatieron su Stuka en 1944 -durante la II Guerra Mundial- sobre Crimea, Beuys no hubiera sido Beuys. Como es sabido, los nativos, después de encontrarlo inconsciente en la nieve y a punto de morir congelado, le envolvieron en fieltro para calentarlo y curaron sus heridas con grasa animal, materiales que serán clave en su obra posterior. En este periodo, mientras que los alemanes le creían muerto, comenzó, a gestarse el origen poético de su obra.

Esa experiencia, como decíamos, le marcó indeleblemente. A partir de este *segundo nacimiento*, animado por otra conciencia, Beuys vuelve a Alemania y, ya finalizada la guerra, inicia su actividad creadora. Abandona los estudios de medicina que había iniciado antes de marchar al frente y en 1947 ingresa en la Staatliche Kunstakademie de Düsseldorf -donde años más tarde sería profesor- para estudiar escultura. En 1952 se gradúa y en el año siguiente expone sus obras por primera vez.

Durante los años posteriores a la finalización de sus estudios, a lo largo de la década de los 50, trabajó incansablemente dibujando, realizando grabados y leyendo sobre filosofía, literatura, ciencia y ocultismo. No obstante, en 1954 Beuys sufre una profunda crisis depresiva: aún no había conseguido el éxito en el mundo del arte, físicamente se encontraba roto por las heridas de la guerra y además su novia había decidido romper la relación. Tras pasar por varias clínicas psiquiátricas, se recupera en pocos años y en el 1959 se casa con Eva Wurmbach. Poco después, en 1961 inicia su importante actividad de profesor en la Academia. En aquella época, Düsseldorf era un importante centro para el arte contemporáneo y Beuys forma parte del movimiento Fluxus (1962) junto a otros artistas, como Nam June Paik. El Fluxus surge en correlación al Dadá y a los desarrollos creativos más experimentales, como aquellos emprendidos por el artista John Cage. A Beuys le fascina el trabajo del compositor americano, quien entiende la música como un proceso abierto a los probables cambios. Junto a sus colegas Fluxus, Beuys se hace partidario de la libre circulación de ideas, promoviendo la ruptura de las fronteras entre la literatura, la música, las artes visuales, la performance y la cotidianidad. La trayectoria artística de Beuys estuvo palmariamente vinculada al movimiento Fluxus, de ahí su evidente defensa de la acción como objeto artístico. Además, predicó las ideas que creía inspiradoras y se definió a sí mismo como un *escultor social*, ya que más que aspirar a la producción de obras objetuales, el *artista chamán* creía en la idea como *escultura social* (soziale Plastik), lo que también le llevó a impulsar distintas *acciones sociales*.

No en vano, las consecuencias de las muchas *heridas* que sufrió Beuys le acompañaron durante toda su vida. Consecuentemente, su poética quedó directamente vinculada a esas *heridas* y la simbología personal y espiritual que creó en torno a esa experiencia vital con los nómadas esteparios. Un complejo aparato simbólico conformado por diversos materiales, objetos y animales, entre ellos los anteriormente mencionados. Materiales como el fieltro (como símbolo de aislamiento y calor), la grasa (reserva energética de todo animal vivo, cuyo estado además es variable, pasando de disolverse a

solidificarse) o el cobre (conductor de energía). Objetos como la linterna (que permite orientarse en la oscuridad) o el bastón (que portan los chamanes, símbolo del mando). Y los animales, expresión de los poderes invisibles, como el coyote (animal totémico para los indios y despreciado por el hombre blanco), la liebre (el renacimiento, pues se introduce en la tierra y surge de ella) o el ciervo (Cristo, el conductor de la manada, el psicopompo). De hecho, a día de hoy, la obra de Beuys es conocida y apreciada tanto por sus trabajos objetuales (composiciones “povere”, montados con una parsimonia ejecutiva) como por sus acciones, casi siempre basadas en una “Selbstdarstellung”, o sea, en una representación de sí mismo. En estas acciones Beuys empleaba, como decimos, todo tipo de materiales y objetos (animales vivos y muertos, paja, productos químicos, cinta magnética, altavoces, cuerda, metales, madera, fieltro, grasa animal y vegetal, cajas, piano, pompas, sillas, luces eléctricas, trineos, etc.). Sus acciones eran como rituales y poseían un carácter casi mágico. En ellas el artista-chamán hacía de canal para revelar fuerzas y energías ocultas en la materia.

Ejemplo de ese uso del símbolo es la acción *Der Chef (El Jefe)*, que tuvo lugar en la galería René Block de Berlín, en la que Beuys se presenta al público durante 8 horas envuelto dentro de un paño de fieltro, como metáfora de la muerte y la resurrección (en clara referencia a los 8 días de inconsciencia que había vivido tras el incidente de guerra). Ya habían pasado veinte años desde el fin de la guerra, sin embargo las *heridas* aún eran visibles, tanto en su país como para el artista mismo. En esta acción de 1964, Beuys usa como metáfora la crisálida, desde la que sale la mariposa lista para volar; un proceso para el que hace falta oscuridad, aislamiento y calor. De esta forma, Beuys enrollado en el fieltro, junto a dos liebre muertas, transcurrieron las horas, mientras emitía gruñidos y sonidos informes con un micrófono, de manera que el público podía escucharlos desde el exterior; en la sala, adicionalmente, solo se identificaba un tubo de cobre y grasa tapando tres de las cuatro esquinas de la habitación. Un escenario ciertamente misterioso. Podemos considerar *Der Chef* como una forma de *meditación* del artista, el cual quedándose inmóvil envuelto en el calor del fieltro, en

recogimiento y en un espacio aislado, en silencio, construye su propia escultura interior. Asimismo su pensamiento se repite como un mantra, mientras se expande y genera una forma de vida espiritual en su propio interior. Para Beuys pensar no es una sencilla reflexión, sino que supone la construcción de una obra interior que toma forma por la voluntad y la intención del sujeto, quien genera un tipo de edificación consciente que le permite elevarse espiritualmente.

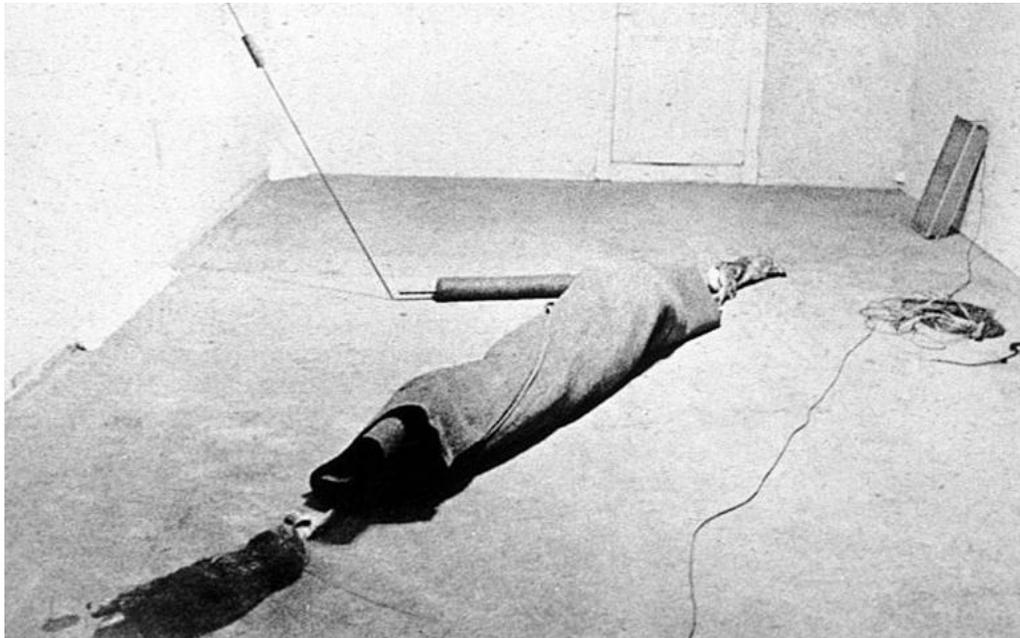


Figura 63. *Der Chef*, Joseph Beuys, 1964
[performance.]

Beuys creía firmemente en el poder transformador del arte, por eso insistió en explicar cómo, a su juicio, el mismo arte equivalía al hombre y cómo cualquier hombre creativo que quisiera librarse de sus fracasos pasados podía hacerlo través de él. Así, con el propósito de liberar a Europa del modelo consumista típicamente americano y con la intención de reconectar a la sociedad con su esencia original, el artista propuso una nueva posición antropológica para el hombre y todo lo relacionado con él (los animales, las plantas, así como los ángeles, los espíritus y la dimensión mística del arte). Con ello Beuys pretendía renovar el concepto antropocéntrico del hombre,

predicando que los objetivos del arte y de todos los seres (creativos) eran los mismos que aquellos estudiados por la ciencia. Esa visión totalizadora de ciencia y arte (entendido como intuición) es reflejo también de la admiración que sintió por el artista polifacético e integral que fue Leonardo da Vinci.

La enseñanza, no en vano, jugó un papel fundamental en su labor divulgadora y fue crucial dentro de su labor creativa; de hecho, se puede considerar a Beuys como el artista-profesor por excelencia. De hecho, su sentido de la enseñanza artística ha sido referencia obligada para otros artistas-docentes que, al igual que él, han reflexionado sobre esta labor desde su posicionamiento como creadores: "To be a teacher is my greatest work of art" (Ser profesor es mi mayor trabajo de arte) es la famosa frase pronunciada por el autor alemán a finales de los años sesenta. Entre ironía y provocación, la libre enseñanza artística fue para Beuys una extensión reveladora de su obra, de hecho, a través de sus clases y acciones, el artista "predica" a su público sus estimulantes ideas:

El ser humano es un ser natural, social y libre [...] un creador fecundo [...] Desde este entramado en el que es libre y creativo, tiene que elaborar modelos destinados al ámbito social [...] desarrollar modelos útiles para el sector en el que es interpelado como persona y como creador. Uno de ellos sería la Academia, y, en definitiva, todas las instituciones educativas (BEUYS en BLASCO, 2013: 18).

Joseph Beuys fue profesor de Escultura Monumental en la Kunstakademie de Düsseldorf -la misma Academia donde había estudiado- desde 1961 a 1972. Además de dar clase en la Academia, Beuys promovió el *Deutsche Studenten partei als metapartei* (Partido Alemán de los Estudiantes como metapartido¹²³), "[...] cuyo objetivo esencial es la educación de todas las personas para lograr su emancipación intelectual [...]" (STÜTTGEN, 1967). A través de sus oraciones y discursos públicos, Beuys quería transmitir a los espectadores los principios que, como artista -pero también como ciudadano-defendía; principios tanto éticos, como estéticos, políticos o espirituales, cargados de sinceridad y de genuina convicción. Para Beuys la relación

¹²³ El partido fue fundado el 22 de junio de 1967.

directa con el público representaba una lucha contra la comercialización del arte, en definitiva, de su propio arte. Por este motivo el artista se posiciona en contra de los excesos marxistas y capitalistas, a través de la divulgación de ciertos *valores espirituales*. Igual que un maestro zen quiere que sus *discípulos* se activen y desarrollen sus propias capacidades. Es más, en varias de sus actuaciones, Beuys hizo referencia a las culturas occidentales y orientales (*Eurasia*); el artista pretendía unir las dos tradiciones, la occidental (pensamiento lógico, analítico y materialista) y la oriental (pensamiento intuitivo, instintivo, lo perceptible más allá de la razón). Para él era preciso que Occidente se mirara hacia las tradiciones orientales, pues entendía que éstas abrían el camino hacia un necesario equilibrio. Beuys pretendía que los artistas noveles se liberaran de sus prejuicios y diesen rienda suelta a sus habilidades, expandiendo su pensamiento crítico, buscando ese equilibrio. De hecho, afirmará:

No debéis creerme, no soy un predicador de la fe sino que vosotros mismos debéis reflexionar sobre lo que digo, y condición previa para ello es que examinéis esto que digo con los conceptos que tenéis a vuestra disposición (BEUYS en BERNÁRDEZ, 1999: 64).



Figura 64. *Blackboards*, Joseph Beuys, 1972 [acción realizada en la Tate Gallery]

Pero esta clase de discursos provocadores, sus ideas utópicas y la línea de enseñanza experimental y democratizadora que defendía no gustaba ni a los directivos de la Academia ni a muchos de sus compañeros. Tal era el afán combativo de Beuys que el profesor Norbert Kricke, compañero suyo, llegó a denominarle, despectivamente, *predicador*, presentándole como una suerte de sacerdote laico, como un "fanático metafísico" (SARMIENTO, 2015). Circunstancias que finalmente desembocaron en su expulsión de la Academia.

Esta situación fue la que probablemente le impulsó a fundar, junto al Nobel alemán de literatura Heinrich Böll, la FIU (Free International University for Creativity and Interdisciplinary Research)¹²⁴. Un proyecto ambicioso que tenía por objetivo dar vida a una "Universidad libre e internacional", dirigida por personalidades provenientes de ámbitos diferentes, unidos todos ellos por su compromiso social en relación a la necesidad de despertar la conciencia creativa. La Universidad, sin sede fija, estuvo activa desde su fundación hasta 1988 (transcurridos dos años de la muerte de Beuys). Con todo, tras ser expulsado, Beuys volvió a dar clases entre 1980 y 1985 en la Kunstakademie de Düsseldorf, pero ya solo como profesor visitante.

¹²⁴ La FIU fue fundada el 27 de abril de 1973, en el estudio de Beuys en Düsseldorf.

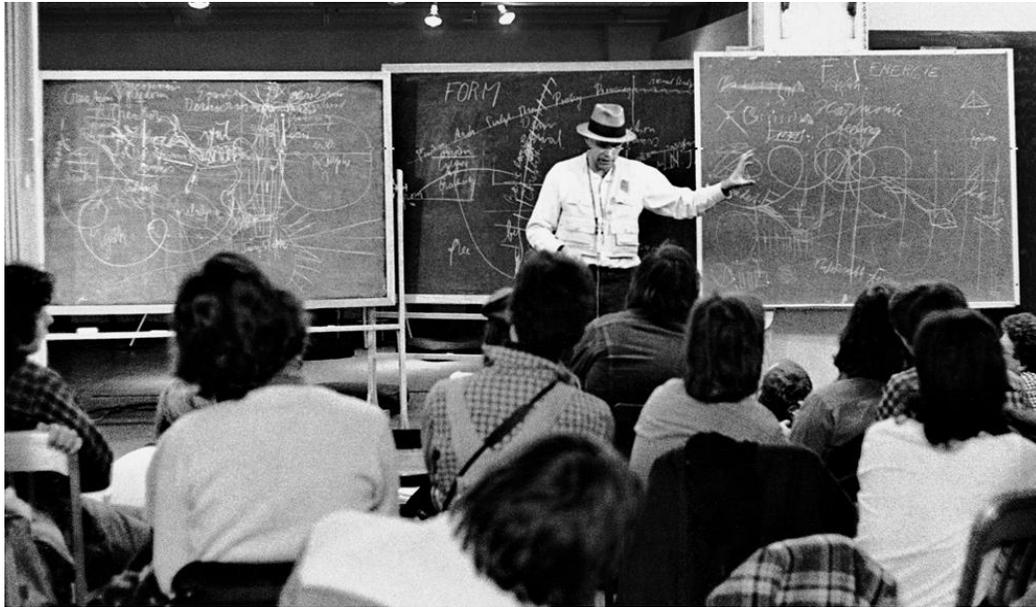


Figura 65. Joseph Beuys dando clase en SAIC (School of the Art Institute of Chicago) mientras promocionaba la FIU en 1974

La apariencia del artista, alto, delgado, con sus penetrantes ojos claros, siempre un poco alucinados, vestido con su característico chaleco de bolsillos y su sombrero marrón, era sin duda singular. Todos esos atributos formaban parte de su escenografía, de la obra y de la puesta en escena de sí mismo, lo que evidentemente contribuyó a su fama. Beuys fue un auténtico maestro de la acción, aunque también conectó con prácticas como el *body art* o el *art language* y realizó numerosos *múltiples* (como denominaba a su obra multiplicable y/o seriada)¹²⁵. Utilizó su cuerpo en acciones públicas, en las cuales sus propios gestos y movimientos ayudaban al público a comprender el significado de su discurso.

No obstante, el dibujo también fue muy importante para Beuys. Sus

¹²⁵ Entre 1965 y 1986 realizó un total de unas 600 obras múltiples, entre fotografías, estampaciones, objetos, esculturas, vídeos, películas y grabaciones sonoras. Beuys utilizó la seriación con fines divulgativos, pues entendía que de esta forma su mensaje llegaba a más personas.

numerosos dibujos, aunque de derivación figurativa (mujeres, animales, seres mitológicos, etc.), presentan formas fundamentalmente esquemáticas y de aspecto primitivo. Para el artista éstos eran la primera forma visible de todos sus proyectos. Dibujaba mucho y en varios tipos de soportes, como servilletas de papel, sobres usados, periódicos, etc. Sin embargo, a pesar de lo improvisado de la ejecución de muchos de ellos, todos los dibujos que producía los organizaba con mucha atención, pensando siempre en sus coleccionistas, lo que resulta del todo paradójico vista su animadversión hacia el capitalismo¹²⁶.

Otra clase de dibujos de carácter más conceptual son las conocidas como *Partituras* de Beuys. Nos referimos a los esquemas que el artista hacía durante sus clases y conferencias sobre pizarra y que él mismo denominaba como *dibujos auditivos*, dándoles así una categoría gráfica a lo que funcionalmente eran las guías bosquejadas de sus acciones.

El dibujo es la primera forma visible en mis obras [...] la primer cosa visible de la forma de pensamiento, el momento de cambio de los poderes invisibles a la cosa visible [...] Es en realidad una forma especial de pensamiento llevada a una superficie plana o redonda, ya sea un soporte sólido como una pizarra o una cosa flexible como papel o cuero o pergamino o cualquier tipo de superficie (BEUYS en BERNÁRDEZ, 1999: 44).

Decía el artista que: "Dibujar es, ante todo, la meditación de una existencia que no puede serlo sin misterios" (BEUYS en BERNÁRDEZ, 1999: 43). En ellos encontraba una importante fuente de pensamientos imaginados, estudios y previsualizaba sus proyectos. A través del dibujo Beuys meditaba y vertía sus impresiones sobre el sentido de la existencia y del arte; el dibujo era para él una forma de desentrañar esos misterios.

¹²⁶ Los principales grupos de dibujos de Joseph Beuys que se conservan son *The Secret Block for a Secret Person in Ireland*. (*El libro secreto para una persona secreta en Irlanda*), 1974; *The Ulysses Sketchbooks* (Los álbumes de *Ulises*), 1959-1961; y los catalogados en la colección de Hans y Franz Joseph Van der Grinten (los principales coleccionistas y divulgadores de la obra de Beuys).

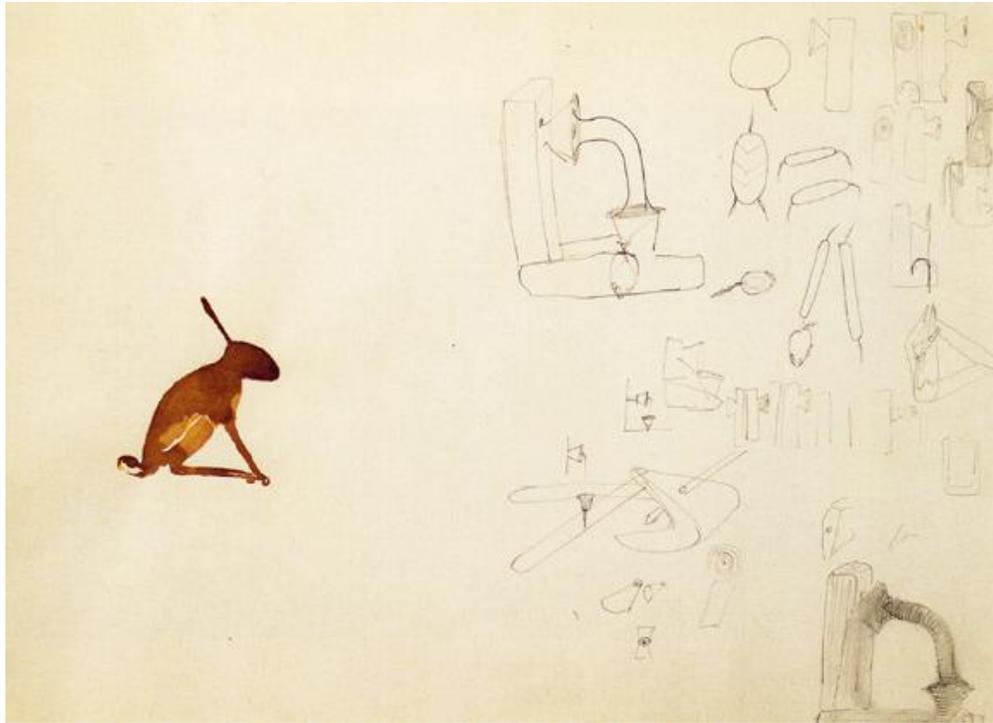


Figura 66. *Conejo y varios bocetos*, Joseph Beuys, 1954
[aguada y lápiz sobre papel, dimensiones desconocidas.]

La acción *Der Chef* que Beuys realizó en 1964, a la cual nos hemos referido antes, nos traslada indudablemente a la experiencia espiritual del aislamiento y del *silencio*.

¿Pero, como se manifiesta el *silencio* en la obra de Beuys?

¿Qué papel juega ese factor tan potente tanto en su obra como en su vida?

Hablar del concepto de *silencio* en la obra de Beuys, quiere decir hablar de su material predilecto, el fieltro. Este material orgánico (fabricado a partir de pelo animal) y protector, tiene la propiedad de transformar y reducir el sonido significativamente. El *silencio* está constantemente presente en sus acciones e instalaciones, como en la titulada *El silencio de Marcel Duchamp está sobreestimado* (1964), en *Plight* (1985), así como en diferentes objetos que el artista exhibe como esculturas. Todas las obras-objetos de Beuys que proponen el *silencio* poseen un elemento conceptual común: se presentan

como *silenciadas*. De hecho, aunque han sido *calladas*, siguen almacenando en el interior la fuerza del sonido.

El *silencio* no es entendido desde lo visual, sino desde lo auditivo y además admite ausencias y no presencias. Sin embargo, la fórmula que empleaba el alemán sitúa visualmente el *silencio*. En su famosa acción *Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überbewertet* (*El silencio de Marcel Duchamp está sobreestimado*), celebrada un 11 de diciembre de 1964 y retransmitida en directo por la televisión germana, Beuys se mostraba en desacuerdo con el concepto de *anti-arte* de Duchamp y con su conducta tras anunciar que se retiraba del arte. Durante la actuación Beuys colocó detrás suyo un cartel con el nombre de la acción, mientras que repetía algunas partes del film *El Silencio* de Ingmar Bergman, comparando así un *silencio* según él, vacío -el de Duchamp-, con este otro *silencio* opresivo -el de la película del cineasta sueco-. El mismo Beuys concluía:

Si un objeto anónimo, industrial, puede ser arte, entonces ello implica que el fabricante de este objeto es realmente el artista. Y si este objeto es realizado por el trabajo colectivo de un grupo de personas, entonces toda persona es un artista, no sólo los pintores, escultores, pianistas, bailarines o cantantes. La conclusión de que ya no es posible hacer arte es incorrecta, sino que sucede lo contrario: la vida sólo puede continuar a través del trabajo artístico, pero para ello debemos adoptar una definición extendida del arte (BEUYS, 1964).

Dos años después (1966) realiza la acción llamada *Infiltración homogénea para piano de cola: el gran compositor contemporáneo es el niño de la Talidomida*. Beuys había atado un pato de juguete, al cual daba cuerda a un piano¹²⁷ completamente cubierto de fieltro, por tanto condenado al silencio y

¹²⁷ El piano tiene que ver con la biografía de Beuys, de hecho desde muy joven aprendió a tocarlo. Convertido en fetiche cultural por los neodadaístas de Fluxus, fue anteriormente objeto de experimentaciones por parte de por Cage, quien le otorgó nuevas funcionalidad: sonoras y plásticas, transformando el sonido, así como la experiencia musical misma en una nueva relación con el público, como en su famosa obra para piano de tres movimientos 4'33" (1952). Para Beuys es símbolo artístico de curación, parte del ambiente que lo recibe y exhibe en sus propuestas.

con una cruz roja bordada en uno de sus lados (símbolo cristiano y terrenal). Para el artista una sociedad enferma era una sociedad productora de enfermos, de ahí que Beuys emplee como metáfora el escándalo de la talidomida¹²⁸. El *silencio*, en este caso, daba voz al problema de los niños mutilados antes de nacer, poniendo en relación, figuradamente, esta obvia dificultad de hacer sonar el instrumento con el hecho de que su piano, forrado de fieltro, imposibilitara de facto la emisión de cualquier sonido. No en vano, ese fieltro indica una intención sanadora, ya que Beuys somete al piano a una "curación" a través del calor, tal y como la que le salvó a él mismo. Por último, las cruces bordadas a ambos lados del forro que cubría al piano, según el propio artista: "[...] significan la urgencia del peligro que amenaza si guardamos silencio y si somos capaces de participar en el próximo paso de la evolución" (RONSENTHAL, 2014: 16).

Años después (1973) volvió tomar la película de Bergman como *leit motiv* para la escultura *El Silencio* (1973). Con esta idea galvanizó cinco rollos del film homónimo del director sueco. La película formada por diálogos breves, se centra en las dificultades de comunicación del ser humano. Beuys cubrirá de otras capas la escultura ya galvanizada, sellando y duplicando así el silencio. Con esta sencilla acción el sonido y la imagen del film habían sido privados de sus funciones audiovisuales. Había *silenciado* a *El Silencio*.

I like America and America likes me (*Me gusta América y a América le gusto yo*) es otra acción de Beuys de 1974. La frase que le daba irónicamente el título era una protesta frente a la guerra de Vietnam (desde Estados Unidos Beuys era visto con cierto recelo, entre otras cosas por su posición antibélica y su oposición al capitalismo). Beuys que se había negado

¹²⁸ La Talidomida fue un fármaco que se introdujo por primera vez en Alemania el 25 de diciembre de 1956 y fue utilizado hasta 1963. Prescrito como anti vomitivo y sedante para las mujeres embarazadas, sus efectos secundarios se revelaron muy dañinos; los bebés nacieron con brazos atrofiados (o directamente sin brazos), sin piernas y, en algunos casos, sin orejas. A pesar de estos horribles descubrimientos, el fármaco se continuó utilizando durante 9 años.

a pisar el territorio americano durante la guerra¹²⁹, aprovecha esta situación para expandir su acción. Con idea de no pisar suelo americano, para cumplir así su promesa, a su llegada a la aduana es puesto en una camilla y envuelto con una manta de fieltro, para ser trasladado directamente a la galería neoyorquina René Block. El alemán permaneció durante una semana en el espacio de la galería, en compañía de un coyote salvaje (animal totémico y sagrado para los aborígenes americanos y símbolo de América), mientras el público podía ver lo que sucedía desde una cierta distancia, detrás de una valla. Beuys, completamente cubierto por una manta de fieltro, asomaba un bastón de madera por encima de su cabeza, mientras apuntaba hacia el animal y emitía señales de luz con una linterna. Cada día repetía una serie de acciones rituales, como hacer sonar nueve veces un triángulo de metal que llevaba colgado de su cuello. Durante los días en los que convivió con el animal, el artista fue haciéndose con su confianza, hasta el punto en el que el coyote dormía en su fieltro y él en la paja que se había puesto en el suelo para el coyote. El último día logró por fin abrazar al animal. Con esta acción, que podría ser considerada otro momento silencioso de recogimiento, Beuys pretendía simbolizar un reencuentro entre la cultura y la naturaleza. Terminada la acción, el artista fue acompañado al aeropuerto en ambulancia, de nuevo en camilla y envuelto de fieltro.

¹²⁹ La guerra de Vietnam se libró entre 1955 y 1975.



Figura 67. *I love america and america likes me*, Joseph Beuys, 1974
[performance, galería Renè Block, Nueva York (EE. UU.)]



Figura 68. *Plight*, Joseph Beuys, 1985
[instalación.]

Plight (1985), traducible por *Situación*, es una de las últimas obras que realiza Beuys antes de su muerte. En esta ocasión Beuys intervino dos salas de la galería Anthony d'Offay de Londres¹³⁰, forrando las paredes mediante dos filas superpuestas de cilindros de fieltro. De esta forma, como en la acción precedente, titulada *Infiltración homogénea*, Beuys utilizó el fieltro para amortiguar el sonido; pero esta vez acondicionando el espacio de la galería para que resultara acústicamente muerto y proponiendo con ello una nueva metáfora sobre el *silencio*. El tránsito de una sala a la otra venía marcado por una de las dos filas de cilindros en la parte superior, de modo que, para pasar de un ambiente a otro, había que agacharse. Así, mientras que la primera sala se encontraba vacía, la segunda estaba ocupada por un piano de cola con la tapa cerrada (y por lo tanto enmudecido), que encima tenía una pizarra con pentagramas vacíos (un símbolo del silencio que conectaba con el trabajo de John Cage) y un termómetro (que evidenciaba el aspecto energético de la obra). El artista recreaba así un espacio aislado y cálido, que predisponía a la introspección. Un ambiente que invitaba a la transformación interior, donde no había lugar para la reverberación del sonido, pues el dispositivo de fieltros podría ser capaz de acallar incluso el sonido del piano.

La instalación de Beuys, titulada *Blitzschlag mit Lichtschein auf Hirsch* (*Rayo iluminando un venado*), cuyo proceso de creación se dilató del 1958 al 1985 (y en la cual me inspiré para la realización de la instalación titulada *TierraLuzSilencio* que detallamos en la segunda parte práctica de la presente tesis doctoral), refleja muchas de las teorías y mitologías utilizadas por el artista alemán. Considerando una síntesis final de la obra de Beuys, habría que detenerse en *Rayo iluminando un venado*. Ésta es una obra compleja, cuyo significado se sostiene en la idea de escultura social que promulgaba el artista. Seguramente no es correcto limitarse a una análisis puramente formal, pues el centro de interés del artista eran las fuerzas del universo, más que la obra material en sí misma, de hecho, a Beuys nunca le interesó la

¹³⁰ Esta intervención espacial fue posteriormente recreada en el Centro Pompidou de París.

noción de *l'art pour l'art*. Enigmática y teatral, esta grandiosa instalación se compone de objetos y motivos elaborados en diferentes fases, desde los años cincuenta, como reliquias dispersas en un espacio “petrificado” sobre el que el espectador no tiene control. Ante esta obra el espectador tiene la sensación de estar en un escenario donde todo se encuentra paralizado, como sucede cuando un rayo ilumina la oscuridad de la noche. Se trata de un espacio sin memoria, donde predomina una gran forma triangular de bronce suspendida de una viga, simbolizando un rayo, metáfora del juicio. Es como si ese trozo amorfo de bronce estuviera colmado de energía. El gran rayo puede recordar a la fuerza de la naturaleza, a la luz, a Dios, que ilumina desde lo más alto un paisaje terrenal y en perenne mutación.



Figura 69. *Rayo iluminando un venado*, Joseph Beuys, 1958-85
[treinta y nueve elementos, bronce, hierro y aluminio, dimensiones variables.]

La monumental instalación refleja todo un conjunto de ideas del artista alemán, entre ellas aquella del *arte como capital social*, es decir, de la necesidad de transmitir el poder transformador del arte y su capacidad de sublimación. Frente a esta pieza el espectador debería percibir la llamada al cambio, a una metamorfosis personal y profunda, que contribuya a mejorar la sociedad. Desde nuestro punto de vista, en esta obra convergen un conjunto de ideas y conceptos cuya clarividencia resulta ciertamente iluminadora, especialmente en estos tiempos tan “oscuros” que nos ha tocado vivir. Esta instalación podría ser considerada como una especie de síntesis del pensamiento de Beuys, pues en ella se reúnen todas sus visiones e *iluminaciones*, sobre la existencia humana y las ciencias naturales, mediante el empleo de *formas embrionarias*, bañadas en los colores de la tierra y de los minerales.

La transformación recreada por Beuys, nos lleva a la imagen de Cristo, como símbolo revolucionario. De hecho, el concepto ampliado de arte representa para Beuys el itinerario hacia la imagen de Cristo. Reproducimos aquí un extracto de la lúcida entrevista que el periodista Mario Perozzi realizó en 1973 al artista alemán, la cual fue publicada en el diario "Corriere della sera"¹³¹.

P. En sus “partituras” usted habla a menudo de Cristo. ¿Por qué?

R. Cristo -no el Cristo del que se han apoderado las iglesias- es, después de Platón, una figura de gran importancia. Cristo ha ofrecido a los hombres la libertad y como fuerza revolucionaria se ha servido también de la ciencia. Por esto una vez hice una obra en la que sobre una imagen de Cristo escribí: “el inventor de la máquina de vapor” (PERAZZI, 1973).

¹³¹ El *Corriere della Sera* (en español "Mensajero de la tarde") es un diario italiano que se edita en Milán por la empresa RCS Media Group. Es el periódico con mayor difusión en Italia seguido de *La Repubblica* y *La Stampa*. Fue fundado en 1876 por el periodista Eugenio Torelli Viollier y fue llamado así porque originalmente salía a la venta por la noche, a partir de las 21:00 horas.

Aunque su procedencia es católica, el artista se manifiesta anticlerical y en contra de cualquier organización religiosa (las instituciones son para Beuys unos obstáculos para su idea de libertad creativa). No obstante, se siente fascinado por los grandes místicos, como santa Teresa de Ávila y San Juan de la Cruz, entre otros; de ahí que, aún no siendo practicante, promoviese una renovación espiritual inspirándose a la figura de Cristo. Ejemplo de esa faceta mística de Beuys, fue la profunda admiración que sintió por San Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús y autor de *Los Ejercicios espirituales*, al cual se sentía particularmente vinculado. El místico español, al igual que el artista alemán, también sobrellevó una experiencia militar: siendo soldado, durante el alzamiento militar de Pamplona de 1521, sufrió una herida en una pierna que le obligó a renunciar a las armas, cayendo en un largo camino de sufrimiento. A lo veintiséis años, tras haber vivido una vida típicamente mundana, llega por fin a la práctica de la meditación y a la experimentación de otras praxis místicas, la cuales le permitirán salir de la crisis y alcanzar una auténtica regeneración espiritual. Una deriva biográfica en la que Beuys seguramente se sintió reflejado.

El pensamiento beuysiano busca una forma de descubrimiento personal de lo espiritual, de hecho, el artista trasciende cualquier religión, aun habiendo en su obra evidentes las referencias al cristianismo. Y aunque se interesó por el pensamiento oriental y tuvo contactos con el mismísimo Dalai Lama, se mantuvo siempre claramente vinculado a la imagen cristiana. Es más, cuando Beuys habla de misticismo se refiere a los secretos de la vida y a las heridas aun por cerrar de nuestra historia; es por esto que pretendía ampliar la comprensión de la vida, alejándose naturalmente del materialismo, para llegar a una comprensión antropológica y simbiótica de la ciencia y del arte. Con estas ideas, se acerca a ciertos temas reclamados también por Rudolf Steiner, auténtica columna vertebral -entre otros- de sus teorías sociales.

3.2.2 DAN FLAVIN: LA LUZ DE LOS COLORES INTERIORES

No se puede considerar la luz como un fenómeno objetivo, pero es sin embargo así como yo la contemplo. (DAN FLAVIN)

Figura vinculada al movimiento americano del minimalismo¹³², Dan Flavin está considerado uno de los autores estadounidenses más originales e influyentes de la segunda mitad del siglo XX. Sus experimentaciones lumínicas han inspirado a otros creadores hasta nuestros días. Los aspectos clave de su obra han influido sobremanera en el arte conceptual contemporáneo. Flavin ha sido uno de los primeros artistas en mezclar progresión y serialidad (características minimalistas) mediante la disposición sistemática del color en espacios interiores, preparados para acoger sus dispositivos eléctricos luminosos.

De formación artística autodidacta, antes de terminar dedicándose en pleno a la creación artística, Flavin estudió materias científicas, física y sociología. Su interés por el arte comenzaba exactamente en 1959, cuando emprendía su aventura en la pintura, oficio que abandonará a principios de los sesenta. Fue ahí cuando comenzó a crear sus conocidas *obras lumínicas*, experimentando con la luz y los colores en espacios interiores arquitectónicos. El artista hizo su primera exposición con luz eléctrica en 1961 y a partir del 63 empezó a trabajar con las luces fluorescentes.

Hoy día Flavin es fundamentalmente conocido por sus instalaciones de luces y colores, sin embargo, al igual que Beuys, era un infatigable dibujante. A parte de los numerosos bocetos que realizó para sus instalaciones

¹³² El minimalismo (del inglés *minimalism*), surge en los Estados Unidos durante los años sesenta. El movimiento artístico minimalista tiende a reducir los elementos de la obra dejando solo lo "esencial", simplificando los componentes a lo mínimo. La expresión "minimal art" ha sido acuñada por el filósofo británico Richard Wollheim para referirse a un tipo de arte tendente a la simplificación, muy en boga en aquel periodo en los Estados Unidos, comprendía ciertas obras definidas "Estructuras Primarias", *Arte Elemental* y/o *ABC Art*.

luminosas, las cuales necesitaban de lugares cerrados, favorables también para alcanzar una cierta *expansión mental*. Flavin también dibujó regularmente al aire libre, sobre todo escenas de ríos y playas. A mediados de los años ochenta abordó temas marinos mediante el uso de pasteles de colores. Raramente regalaba o vendía sus dibujos, de hecho la mayoría permanecieron en su estudio hasta su muerte. El dibujo era para él una forma personal de *concentración artística*, al mismo tiempo que una *forma de meditación*. Especialmente sugerente nos resulta el dibujo realizado justamente en el tránsito hacia el uso de luces fluorescentes. Una línea blanca y -apenas- el comienzo de otra, pulcramente trazadas. Una raya que parece abrir el espacio, empujando al negro a salir del plano.

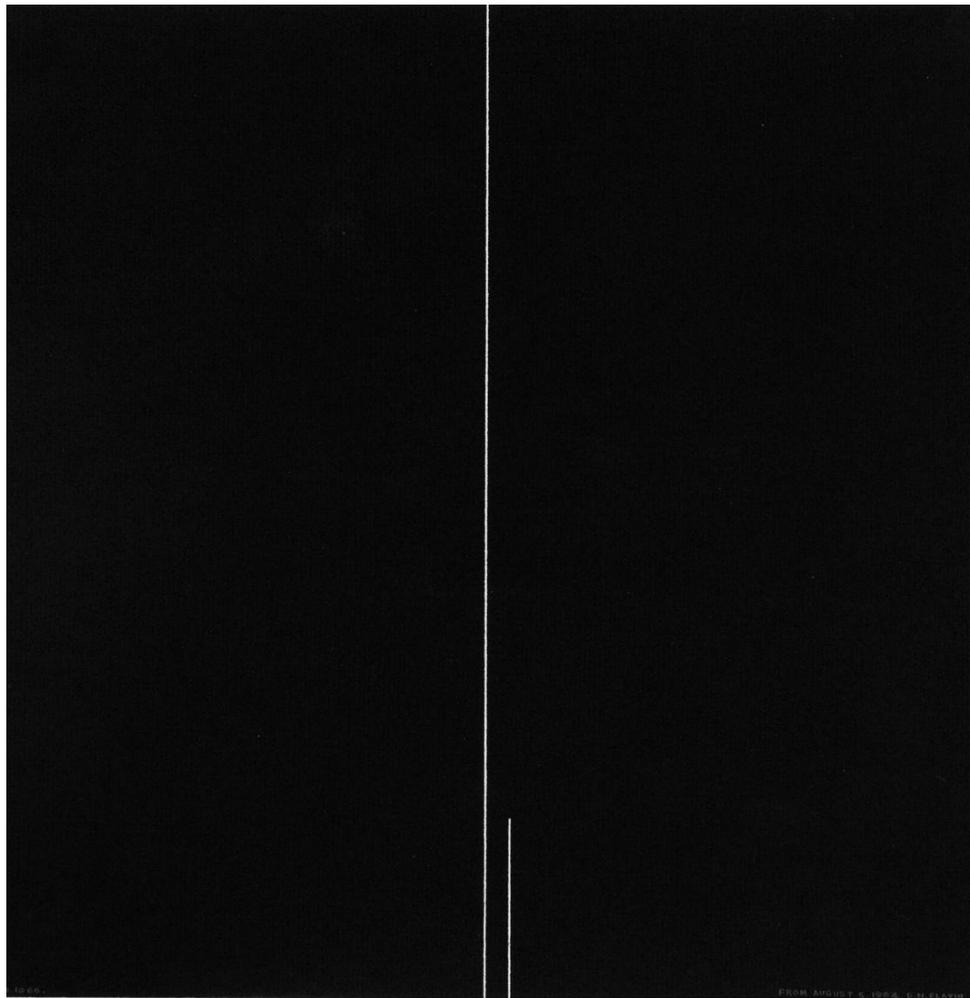


Figura 70. *From August 5, 1964*, Dan Flavin, 1966
[crayón blanco sobre papel negro, dimensiones desconocidas.]

Asimismo, su pasión por el dibujo se vio ampliada con el coleccionismo de obras de otros artistas; le atraía la luz y la atmósfera de los dibujos de los pintores de la Escuela del río Hudson¹³³, así como de los japoneses y de artistas del siglo XX como Piet Mondrian, Donald Judd, entre otros.

Flavin es considerado el *artista de la luz*. Su propósito es "transformar la percepción" a través de la luz, que plasma artificialmente mediante fluorescentes, en directa relación con el espacio que la acoge. El experto de arte moderno y contemporáneo, Manfred Schneckenburger, escribe:

Estos fluorescentes estandarizados y producidos en serie se convirtieron en la entelequia elemental a partir de la cual el medio de la luz fluorescente se extiende por el espacio, matizándolo. Flavin creó todo un repertorio de lúcidas superposiciones y disoluciones de ángulos, barreras y pasillos luminosos. A partir de 1969 los instaló en salas enteras de museos y en edificios. Pocos artistas desde los neoimpresionistas han incluido de manera tan coherente fenómenos como la mezcla óptica, el contraste simultáneo y la temperatura de color, haciéndolos brillar como luces en un espacio. Las escasas estrategias del minimalismo quedan superadas en estas obras maestras de luz orquestadas con precisión (SCHNECKENBURGER, 2001: 528).

El eje central del trabajo de Flavin se sitúa entre los componentes fundamentales de la visión y, por extensión, la "materia" prima de la creación: la luz y los colores que, en este caso, el artista obtiene por mediación de la tecnología de su época. A partir de la luz artificial y de la abstracción geométrica, la búsqueda de Flavin propone una experiencia que se revela y adviene de inmediato, dentro del espacio cerrado; sin embargo, esas *luces* nos pueden conducir hacia otras dimensiones, más allá de las salas transformadas por sus neones fluorescentes.

Quizás es el uso de la "materia luz" lo que sitúa al artista minimalista, más allá del movimiento americano. Desde siempre la luz ha sido metáfora de conocimiento y de intuición racional (luz de la razón) y sobre todo espiritual

¹³³ Escuela del río Hudson (inglés, *Hudson River School*) se refiere a un grupo de paisajistas estadounidenses del siglo XIX (1825-1875), estéticamente influidos por el romanticismo.

(luz divina). Como es sabido, para todas las religiones y tradiciones espirituales, la luz representa la divinidad y la iluminación. Por lo tanto, ¿podríamos hablar de una cierta *mística* de los materiales refiriéndonos a las obras de los *minimal artists*?

Obras que pueden "cambiar" en el tiempo: en el caso de Flavin será más difícil reconstruir las obras del autor, porque la luz fluorescente va perdiendo la fuerza original que tenía en los años sesenta.

La corriente del minimalismo, pese a su aparente sencillez, parecen no necesitar de ningún referente externo. Es un lenguaje esencial -pues no lleva asociado ningún tipo de narración ni posicionamiento moral, político o filosófico- y en esa esencialidad, también es autosuficiente. Es más, podría decirse que el minimalismo puso en cuestión todas las leyendas acumuladas sobre el creacionismo artístico. Con el minimalismo el empleo de los materiales tecnológicos cotidianos entra en el terreno del arte. Las propuestas minimalistas se sustentan, con frecuencia, en la aplicación de formas y patrones preestablecidos, capaces de generar misteriosos sistemas modulares.

Indudablemente, aunque la obra de Flavin surge en el contexto minimalista, en ningún caso podemos hablar solo de un carácter puramente objetual; el artista desde una síntesis escultórica y arquitectónica consigue la implicación tanto física como mental del espectador, el cual, difícilmente se queda pasivo. Su corpus creativo se inicia con "*Icon Series*" y *Icon VII (vía crucis)*, una serie de obras de los años sesenta con evidentes referencias sacras (el término nos remite a la pintura religiosa del catolicismo ortodoxo). La citada serie estaba compuesta por cajas con tubos fluorescentes, combinados con luces de neón; Flavin daba vida a géticas y vibratorias de los tubos de neón. Piezas donde la luz diagonal adquiere una importancia especial.

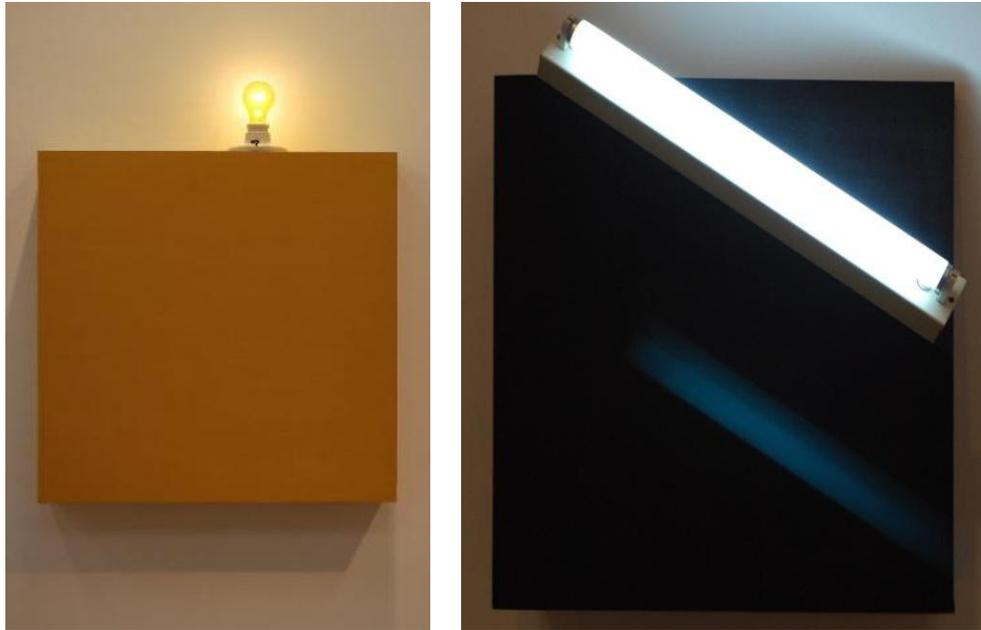


Figura 71. (izquierda) *Icon II "the mystery to John Reeve"*, Dan Flavin, 1961
[escultura, óleo sobre tablero de madera, recipiente de porcelana,
cadena de tracción y bombilla incandescente, 76.2 x 63.8 x 11.9 cm.]

Figura 72. (derecha) *Icon VII Vía crucis*, Dan Flavin 1964
[escultura, acrílico sobre masonite y luz fluorescente, 71.1 x 71.1 x 25.7 cm.]

En uno de los últimos *iconos*, se puede leer una dedicatoria a su hermano gemelo David, fallecido siendo aún joven, en 1962, cuando tenía solo veintinueve años. A partir de entonces, Flavin incorporará siempre una dedicatoria a los títulos de sus obras; las mayorías de ellas serán dirigidas a otros artistas como Brancusi, Matisse, etc., otras a algunos amigos, algunas a personajes políticos y también dedicará su obra a los soldados muertos en Vietnam. Observando estas dedicatorias es posible deducir quiénes pudieron ser algunos de los referentes plásticos y conceptuales del artista. Flavin, a menudo era acusado de producir obras banales y basadas solo en el aspecto estético-formal, producto de un análisis de su trabajo evidentemente superficial. Nada más lejos de la realidad. Las obras de este artista están construidas desde la sutileza y la sensibilidad. El artista en 1962, en relación a su primeros *iconos* escribió:

La semana pasada en el Metropolitan he visto un grande icono de la escuela de Novgorod. Me he reído al reconocerla. Era algo más que una pintura. [...] Su perfil deformado estaba cargado de historia. La obra tenía una aura casi mágica que he tratado de infundir a mis iconos. Pero mis iconos son diferentes de un Cristo bizantino en majestad: son pequeñas, anónimas, sin gloria. [...] Mis iconos no exaltan al santísimo salvador [...] Son concentraciones construidas que celebran habitaciones desnudas. Producen una luz limitada (CELANT, 1998: 167).

Las obras de Flavin, necesitan de unos requisitos muy básicos de montaje y además esas instalaciones lumínicas son repetibles en cualquier lugar sin perder eficacia. Sin embargo, a pesar de esa sencillez sus obras requieren de un contexto básico donde instalarlas. Como decíamos, aunque a primera vista las obras de Flavin puedan parecer composiciones frías y banales, en realidad, las luces y los colores que "iluminan el espacio" sumergen progresivamente al espectador en una maremágnum de sensaciones: desde atmósferas que generan ansiedad, tristeza o calidez hasta aquellas que poseen cierto carácter espiritual, invitando a la meditación.

El acercamiento a lo sagrado en Flavin no es fácil. El propio artista rechazaba cualquier referencia trascendental en su obra, al mismo tiempo que negaba ser partidario de mensajes religiosos. Quizás esta actitud se debe, en parte, a cuestiones relacionadas con su vida íntima. Estimulado por la voluntad paterna, había empezado sus estudios en los jesuitas para encaminarse hacia el sacerdocio, pero al final decidió dejarlo todo por dedicarse al arte. Afectado por unas relaciones familiares complejas, fue una personalidad muy controvertida e insatisfecha; a menudo se mostraba agresivo hacia sus admiradores y le gustaba excederse con el alcohol y la comida, a pesar de tener una salud bastante comprometida.

El carácter racional y sistemático de *The nominal three (to William of Ockham)*, obra del 1963, convirtió a Flavin en un destacado artista minimalista. Se trata de un homenaje a Guillermo de Ockham, filósofo franciscano del siglo XIV, fundador del "nominalismo", cuya teoría estaba basada en la afirmación de la separación inevitable entre las cosas trascendentes y la realidad material, es decir por un lado la fe y por otro el

conocimiento. El artista nunca quiso atribuir valores místicos-espirituales a sus *iluminaciones*, o por lo menos eso era lo que afirmaba. Sin embargo las conexiones con ideas de carácter místico surgen con frecuencia a lo largo de su producción. En sus *iconos* el imaginario religioso queda sustituido por la realidad fenoménica y las cuestiones del espíritu están reemplazadas por las problemáticas propias del arte. Flavin prefiere dar a su obra una “concreta humanidad” a un sentido romántico y santificado del arte. "Mis tubos de luz fluorescente jamás queman de deseo de Dios" (FLAVIN en GOVAN, 1998: 174).



Figura 73. *The Nominal Three, to William of Ockham*, Dan Flavin, 1963
[fluorescentes de luz blanca fría, 244 cm, de longitud diagonal.]

Aunque las propuestas de los artistas minimalistas nos puedan evocar ciertos sentimientos de sublimidad, no debemos olvidar que ese acercamiento a lo sublime no fue una cuestión prioritaria entre ellos, sino un resultado estético.

Dan Flavin, a menudo negó esas posibilidades, su trabajo con la luz, como es lógico, ha dado pie a numerosas especulaciones de corte espiritual, todas ellas reiteradamente desmentidas por el autor:

Las instalaciones de Flavin no sólo tenían efectos sobre la arquitectura. También obligaban al espectador a involucrarse: ya no le transmitían la sensación de que estaba delante de un objeto visible, sino que le hacían sentirse a sí mismo, bañado en luz, como una parte de la situación perceptible visualmente. Pero la aportación decisiva de esa estructura perceptiva no residía tanto en la participación activa del observador como en el reconocimiento de que lo visible no se apreciaba desde fuera sino desde el interior.

Y sin embargo no podemos considerar a Flavin de ninguna manera como un místico de la luz. A pesar de todas las diferencias con los minimalistas, el artista compartía su convencimiento de que una obra acorde con los tiempos se representa sólo a sí misma. Flavin rechazó siempre cualquier interpretación metafísica o mística de su trabajo (MARZONA, 2004: 16).

El artista estadounidense no gozó de demasiada fama en vida, sin embargo el impulso le llegó por parte del coleccionista italiano Giuseppe Panza di Biumo, quien se reveló como un gran admirador del artista, comprándole muchas obras que, hoy día, forman parte de una de las colecciones permanente europeas que más piezas de Dan Flavin posee. En cuanto a la suerte del artista americano con la crítica, cabe decir que también esta fue irregular. En 1967 el crítico de arte americano Hilton Kramer llegó a asegurar que él no era artista, sino alguien a quien le habían permitido ocupar una galería. Pero el tiempo ha acabado poniendo a Flavin en el lugar que merecía. La labor de este pionero "plasmador de la luz" ha impulsado a otros artistas contemporáneos, igualmente fascinados por el poder lumínico y los efectos de la luz física en el espacio, tanto artificial como natural. Un ejemplo concreto es el grupo californiano de los sesenta *Light and Space*,¹³⁴ del cual

¹³⁴ Considerado como un desarrollo del minimalismo, el movimiento *Light and Space* se centra sobre la influencia que las formas geométricas y el uso de la luz podrían tener sobre el ambiente y la percepción del espectador. Las obras producidas son grandes instalaciones capaces de atraer al espectador en una fuerte experiencia sensorial, que puede ser interpretada como una concepción moderna de sublimidad.

queremos destacar al artista James Turrell, uno de los creadores más conocidos de nuestro tiempo. Artista de gran sensibilidad (también en relación al arte gráfico), las experimentaciones de este último acerca de la luz y sus procesos de percepción en el espacio, adquieren connotaciones espirituales capaces de llevar al espectador al recogimiento y a la meditación:

Turrell es un místico de la luz. Sostiene que la luz es nuestro medio físico: vivimos en la luz y nos la bebemos (We are light eaters. We drink light as vitamin D). La luz es arquitectura y atmósfera, espacio y tiempo. La luz es un símbolo de lo espiritual, como sabemos por las vidrieras de las catedrales góticas y por los resplandores que contemplamos cuando cerramos los ojos. 'Ve adentro y saluda a la luz' (Go inside and greet the light): James Turrell siempre recuerda estas palabras que le dijo su abuela para invitarle a los encuentros religiosos cuáqueros (SOLANA, 2004).

Muy significativas nos han resultado las opiniones de Turrell sobre la luz, el tema principal de su trabajo, que siempre pone en relación al ser humano y su percepción. En una entrevista que le realiza el arquitecto Esa Laaksonen, Turrell, además de ampliarnos la visión sobre la obra de Flavin, nos transportan inevitablemente a John Cage, autor que ha influido mucho en su trabajo y quien será nuestro objeto de estudio en el siguiente apartado:

Quisiera decir que no existe la ausencia total de luz, al igual que al entrar en una cámara anecoica, que absorbe todos los sonidos, se descubre que no es posible el silencio porque uno se oye a sí mismo. Con la luz ocurre lo mismo: estamos en contacto con la luz interior, un contacto que a veces olvidamos hasta que tenemos un sueño lúcido. Preguntarnos de dónde proviene la luz del sueño lúcido nos lleva a estas ideas sobre el poder de la luz. Este poder es, en primer lugar, el poder de su presencia física. Me gusta llevar a un lugar una luz como la del sueño, que se percibe por sí misma, no como algo que ilumina otras cosas, sino como una celebración de la luz como objeto, su presencia material, la revelación de la luz en sí misma. Esto permite a la luz vivir más allá de su formación. Aprender a trabajar con la luz, que no se modela con las manos, como la arcilla, es en gran medida trabajar la luz con el pensamiento. Existe una arquitectura del pensamiento, la estructuración de la lógica, del pensar, del espacio del pensamiento, que concierne a la arquitectura tanto como la construcción de los edificios en los que trabajamos y que utilizamos de manera pragmática. La música

también lo estructura, como hacen determinadas cosas en el arte. Se despierta la sensibilidad al color, los ojos se vuelven hacia sí mismos. Al darle tiempo, se produce el descubrimiento. Es algo sublime y para mí es importante el hecho de que no ocurra todo a la vez: la revelación no se produce de una sola vez (TURRELL, 1996).

Turrell confronta su investigación sobre la luz con la búsqueda de Cage respecto al silencio y habla de la imposibilidad de la ausencia de luz, introduciendo la noción de *luz interior*, místicamente muy reveladora. Por eso, aunque Flavin afirmaba no aspirar a ninguna interpretación mística de su obra, a raíz de confrontaciones con artistas como Turrell, se hace inevitable hablar de un cierta evocación de "misterio" en el caso del primero, desprendida de sus propuestas minimalistas. Sus instalaciones, a través de un tratamiento muy personal de la luz, desde nuestro punto de vista, generan espacios teñidos de una intensa resonancia mística, verdaderas "atmósferas meditativas". Esa sensación es la que emana de la instalación permanente que Flavin realizó en la iglesia Santa Maria in Chiesa Rossa,¹³⁵ de la ciudad italiana de Milán. Podemos considerar esta obra como una "intervención transformadora", por haber sido desarrollada en la iglesia conocida como la Chiesa Rossa (Iglesia Roja), un edificio situado en un barrio deprimido de la periferia milanesa. El proyecto toma forma por iniciativa del párroco de la Iglesia, don Giulio Greco, deseoso de realizar algo impactante y realmente significativo para aquel lugar. Con esta intención, pide al artista intervenir en el espacio para "transformarlo", pensando en una nueva luz, distinta, símbolo de renovación y esperanza para la gente de ese conflictivo barrio. Según las palabras de Giuseppe Panza di Biumo, amigo y coleccionista del artista, Flavin aceptó el encargo motivado sobre todo por el fin social de la intervención. En aquel entonces el estadounidense estaba muy enfermo,

¹³⁵ Iglesia Santa Maria in Chiesa Rossa de Milán. Construida a forma de cruz latina en 1932, a partir del proyecto del arquitecto y urbanista Giovanni Muzio, el edificio religioso, por sus proporciones se presenta muy clásico y al mismo tiempo manifiesta una cierta modernidad. En 1997 fue reinaugurada gracias a las financiaciones de la Fundación Prada, una prestigiosa institución dedicada a la promoción de la cultura y del arte contemporáneo desde sus dos sedes, una en Milán y la otra en Venecia.

sufría de diabetes, le habían amputado un pie y sus condiciones generales de salud eran realmente graves, al punto que se temía la imposibilidad de concluir el proyecto. Finalmente Flavin consigue ultimar y firmar el proyecto dos días antes de su muerte en 1996 a los sesenta y tres años.



Figura 74. Santa Maria in Chiesa Rossa, instalación lumínica, Dan Flavin, 1996, Milán (Italia)

Para algunos críticos esta instalación milanesa representó el culmen del arte de Flavin, el cual, como ya hemos dicho, durante su vida quiso desafiar el arte religioso tradicional proponiendo obras compuestas por luces artificiales fluorescentes. Como en sus primeras ideas, manifestadas en los *iconos* eléctricos, también en sus trabajos posteriores Flavin parece evitar cualquier metáfora visual, pensando más en la experiencia inmediata y en la temporalidad humana de la materia que en el plano espiritual. En realidad, así como no rechaza ninguna fe, tampoco la evoca, porque el problema de Dios nunca estuvo puesto en discusión. Refiriéndose a la filosofía de Guillermo de Ockham, Flavin declara: "El arte es materia y por eso, no demuestra nada de lo sacro, pero tampoco lo excluye" (GOVAN, 1998: 187).

En ese impás sucede que es la predisposición anímica del propio espectador la que finalmente hace que éste encuentre en Flavin un espejo en el que proyectar su espiritualidad; tal vez porque en ese empeño de Flavin por desprenderse de cualquier tipo de asociación religiosa -nos atrevemos a pensar- consigue aproximarse a la verdadera esencia espiritual, de manera que la visualización de sus obras lumínicas puede revelarse un medio favorecedor para el recogimiento y la meditación.

La pasión por la arquitectura, que el artista demostró en sus proyectos "transformadores" de espacios, vuelve a manifestarse en la intervención en la Iglesia Roja milanesa, a la cual nos hemos referido. En ella, tras analizar la planta del edificio y las relaciones entre los volúmenes de los espacios, Flavin decidió evidenciar los diversos ambientes a través de colores vivaces: tubos de neón azules y verdes para la nave central (también es azul la bóveda), rojos para el transepto y oro para el ábside. Todos los ambientes del edificio sagrado quedan iluminados. Pero ¿cuál es el motivo de que eligiera esos colores? Flavin pensó en la luz de los distintos momentos del día, inspirándose en los cambios cromáticos de la luz durante las diferentes horas del día, desde el amanecer hasta la puesta del sol. El cromatismo separa los ambientes litúrgicos y el espectador puede disfrutar de las paredes llenas solo de color, hasta llegar al espacio dorado del ábside, símbolo de lo divino. Flavin consigue así organizar cromáticamente los espacios internos de la iglesia guiando al visitante. Con ello, sin alterar la disposición arquitectónica y solo por medio de su percepción, el artista logra una fascinante mejoría estructural. Es más, se podría considerar que lo que realmente propone Flavin es una sacralización de la cotidianidad del hombre, fomentada por los cambios del ciclo natural de la luz.

En definitiva, los "contenedores lumínicos" de Flavin transmiten un resplandor especial y generan atmósferas sutiles: las luces y los colores invaden el espacio que habitan y acogen al espectador generándole una sensación de "soledad agradable". Flavin, desde su enfoque supuestamente laico, crea experiencias de carácter místico utilizando algo tan trivial -y al mismo tiempo esencial- como la tecnología eléctrica. Escogiendo espacios

iconográficamente desnudos, donde la luz pueda expandirse, y solo con el uso de lámparas de color, Flavin logra orientar la percepción de quien penetra en sus instalaciones hacia lo intangible. El interés por restaurar la armonía entre la luz como imagen y la luz como objeto representa un recorrido hacia el equilibrio, propósito principal de toda meditación y camino espiritual.

3.2.3 JOHN CAGE: LAS POSIBILIDADES DEL SILENCIO IMPOSIBLE

Lo que es importante es insertar al individuo en el flujo de todo lo que sucede. Para hacer esto, el muro del ego debe de ser demolido; gustos, memoria y emociones deben ser debilitados. Se puede tener una emoción, simplemente no debemos pensar que es tan importante. Tómala de una manera en que luego la puedas dejar caer. No la reelabores. (JOHN CAGE)

Igual que los dos autores analizados antes, Beuys y Flavin, el estadounidense John Cage es uno de los protagonistas clave del siglo XX. De hecho, no se puede negar la pluralidad de sus aportaciones, pues no solo contribuyó al ámbito de la música, sino también de las artes visuales y a la cultura contemporánea en general.

Cage encontró en Europa un espacio para la inspiración. En este continente vivió algunas de las experiencias personales que más han marcado su carrera. En 1930, Cage viaja por primera vez a Francia, desde Los Ángeles (California), su ciudad natal. Llega a París y allí estudia arte, música y arquitectura, además de entrar en contacto con algunos músicos tan importantes como Igor Stravinski o Paul Hindemith. Con todo, estuvo recorriendo Europa durante un año y medio aproximadamente. Visitó distintos sitios en Francia, Alemania y España, siendo Mallorca y Sevilla donde vivirá parte de esas enriquecedoras experiencias (en Mallorca realiza su primera composición), que el mismo autor describe:

Dejé París y empecé a pintar y escribir música, primero en Mallorca. La música que escribí estaba compuesta con algún procedimiento matemático que ya no recuerdo. No me parecía que fuera música, por lo que cuando me fui de Mallorca la dejé para aligerar el peso de mi equipaje. En la esquina de una calle de Sevilla me di cuenta de la multiplicidad de acontecimientos simultáneos, visuales y auditivos, que se dan juntos en una experiencia y producen goce. Para mí fue el principio del teatro y el circo. Mi actitud por aquella época era que uno podía hacer todas esas cosas (escribir, pintar, o incluso danzar) sin técnica. No se me ocurría que tuviera que estudiar composición (CAGE, 2007: 33).

Lo aprendido durante su recorrido por Europa se reflejará en su línea creativa futura, sobre todo en sus primeros *happening* (del inglés *to happen*: suceder, pasar)¹³⁶, así como en otros experimentos como *Musicircus*, de los años sesenta, una sucesión de eventos colectivos artísticos, musicales e interdisciplinarios, que se realizaban simultáneamente en varios lugares.



Figura 75. John Cage, 1981

A su regreso a Estados Unidos aprende composición con Richard Buhling, además de dedicarse a la pintura y a la poesía. En 1933, en Nueva York,

¹³⁶ Como es sabido John Cage está considerado como uno de los precursores del *happening*. El primer *happening* realizado por éste tuvo lugar en 1952, en el Black Mountain College (universidad de Asheville, Carolina) y se tituló *Theater piece Nº1*. En él participaron también Robert Rauschenberg (pintor), Merce Cunningham (coreógrafo), Charles Olsen (poeta) y David Tudor (pianista). El *happening* constaba de una serie de actividades aparentemente inconexas: uno tocaba el piano, otro bailaba, otro recitaba subido a una escalera. Se trataba de una serie de sucesos teatrales sin guión, mediante los cuales se perseguía una participación espontánea del espectador. En esa improvisación, precisamente, radicaba el interés del *happening*.

será alumno del compositor Adolph Weiss y, asimismo, estudiará música folclórica y contemporánea con Henry Cowell. Al año siguiente regresará a California, en 1934, donde recibirá clases del compositor austriaco Arnold Schönberg:

Quando más tarde regresé a California, a Pacific Palisades, escribí canciones con textos de Gertrude Stein y coros de Los Persas de Esquilo. [...]. Estas composiciones eran improvisaciones al piano. Las canciones de Stein eran, por así decirlo, transcripciones de un lenguaje repetitivo a una música repetitiva. Conocí a Richard Buhlig que fue el primer pianista en interpretar el Opus 11 de Schoenberg. Aunque no era profesor de composición, accedió a hacerse cargo de mi escritura musical. Después fui con Henry Cowell (basándose en mis composiciones de veinticinco tonos, que, aunque no eran seriales, eran cromáticas y requerían la ejecución de los veinticinco tonos por una sola voz antes de que se repitiera cualquiera de ellas), con Adolph Weiss para preparar mis estudios con Arnold Schoenberg (CAGE, 2007: 33).

Como es comprensible, los intereses musicales de Cage tomarán una dirección distinta de aquella que le habían indicado sus maestros. En 1937, Cage daba forma a sus ideas en el texto *El futuro de la música: credo*, en el cual se presentaba a sí mismo como un compositor experimental:

Donde quiera que estemos, lo que oímos más frecuentemente es ruido. Cuando lo ignoramos, no molesta. Cuando lo escuchamos, lo encontramos fascinante. El sonido de un camión a cincuenta millas por hora. La estática entre emisoras. La lluvia. Queremos capturar y controlar esos sonidos, y usarlos no como efectos sonoros sino como instrumentos musicales. Todo estudio cinematográfico tiene una biblioteca de 'efectos sonoros' grabados en cinta. Con un fonógrafo de cinta ahora es posible controlar la amplitud y la frecuencia de cada uno de estos sonidos y darles ritmos dentro o más allá del alcance de la imaginación. Con cuatro fonógrafos de cinta podemos componer e interpretar un cuarteto para motor de explosión, viento, latido del corazón y corrimiento de tierras (CAGE, 1937: 3).

Cage quería extraer las nuevas posibilidades que -intuía- estaban aún por descubrir en la música del siglo XX; buscaba percibir y aprovechar los ruidos de la vida moderna, declarándose en contra de seguir vinculado a los instrumentos del siglo XVIII y XIX. Según él, los distintos ruidos del mundo moderno podían ser fuentes de inspiración de primer orden para los músicos de manera que, más que esquivarlos, convenía experimentar con las

posibilidades sonoras que ofrecían. En realidad, no podemos considerar esta idea del todo nueva: como es sabido, los futuristas italianos también habían pensado en generar música desde los ruidos. De hecho, en 1913 Luigi Russolo¹³⁷ escribía *El arte de los ruidos*. No obstante, a quien Cage consideraba el auténtico precursor de la música moderna era a Edgard Varèse¹³⁸, un compositor francés afincado en Estados Unidos a quien admiró y tuvo por amigo; todo ello aún cuando Cage, aunque no aceptaba el principio defendido por Varèse de que la música era fruto de una organización del sonido:

Sin embargo, más clara y activamente que nadie de su generación, estableció la actual naturaleza de la música. Esta naturaleza no surge de las relaciones tonales (coincidencia-disonancia) ni de doce notas o siete más cinco (Schönberg-Stravinski), sino de su aceptación de todos los fenómenos audibles como material apropiado para la música (CAGE, 1937: 83-84).

Desde la lectura de este fragmento de texto que acabamos de reproducir se puede entender claramente la postura de Cage respecto a la música de Varèse, así como que su dirección musical difiera de la de su maestro Schönberg. Cage hablaba del factor ruido como algo significativo para la evolución de la música y como un elemento indispensable para llegar a producir una “música completa”. Todas la variedad de sonidos que pueden

¹³⁷ Luigi Russolo. Pintor italiano, desde muy joven manifestó sus intereses musicales. Es uno de los artistas que firmaron el *Manifiesto dei pittori futuristi (Manifiesto de los pintores futuristas)*, escrito por Filippo Tommaso Marinetti. Recordamos que aunque las relaciones entre el movimiento futurista y el Fascismo no están muy claras, las metáforas violentas escritas por Marinetti, fueron apoyadas por los fascistas, los cuales aspiraban a ciertos sentimientos nacionalistas, entre otros. En 1916, Russolo publica su célebre obra *L'arte dei rumori (El arte de los ruidos)* confirmando un interés hacia el mundo musical que había cultivado desde muy pequeño. Por último señalar que entre 1918 y 1930 vivió en París, donde estudió las filosofías orientales, sobre todo el yoga.

¹³⁸ De origen francés, Edgard Varèse se afincó en E.E.U.U. Como compositor, está considerado el desarrollador de la *música concreta*, ideada originariamente por Pierre Schaeffer. Varèse definió su propia estética musical como *sonido organizado*, entendiendo el sonido como una materia viva. Hoy día está considerado como el padre de la música electrónica.

oírse representan una fuente de inspiración para sus experimentaciones sonoras. En la multitud de pruebas que llevó a cabo, Cage empleó objetos de lo más variado para generar nuevos sonidos, llegando incluso a modificar los instrumentos, como cuando para transformar el sonido de un piano de cola le añadió tornillos y modificó sus cuerdas.

Comprender el modo en el que Cage entendía la música es esencial para desentrañar sus teorías sobre la negación de la existencia del silencio absoluto y, por lo tanto, también para penetrar en el modo en el que abordó el resto de medios de expresión artística.

¿Serían los distintos "ruidos musicales" los que sugirieron a Cage la importancia del *silencio*?

El silencio no existe, es la célebre conclusión a la que llegó John Cage en 1951, tras vivir una experiencia en una cámara anecoica¹³⁹ en la Universidad estadounidense de Harvard. Dentro de un espacio cuidadosamente sellado y preparado para experimentaciones de laboratorio, Cage pensaba que no se produciría ningún sonido. Sin embargo, el compositor aseguraba que dentro de dicha cámara, perfectamente insonorizada, podía escuchar dos sonidos, uno grave y otro agudo. Los científicos le informaron de que su propia sangre circulando producía el sonido bajo, mientras que su sistema nervioso en funcionamiento generaba el sonido alto. El artista lo relata así en *Silence* (1961):

El espacio y el tiempo vacíos no existen. Siempre hay algo que oír. En realidad, por mucho que intentemos hacer un silencio, no podemos. Para ciertos procedimientos de ingeniería es deseable tener una situación lo más silenciosa posible. Una habitación así se denomina cámara sorda, sus seis paredes hechas de un material especial, un habitáculo sin ecos. Hace un año entré en una de estas cámaras en la Universidad de Harvard y oí dos sonidos, uno agudo y otro grave. Cuando los describí al ingeniero encargado, me explicó que el agudo era mi sistema nervioso en funcionamiento; el

¹³⁹ Cámara anecoica o anecoide. Es un espacio preparado en todos sus planos (suelo, techo y paredes laterales) para absorber en su totalidad las reflexiones provocadas por ondas acústicas o electromagnéticas. Asimismo, la cámara se halla bien aislada del exterior de cualquier fuente de ruido o sonoridad externa.

grave, mi sangre circulando. Hasta que muera habrá sonidos. Y estos continuarán después de mi muerte. No nos es necesario preocuparse por el futuro de la música (CAGE, 2002: 8).

Esta idea de silencio ha estimulado numerosos hilos de reflexión a lo largo del siglo XX, siendo muchos los artistas que han encontrado un verdadero *kōan zen* -un maestro- en Cage. Los innovadores planteamientos del estadounidense llevaron a descubrir nuevos caminos más allá de la música, abriendo la *experimentación artística* hacia nuevos horizontes de libertad. Cage, en cierto modo, actualizó la labor de su predecesor Marcel Duchamp. Cage, influido también por él, vino a continuar esa "revolución duchampiana", avivando sus repercusiones hasta nuestra actualidad. Estos dos originales creadores han llevado a término proyectos radicales, pero al mismo tiempo muy similares.

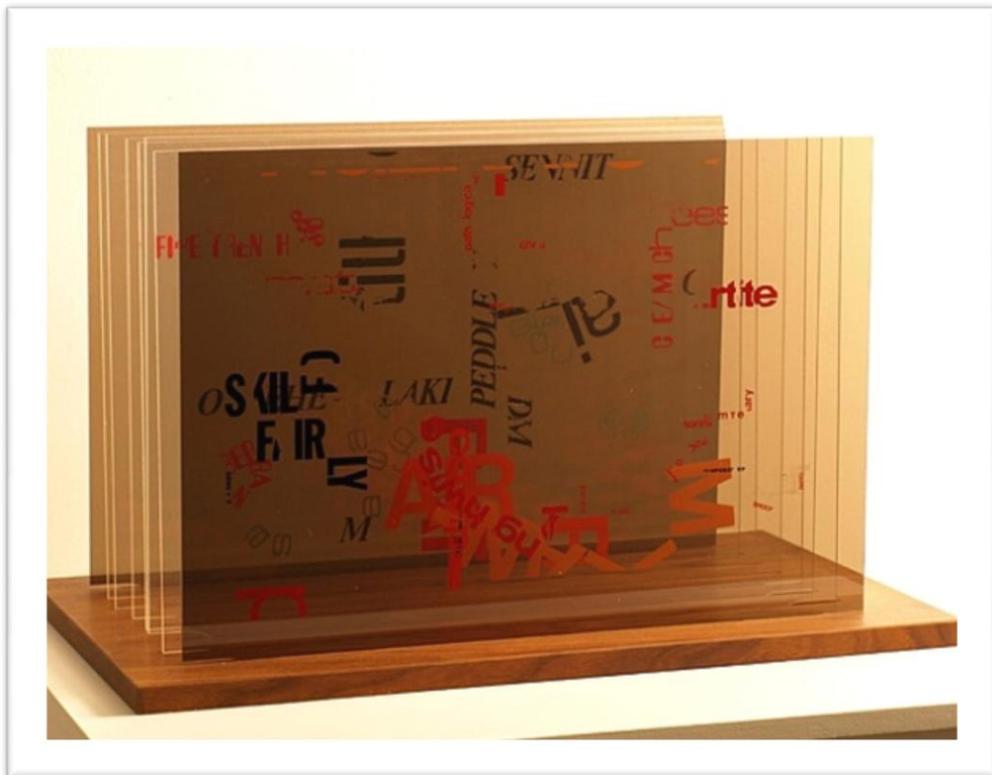


Figura 76. *Not Wanting To Say Anything About Marcel, II*, John Cage, 1969
[libro ilustrado con ocho serigrafías, 37 x 61 x 37 cm.]

Salvando las distancias y teniendo presente el sentido del trabajo de cada uno de ellos, al igual que Duchamp, Beuys o Flavin, Cage también quería anular cualquier distancia entre arte y vida y, como todos ellos, él estaba igualmente convencido del potencial creativo del ser humano. Su misión como compositor experimental era sencillamente procurar que su auditorio se volviese más consciente del mundo en el que vivía. Con el fin de abrir la experimentación artística a la vida, forjó la idea de una *obra abierta*, componiendo música mediante técnicas basadas en el azar. A partir de una labor más libre y abierta al caso; sus obras sonoras incluyen notas, ritmos y pausas de silencio con indudables referencias a la filosofía zen.

Para Cage el artista necesitaba anular su propio ego, procurando de esta forma implicar al espectador, haciéndole partícipe de los procesos creativos. Durante sus originales actuaciones, cada individuo que lo escuchaba devenía parte de la obra misma, mientras que el compositor, a su vez, se convertía en un oyente más, pudiendo abandonar así la posición típicamente distante y autoritaria del compositor clásico.

Cage empezó a interesarse seriamente por las tradiciones extremo-orientales en 1945, tras atravesar un periodo de crisis debido a la separación de su compañera de vida, Xenia. Entre los autores que más le interesaron destaca Ananda Coomaraswamy quien, en su texto *La transformación de la naturaleza en arte* (1934), señala que el propósito del artista es “imitar a la naturaleza”. Por aquel entonces Cage asistía a cursos sobre zen impartidos por Alan Watts, autor de *El espíritu del Zen* (1936) y, más tarde, entre 1949 y 1951 siguió las enseñanzas de Daisetz Teitaro Suzuki, en la Columbia University. Pero donde Cage finalmente encontró las respuestas a sus inquietudes fue en la lectura del gran texto literario chino: el *I Ching* (libro de las mutaciones).



Figura 77. John Cage conoce a D.T. Suzuki en 1962

El compositor norteamericano, movido por las enseñanzas del budismo zen, quiso romper con los cánones artísticos preestablecidos, mostrando una actitud del artista aparentemente pasiva; es decir, desde la creencia de que el verdadero creador despierto tiene que mostrar el mundo tal cual se manifiesta y enseñar a los demás a aceptarlo. Fundamentalmente, se quiso alejar del pensamiento lógico occidental, con la intención de conseguir lo esencial, renunciando a lo superfluo, típico de una visión materialista e individualista, muy difundida sobre todo en la sociedad estadounidense. Estas derivas vitales fueron, no en vano, coincidentes con la *azarosidad* que empezó a reflejarse en sus trabajos de principios de los años cincuenta. De hecho, como el propio autor explica en relación a su obra *Imaginary Landscape No. 4*:

Mi trabajo reciente *Imaginary Landscape No. 4* para doce radios y *Music of Changes* para piano es estructuralmente similar a mi trabajo anterior: basado en que una determinada cantidad de compases tenga una raíz cuadrada, de modo que las extensiones largas guarden la misma relación dentro del todo que las cortas dentro de la unidad. Anteriormente, sin embargo, estas extensiones eran duraciones de tiempo, mientras que en mis recientes trabajos existen solamente en el espacio, siendo

impredecible la velocidad a la que se puede viajar dentro de éste.

Lo que provoca esa impredecibilidad es el uso del método establecido en el I-Ching (El libro de la Mutaciones) para la obtención de oráculos: lanzar tres monedas seis veces (CAGE, 2002: 57).

Su interés por el azar a la hora de componer sus piezas, le permitió producir una música, como él mismo afirmaba, "libre de nuestra memoria e imaginación" (CAGE en GRANÉS, 2011: 62). En *Imaginary Landscape No. 4* -su primera obra aleatoria, como decíamos- participan veinticuatro músicos, los cuales a partir de algunas indicaciones tuyas, en lugar de tocar instrumentos, utilizan doce apartados de radio, dejando mucho espacio a la casualidad, hasta el punto de que era imposible repetir la misma pieza más de una vez.

Con Cage el silencio formará parte de la forma de arte que supuestamente más lo niega: la música, de hecho parece obstaculizarse a sí misma. En realidad, la ausencia momentánea de sonido no representa una interrupción de la obra musical, sino parte de la entera expresión sonora, o quizás el momento más sublime. Este era el mensaje fundamental que el compositor americano quería compartir a través sus *silencios musicales*.

Como podemos inferir, las ideas de Cage estaban en estrecha relación con el arte performativo del Fluxus y otros artistas contemporáneos. Cage tuvo un dialogo continuo y constructivo, con amigos y colegas no solo del ámbito musical, sino también de las artes visuales, como Jasper Johns, Philips Guston o el ya citado gran amigo y colaborador Rauchenberg. *Las posibilidades del silencio imposible* se revelarán sobre todo en su happening más famoso: 4'33", influido por las *White Paintings (Pinturas Blancas)* de su amigo el artista Robert Rauschenberg. La célebre, transgresora y polémica obra constituye, hoy día, una de las piezas más emblemática del siglo XX. Faltando tono, timbre e intensidad lo único que queda en la música es la duración, en este caso de 4':33". De hecho, de los instrumentos de los músicos no sale ni una sola nota durante los tres movimientos que dura de la pieza. Igualmente, el intérprete permaneció sentado en silencio, como

indicaba su partidura en blanco. ¿Provocación? Se trata del fruto de la experiencia que el artista había vivido en la cámara anecoica, y que le sirvió para confirmar *las posibilidades de ese "silencio imposible*:

Si algunos sonidos no entraban en el campo de percepción era porque nuestra memoria, nuestras ideas o nuestro prejuicios los consideraban indignos e intrascendentes. La misión terapéutica era entonces evidente. Se debía liberar al ser humano de esa pesada carga, de toda idea, de todo pasado, de todo concepto y teoría, y permitirle ver y oír el mundo de nuevo, tal y como era, sin ninguna interferencia. [...] Durante el tiempo en que se ejecutaba la pieza, no se oían notas musicales. No por ello había ausencia de sonidos. Al toser, al acomodarse en la silla, al suspirar de tedio o de tensión, los asistentes al concierto estaban creando la música con la que Cage quería familiarizar al público. Sensibilizando adecuadamente al oído, pensaba, podríamos 'despertar a la vida misma que vivimos, que es maravillosa una vez apartamos nuestra mente y nuestros deseos de su camino y la dejamos actuar por si sola' (GRANÉS, 2011: 63).

El silencio es para Cage un factor fundamental en la música. Durante sus propuestas de *silencios musicales*, el público se hace coautor de la obra, mientras participa activamente y expande su propia conciencia. Esta idea enlaza con la *fuerza comunicadora del silencio meditativo*, tanto en la música como en el arte en general.

John Cage era ante todo músico, pero más allá de su incuestionable contribución a la evolución del arte sonoro -la cual hemos repasado pues entendemos que es fundamental comprender esta faceta de Cage para entender su labor visual- también era un creador visual. Las propuestas artísticas de Cage tomaron forma a través de la música, pero también a través de otros medios de expresión: partituras, piezas sonoras, pinturas, grabados, esculturas, películas, instalaciones multimedia, performance, etc. Entre sus numerosos colaboradores, además de sus dos amigos Marcel Duchamp y Robert Rauschenberg, se encontraba Andy Warhol (artista muy relevante en el campo de la *experimentación gráfica*, como veremos en el capítulo 4), el músico La Monte Young, Nam June Paik y los miembros del grupo Fluxus, entre otros.

Cage realizó una obra gráfica muy interesante, por cuanto su base

conceptual y procesual incardina con la presente investigación. A continuación recordamos un fragmento del mismo Cage que nos parece especialmente revelador:

Después he trabajado una o dos veces cada año en el Crown Point Press. Aguafuertes. Una vez Kathan Brown me dijo: "Sencillamente deberías sentarte y dibujar". Ahora lo hago:... dibujo piedras, piedras colocadas sobre una rejilla en puntos determinados al azar. Estos dibujos tienen también notación musical: *Renga*, *Score and Twenty-three Parts*, y *Ryoanji* (pero dibujando de izquierda a derecha, a medio camino alrededor de una piedra). Ray Kass, un artista que enseña acuarela en el Virginia Polytechnic Institute y en la State University, se interesó por mi trabajo gráfico con operaciones de azar. Con su ayuda y la de los estudiantes apuntados, hice cincuenta y dos acuarelas. Y éstas me llevaron a las aguatintas, brochas, ácidos, y su combinación con fuego, humo y piedras con aguafuertes.

Estas experiencias me permitieron componer música según el modo que había establecido para hacer una serie de grabados llamada *On the Surface*. Descubrí que una línea horizontal que cambia un determinado gráfico, debe convertirse en una línea vertical en la notación de la música para que se corresponda (*Thirty Pieces for Fives Orchestras*). Tiempo reemplazado por espacio (CAGE en VIVES, 2011).



Figura 78. R3 de la serie *The Where R=Ryoanji*, John Cage, 1983
[punta seca, imagen: 17.8 x 54.3 cm, papel: 22.9 x 59.7 cm.]

En estas afirmaciones que acabamos de rescatar se observa con claridad cómo el artista vinculaba su trabajo musical con el visual. Hasta tal punto que veía sus intervenciones con el pincel y con las herramientas de dibujo como operaciones azarasas, en términos similares a cómo entendía el sonido.



Figura 79. Déreau, John Cage, 1982.

[aguafuerte a color, aguatinata, buril, fotograbado y punta seca, 46.4 x 62.2 cm.]

Podríamos cerrar este apartado afirmando que Cage nos quiso despertar, haciéndonos más conscientes de las *sonoridades mundanas* en medio de las cuales vivimos; proceso este necesario para poder vivir plenamente nuestro presente. Para el maestro estadounidense, entre el ruido y la música está la nada, por lo tanto no hay diferencia entre ellos. Para percibirlos, lo único que hay que hacer es escuchar lo que ya existe. Así, de la misma forma que no hay separación entre ruido y música, tampoco existe separación entre arte y no arte, bello y feo, blanco y negro, intención y no intención... y como no podría ser de otra manera, entre arte y vida.

CAPÍTULO 4

PROCESOS, ESTRATEGIAS Y RITUALES EN EL ARTE GRÁFICO

En el cuarto capítulo "Procesos, estrategias y rituales en el arte gráfico", hemos ahondado en las relaciones entre el arte gráfico y el concepto de *tiempo*. Para ello hemos tomado como base algunos conceptos gráficos fundamentales en los que pudimos profundizar a partir de la conferencia *El grabado: un arte inter y transdisciplinar* (2014) de Juan Martínez Moro, autor significativo para nuestra investigación, al cual nos referiremos en diversas ocasiones a lo largo de este trabajo. Hemos identificado la serigrafía como una de las técnicas de estampación más versátiles para trabajar con el *tiempo* y, consecuentemente, hemos analizado la vida y la obra del célebre artista americano Warhol, descubriendo su lado espiritual, aún poco explorado. Además, con objeto de construir una visión original sobre las posibilidades experimentales que posee la gráfica, partimos de nociones básicas conocidas del mundo de la estampación para, después, identificarlas en los procesos de meditación y en la obra de algunos artistas.

Como complemento de este capítulo y al objeto de establecer unos criterios terminológicos a la hora de emplear palabras y expresiones relativas al ámbito de la creación gráfica que hay que seguir durante su desarrollo, adjuntamos un breve glosario donde definimos el sentido de cada uno de ellos, matizando términos a veces un tanto confusos como arte gráfico, estampa, procedimientos gráficos, gráfica o creación gráfica.

4.1 INTER Y TRANSDISCIPLINARIEDAD EN EL ARTE GRÁFICO: LA IMPORTANCIA DEL PROCESO

El grabado: un arte inter y transdisciplinar es el título de la conferencia que Juan Martínez Moro, artista visual, docente e investigador universitario especializado en arte gráfico, impartió el 16 de octubre de 2014 en la Sala de Juntas de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla. Un recorrido fascinante por las vías de las técnicas clásicas del grabado, palpando las nuevas líneas de experimentación gráfica hasta los nuevos trazados conceptuales del arte contemporáneo. En ella, el experto expuso distintos conceptos fundamentales sobre el origen del grabado y los sistemas de estampación, así como las nuevas posibilidades de desarrollo y ampliación que han convertido el arte gráfico en un eje de confluencia para distintos intereses artísticos. Esa primera parte del capítulo se ha construido reflexionando a partir de las ideas planteadas a lo largo de dicha conferencia y utilizando la secuencia discursiva de Martínez Moro como columna vertebral sobre la que articular nuestras consideraciones. La conferencia del artista y profesor nos resultó muy útil, pues a través de ella hemos podido profundizar en algunos conceptos gráficos que intuíamos fundamentales, al mismo tiempo que hemos descubierto las múltiples posibilidades que la *creación gráfica* posee en relación a sus procesos. De esta forma, creemos que será más fácil entender por qué el terreno del arte gráfico resulta especialmente idóneo para confluir con el plano espiritual del que venimos hablando. Es decir, defendemos (y así procuraremos ejemplificarlo) que los procedimientos del arte gráfico poseen una serie de hitos procedimentales que conllevan una serie de pausas y tiempos -y una ritualidad a la postre- que hacen de ellos un territorio idóneo para que converjan la creación artística y prácticas de carácter meditativo. Por lo tanto, nuestra primera intención durante estas próximas páginas referidas a Martínez Moro, será poner de relevancia que el tiempo de desarrollo y las cadencias que precisan las técnicas de estampación, así como sus posibilidades de multiplicación, poseen un innegable interés procesual para el artista.

Como introducción a su conferencia, Juan Martínez Moro se refirió a los orígenes del grabado y a la conocida relación existente entre los procedimientos de estampación y el efecto de la huella. Sabemos que en la historia evolutiva de la humanidad, uno de los primeros *rastros* registrados son las huellas de la garganta de Olduvai (Tanzania) dejados por Lucy¹⁴⁰, el primer homínido bípedo descubierto en la tierra (*australopithecus afarensis*). De manera que tratar el grabado y todo el arte desde un punto de vista antropológico, buscando las posibles relaciones entre las actividades terrenales y el hombre como ser humano, puede ser una posición clave para comprender mejor la esencia de la praxis artística.

Como bien destacó Martínez Moro, es muy frecuente concebir el grabado solo de una forma técnica y directamente vinculada a sus manifestaciones históricas, pero también puede ser interpretado y estudiado desde otros puntos de vista. Más allá de los procedimientos técnicos de estampación y su vinculación con la historia, la obra gráfica original se puede estudiar desde otras perspectivas más actuales, como pueda ser la capacidad metafórica de esa huella de la que hablaba Martínez Moro, el potencial multiplicativo de las matrices de estampación o la ritualidad implícita en los procedimientos -cuestión esta última sobre la que trabajaremos-.

¹⁴⁰ Lucy representa el australopiteco más famoso que se conoce en el mundo. Descubierto en 1974 en Etiopia, ha sido un gran hallazgo arqueológico que ha desvelado importantes aspectos de la compleja y lenta evolución del hombre. El aspecto más relevante y novedoso estuvo en sus extremidades óseas, de hecho, los brazos resultaron ser más cortos y las piernas más largas. Esto indica que la especie de Lucy estaba empezando a andar en una postura recta. El nombre de Lucy proviene de la canción "Lucy in the sky with diamonds" del célebre grupo musical The Beatles.



Figura 80. Huellas de Laetoli,
descubiertas hace 3,6 millones
de años en Tanzania

Existen numerosos manuales técnicos, tanto de grabado tradicional como de nuevos sistemas de estampación, que explican la práctica de la estampación gráfica detallando técnica a técnica la versatilidad de los medios y sus infinitas posibilidades expresivas. Algunos ensayos más recientes, como veremos en este capítulo, abren nuevos debates estimulantes, examinando algunas facetas estéticas muy sugerentes del mundo de la gráfica, además de otros puntos de vista concernientes los aspectos vigentes hoy en día en el arte.

Desde antaño la estampa ha reflejado -y aún hoy continúa haciéndolo- las diferentes visiones y los distintos sentires del momento histórico al que se debía, actuando como un barómetro de las derivas artísticas. El arte gráfico ha sido un punto de encuentro donde, tarde o temprano, han acabado confluyendo todas las disciplinas académicas de las artes plásticas: pintores, escultores, video artistas, performances, todos han encontrado en los medios gráficos una forma de expresión genuina. Y aunque hubo un tiempo en el

que el mundo de la estampa estuvo a la zaga de las -consideradas- *hermanas mayores* (pintura y escultura), a día de hoy los artistas, en su inmensa mayoría, entienden los sistemas de estampación como un medio de expresión visual al mismo nivel que cualquier otro. De hecho, casi nos parece anacrónico hablar de arte gráfico en términos de disciplina, pues esa cuestión *líquida* que advertía Bauman¹⁴¹ en relación a la sociedad moderna también ha afectado al arte y, por extensión, a la estampa.

Desde este punto de vista, por lo tanto, sería más adecuado hablar de la estampa como un campo expandido, abierto a su confluencia con cualquier otra fórmula de creación visual.

Una idea que, sin duda, está alineada con los conceptos de inter y transdisciplinariedad de los que habló Martínez Moro en su conferencia. El grabado es un campo de experimentación muy amplio y, por lo tanto, la elección del método de estampación depende de las necesidades expresivas de cada autor. Todas las técnicas gráficas (técnicas de reproducción seriada, calcografía, xilografía, frottage, litografía, serigrafía, fotografía, etc.) tienen un principio elemental que les une, un principio interdisciplinar. ¿Qué quiere decir eso? Que todos los medios de impresión sirven para transferir una imágenes sobre un soporte (receptor final), sea este papel o cualquier otro material adaptado para recibir la tinta. En el acto de estampar una matriz de forma reiterada hay un principio de comunicación histórico que ya demuestra su interdisciplinariedad; es por ello que el grabado se ha utilizado para la difusión de imágenes visuales y también textos. Incluso en los procesos propios de las técnicas gráficas hay una secuencia de inter y transdisciplinariedad. Desde el primer dibujo a la realización de la estampa final se transita por disciplinas muy cercanas, aunque distintas.

¹⁴¹ El afamado sociólogo polaco, Zygmunt Bauman, entendía la sociedad como un elemento líquido, constantemente variable; para él la realidad era inconsistente y cambiante, en todos sus aspectos, incluidos los culturales.

La noción de *transferencia* es uno de los conceptos fundamentales para el arte contemporáneo, la cual sitúa al grabado en el eje mismo de algunas cuestiones que conciernen al arte de nuestros días. En todas las técnicas de reproducción gráfica existe una separación entre el soporte originario matriz de la imagen y el soporte final donde habrá de reportarse o trasladarse. La matriz que sostiene a la imagen -y que puede ser una plancha grabada, una pantalla serigráfica elaborada, una piedra litográfica o un archivo digital, etc.- representa el estado intermedio de la estampa. En ese momento la imagen está en estado latente, podríamos decir. El proceso de transferencia permite que esa imagen acabe en el papel o en cualquier otra superficie adecuada (pues como sabemos, siempre existen alternativas materiales). Es decir, existe un origen (matriz) y un destino (soporte) de esa imagen, que toma forma y se transforma durante el viaje (proceso), pero que no necesariamente se ciñen a una definición estricta de aquello que entendemos por matriz, por soporte o por proceso. Uno de esos ejemplos alternativos donde el proceso -el viaje- adquiere una importancia fundamental y a través del cual podemos observar la amplitud del concepto contemporáneo de obra gráfica original son las *Fire Prints* de John Cage. Las experiencias de estampación con fuego que Cage llevó a cabo entre 1978 y 1992 en el taller Crown Point Press de San Francisco supusieron la no existencia de matriz, aunque sí de una imagen -realizada por acción del fuego y por lo tanto aleatoria- que era reportada a un soporte receptor, en su caso otro papel. Cage disfrutaba incendiando aquellos papeles japoneses sobre la pletina de la prensa, los cuales aplastaba inmediatamente haciéndolos pasar entre los rodillos del tórculo. El resultado de ese *incendio* era superpuesto a una plancha de metal y posteriormente transferido a otro papel mediante el tórculo nuevamente.



Figura 81. *Fire Prints*. Secuencias de los experimentos con fuego que llevó a cabo Cage entre 1978 y 1992 en Crown Point Press, San Francisco (EE. UU.)

Otro ejemplo alternativo, pero esta vez arcaico, de proceso de transferencia de imagen, elaborada sin construir ninguna matriz, es la técnica oriental del *gyotaku*¹⁴², método empleado en los mercados de pescado japoneses, donde los peces a la venta hacen las veces de planchas, y a los cuales se les aplica tinta para realizar una impresión de su forma por presión en papel de arroz. Se dice que los samurái practicaban esta técnica de estampación como ejercicio de meditación y autocontrol. La técnica del *gyotaku* también ha sido adoptada y elaborada por algunos artistas contemporáneos, entre los cuales

¹⁴² El método de impresión *gyotaku* permitía a los pescadores japoneses inmortalizar las capturas del pescado que realizaban. La técnica se extendió también en los mercados en donde se podían ver las especies a la venta impresas, con sus respectivos datos: nombre especie, peso, precio y también la fecha de captura. En el idioma japonés la palabra *gyotaku* significa impronta de pez, de hecho, *gyo* corresponde a pez y *taku* a frotamiento. Existen dos formas para su realización. Un procedimiento directo (*chokusetsu-ho*) en el cual la tinta se aplica directamente sobre el cuerpo del pez, que después se colocará en el papel. El segundo procedimiento es indirecto (*okansetsu-ho*), y disminuye la precisión porque se aplica el color con una muñequilla en el papel colocado sobre el pez.

podemos recordar Victoria Rabal. *Gyotaku: capturar l'ànima dels peixos* (capturar el alma de los peces) ha sido una exposición sobre los *gyotaku* de varios ejemplares marinos realizados por la artista catalana. La muestra recogía unas 300 estampas realizadas con tinta china sobre papel artesanal de fibras de gamp y mitsumata (arbustos típicos japoneses) de más de 70 especies diferentes entre peces y moluscos. La serie llevada a cabo por la artista barcelonesa se fue completando entre los años 2011 y 2014, aunque el proyecto fue realmente iniciado en 2010, cuando la artista comenzó a seleccionar las especies que utilizaría para sus primeras impresiones *in situ*, en el Mercado Central de Pescado de Barcelona (Mercabarna) y, más tarde, también en mercados de pescado de ciudades como Catania (Italia), Buenos Aires o Rosario (Argentina).

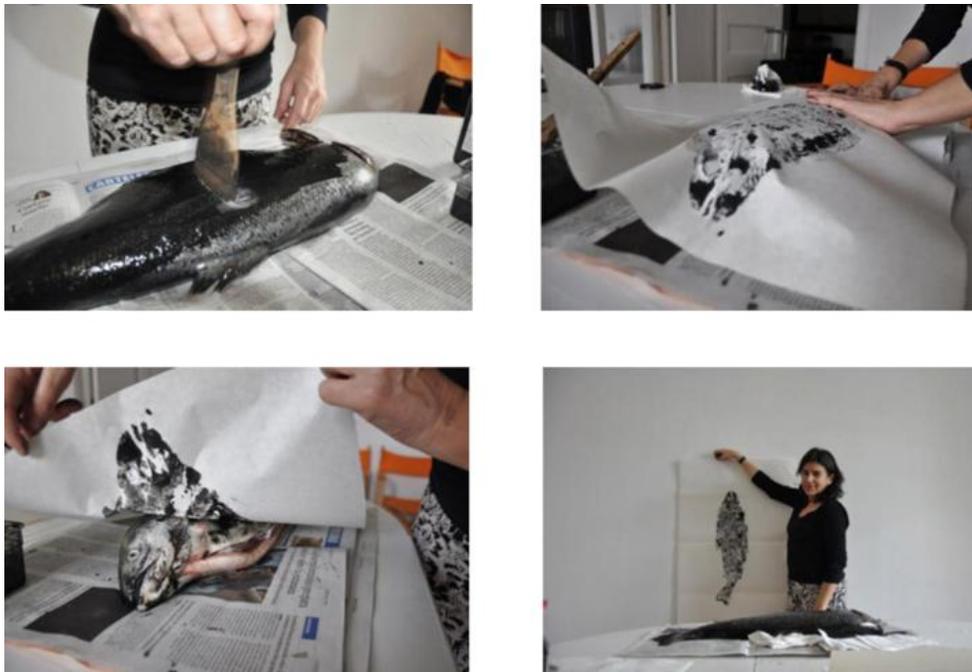


Figura 82. Victoria Rabal durante el proceso de estampación Gyotaku.

Hasta mediados del siglo XIX, salvo pocas excepciones, como Rembrandt, Piranesi, o Goya, la mayor parte de los grabados, tanto europeos como orientales, venían realizados por grabadores profesionales, -maestros de

taller, pero no artistas-. En la era prefotográfica el grabado cumplía una clara funcionalidad; servía para divulgar imágenes, libros ilustrados, prensa escrita, etc. Es más, algunos afamados artistas, como Rubens, contaban con equipos de grabadores para reproducir sus cuadros y así darles difusión sacarles máximo provecho económico. Algunas de las primeras experimentaciones -salvando los casos del tipo de los artistas citados antes-, se dieron a mediados del siglo XIX, en el seno de las sociedades europeas de artistas-grabadores. Así, en la parisina "Sociedad de Aguafuertistas"¹⁴³ formada por distintos miembros con una cierta predisposición experimental: inspirados por la conocida técnica indirecta del aguafuerte, podían realizar grabados sin la necesidad de intervenir directamente en la matriz, sino dejando al ácido (aguafuerte) la tarea de morder la plancha. Nuevamente, encontramos que el proceso adquiere una importancia singular, en la medida en la que aquellas experimentaciones necesitaban de ciertos rituales -tiempos y modos de hacer- para lograr el acidulado deseado.

Uno de los miembros de la citada sociedad francesa fue Ludovic-Napoléon Lepic, artista conocido por la idea del *eau-forte mobile* (*aguafuerte móvil*), lo que hoy día consideraríamos como monotipo. Se trataba de un procedimiento variable y susceptible de interpretaciones; un proceso lógico para crear distintas versiones de una misma imagen, variando la cantidad de tinta en los surcos de la matriz (entrapado), como sucede en la serie de aguafuerte que reproducimos a continuación, titulada *Views from the Banks of the Scheldt*. Estos aguafuertes, cuyos cambios tonales nos transportan seguramente a las catedrales de Claude Monet, nos hablan de una sociedad en busca de nuevos discursos artísticos, donde el proceso mismo -una vez más- adquiere una importancia esencial. Su forma de entender la matriz, como sostén de una imagen esencial pero mutable, representa un ejemplo de modelo de trabajo experimental, lo que él mismo explicaría en *Cómo me convertí en grabador para grabar*, un ensayo histórico de Raoul de Saint-

¹⁴³ La "Sociedad de Aguafuertistas" de París se fundó en 1862 -entre otros por Félix Bracquemond-aunque proliferaron por toda Europa.

Arroman (1876) donde además de examinar la idea de aguafuerte móvil de Lépici, indaga sobre la pintura y otros experimentos artísticos de su época.



Figura 83. Serie *Views from the Banks of the Scheldt*, Ludovic Napoléon Lépici, 1870-1876
[aguafuertes, imagen: 34.3 x 74.4, papel: 45 x 81 cm.]

La instrumentalización de la matriz es otro tema recurrente en el arte contemporáneo, que también halla sus raíces metodológicas en el proceso gráfico, posible por la ya mencionada separación espacio-temporal entre la matriz y la estampa final. Esta nueva idea irrumpe en trabajos iconográficamente clásicos como los del gran grabador Max Klinger, de finales del siglo XIX. El artista alemán compone narraciones visuales mediante planchas grabadas de forma individual que, después, estampa conjuntamente. Aquí la matriz adquiere el rol, metafóricamente hablando, de viñeta, siendo precisamente los tiempos propios de los procesos de estampación los que permiten este tipo de experimentaciones cuasi literarias.

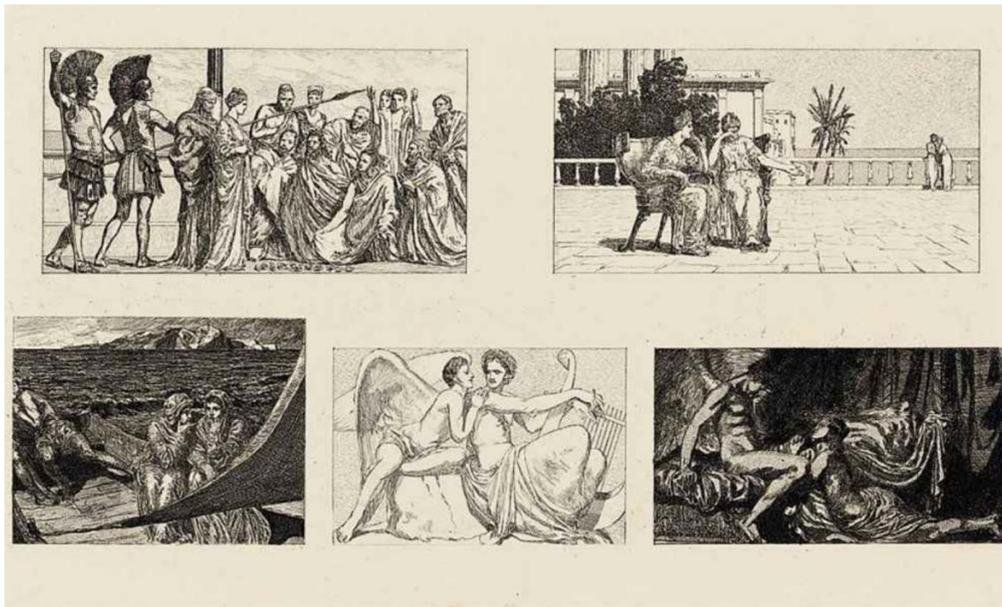


Figura 84. *Amor und Psyche, Opus Va & Vb (Singer 64-109)*, Max Klinger, 1880
[aguafuerte y aguainta, imagen: 36.3 x 27.3 cm, papel: 42.5 x 31.3 cm.]

En línea con este uso modular de la matriz, como elemento compositivo que ubicar en el plano y en relación a otras piezas, encontramos a principios del siglo XX prácticas experimentales como aquellas de Hendrik Nicolaas Werkman, quien construía sus imágenes reciclando residuos y restos de planchas entintadas para realizar juegos compositivos de sobreimpresión y

yuxtaposición; al artista John Baldessari, quien adopta distintas técnicas para hacer disposiciones también sobre la pared; o a Nancy Spero, quien empleaba sus matrices como patrones que estampaba manualmente, sin ayuda de maquinaria, repitiendo figuras y elementos sobre superficies de grandes dimensiones, componiendo narraciones visuales con esos personajes, como la que mostramos a continuación. No obstante, en relación a esta fórmula de repetición que adopta Spero, cabe trazar un puente hacia la comprensión de la imagen en Extremo-Oriente, para seguir alimentando los intereses de la presente investigación sobre la relación del arte con la espiritualidad y las prácticas meditativas. Porque, si bien Spero no trabaja sobre la meditación, si que refiere a lo ancestral, a lo primitivo, y lo hace mediante el uso de sus propias manos para estampar y la repetición de imágenes como modo de danza atávica. Por eso -aunque salvando las distancias-, en términos de retórica compositiva, podríamos decir que esta idea de construir la imagen mediante módulos idénticos imbrica con lo oriental, donde esa repetición es habitual. A nuestro parecer cabría incluso una comparativa visual entre las piezas en formato longitudinal de Spero y los grandes rollos impresos budistas del siglo VIII. De hecho, en algunos santuarios budistas sigue sucediendo que cada peregrino imprime la imagen de un Buda con una plancha para confirmar su asistencia.



Figura 85. *Goddess Nut*, Nancy Spero, 1989

[impresión manual y collage sobre papel, 279.5 x 355.5 en total, siete paneles.]

Llamativa es la obra gráfica de Ian Szydlowski Álvarez, pintor, escultor y grabador quien además se interesa por el yoga y la meditación. El artista de origen chileno (y protagonista de la entrevista que transcribimos al capítulo 5) manipula planchas encontradas en los rastros y las combina con otras planchas propias para hacer múltiples mezclas en función de los intereses expresivos que pueda tener en cada momento.

Otra de las consideraciones que hizo Martínez Moro a lo largo de su intervención fue en relación a la matriz como icono susceptible de interpretación plástico-pictórica. Si nos remontamos a finales del siglo XVIII y principio del siglo XIX, Eugène Delacroix, el pintor romántico más importante de Francia, perseguía representar la imagen de Napoleón: el artista quería fijar un símbolo en la historia para que quedase en la memoria histórica de los franceses. Como hemos dicho anteriormente, durante el siglo XX germina la crítica científica, tecnológica y artística, y se produce un progreso

sustancial en los aspectos económicos, morales y sociales, lo que termina desembocando en la denominada posmodernidad. Sin embargo, para los artistas contemporáneos no hay un icono histórico fijo o una lectura inequívoca del pasado -como observan pensadores como Foucault o Deleuze-, sino que todo tiende a cambiar, siendo susceptible de continuas interpretaciones.

El ejercicio antitético de Andy Warhol es uno de los más conocido, al menos en las pocas historias del arte contemporáneo que reconocen la influencia de las técnicas gráficas en la evolución de la historia del arte. La concepción plástico-pictórica de la matriz serigráfica permitió al artista norteamericano señalar hechos y personajes de su época usando un lenguaje y una estética de máxima proximidad popular. Warhol, mediante la serigrafía, creó un icono fijo en la pantalla que después variaría e interpretaría hasta la saciedad, pero permitiendo y provocando la copia inexacta; es decir, haciéndose eco de esa idea de mutabilidad de la que hablábamos antes. Pensemos si no en sus famosas Marilyn, siempre distintas.

Por otro lado, el *work in progress* es un sistema de trabajo que a lo largo de los últimos años ha ido adquiriendo cada vez más peso, en todas las disciplinas, pero especialmente en el territorio gráfico. Incluso podríamos considerar que, en cierto modo, Warhol recurrió al *work in progress* de forma natural, reinventando, reiterando y revisitando a sus iconos constantemente, sin solución de continuidad. Tal y como estamos defendiendo, en la estampación se da con facilidad ese *work in progress*, pues la cadencia y los tiempos que precisa cualquier procedimiento de estampación gráfica permiten espacios de pensamiento intermedios muy apropiados para ello, a lo que se suma que la propia metodología creativa en este ámbito impone, normalmente, la realización de numerosas pruebas antes de llegar a un resultado final. Esto es, normalmente las imágenes que se trabajan a través de la creación gráfica suelen requerir de un proceso de construcción que se dilata en el tiempo y que habitualmente precisa de un continuo progreso. Una estampa es el registro vital de la actividad del artista y las pruebas de estado

que van sucediéndose corresponden con momentos determinados dentro del proceso de creación de una obra gráfica original, dejan testimonios de ello.

Uno de los artistas que más ha reflexionado sobre el proceso del grabado es el norteamericano Jasper Johns.

“[...] como saben los seguidores de Johns, éste concibe su obra gráfica a partir de pinturas realizadas previamente, pero no como el simple y literal aprovechamiento de un icono, sino como continuación en otro medio de un problema de suyo irresoluble, y que, por tanto, en ese trasvase de lo pintado a lo impreso, adquiere nuevas complicaciones y desarrollos, poniéndose de esta manera en evidencia -más y mejor- lo que verdaderamente entiende este artista por una obra de arte: un proceso infinito cargado de incidencias (CALVO SERRALLER, 1992).

A Johns cada medio le permite ahondar y explorar la realidad de una forma y desde un ángulo distinto. Concretamente, en el caso de los procedimientos de estampación, Johns encuentra en la repetición una especie de recurso *mántrico*. Eso se observa con claridad en su obra *Números*, compuesta por números grabados en matrices distintas, por separado, y estampados uno encima de otro. El resultado es un auténtico palimpsesto.¹⁴⁴ Otro ejemplo de palimpsesto -aún más evidente- es el que realiza con los textos de Samuel Beckett¹⁴⁵. Un proyecto de libro de artista titulado *Foirades / Fizzles* (1976) donde Beckett aporta la parte escrita y Johns la imagen. Aquí Johns superpone insistentemente capas de aguatinas con el texto, borrándolas y volviendo a estamparlas reescritas, de manera que las primeras capas se

¹⁴⁴ Un palimpsesto era un manuscrito antiguo en el cual se pueden apreciar las huellas de otras escrituras borradas precedentemente. Se trata de una práctica muy antigua: para ahorrar materiales, tras borrar documentos escritos, se le volvía a escribir de nuevo en la misma superficie, aunque el borrado no había eliminado todo, de hecho, siempre quedaban algunas huellas de los textos antepuestos. El todo conformaba justo un documento histórico llamado palimpsesto.

¹⁴⁵ Samuel Barclay Beckett (1906-1989) Premio Nobel de Literatura 1969. Ha sido dramaturgo, poeta, traductor, novelista irlandés. Es considerado uno de los escritores más influyente del siglo XX. Asimismo ha sido figura fundamental del llamado teatro del absurdo. Su obra más conocida es el drama *Esperando a Godot*.

van hundiendo, dando fe del paso del tiempo y de la profundidad del mensaje.

Otro ejemplo muy ilustrativo de la importancia del proceso en el grabado es la serie *The Seasons (Las estaciones)*. Realmente, esta serie está conformada por una docena de pinturas, dibujos y grabados a través de los cuales el americano trabaja sobre el ciclo de la vida, utilizando como metáfora las cuatro estaciones. No obstante, la forma en la que enfrenta al problema es distinta según el medio. En el caso de los cuatro grabados hubo una dilatada dedicación a lo largo del tiempo. De hecho, los cuatro grabados definitivos, realizados en aguafuerte y aguatinata, tuvieron muchos previos. Hubo todo un conjunto de pruebas de estado anteriores que llevaron a Jasper Johns al producto final (entre trece y dieciséis pruebas dependiendo de la pieza). Finalmente *The Seasons* se dató entre cuatro años, aunque se expuso en su conjunto en 1987, mostrando el proceso biográfico de la obra en su totalidad. Una serie simbólicamente muy relevante para Johns, dado que refleja su propia trayectoria como artista -autorretratándose a través de la sombra proyectada-.



Figura 86. *The Seasons (Spring, Summer, Fall, Winter)*, Jasper Johns, 1987

[set de 4 aguafuertes con aguatinata a color sobre papel Somerset.

Dimensiones de cada imagen: 48.8 x 32.3 cm.]

Pensando de nuevo en esa separación espacio-temporal entre la matriz y el soporte final y en los posibles procesos de experimentación, más allá del purismo o del esencialismo de las técnicas, la plancha (matriz) es un soporte en el que se puede intervenir varias veces. Además, los métodos gráficos experimentales llevan a un mestizaje que apunta a la posibilidad de combinar varios procesos técnicos en un mismo soporte, donde pueden convivir técnicas tradicionales con otras de incorporación más reciente -Frank Stella en la serie *Riallaro* (1993-94) introdujo serigrafía, aguafuerte, litografía, aguatinta, relieve y collage- y contener una mezcla entre antiguas y modernas metodologías procesuales -Jasper Johns solía abandonar la matriz para retomarla después de un tiempo, Andy Warhol estampaba sobre el suelo utilizando como soporte el lienzo, Anselm Kiefer incorpora la xilografía a sus trabajos pictóricos, Philip Taaffe hace uso de recortes entintados y estampados sobre la tela, etc-.

Otro concepto asociado a la estampa, como bien señaló Martínez Moro en su conferencia, es que, entre los años cincuenta y sesenta, se universaliza la noción de matriz, noción que, de forma natural, conduce hasta el *objet trouvé* de Marcel Duchamp. La matriz se universaliza o, más bien, se versatiliza. De hecho será posible utilizar cualquier soporte susceptible de ser un receptor de tinta y apto para imprimir como sustentador de la imagen. En esta línea seguro que todos recordamos operaciones como la célebre acción gráfica llevada a cabo por John Cage y Robert Rauschenberg, en la cual se entintó una rueda de un coche para imprimirla en un rollo de papel, titulada *Automobile tire print* (1953). Otro ejemplo es *Domestic I.D.IV* 1992 de otro norteamericano, Willie Cole, quien no usa ni tinta ni tórculo, sino una plancha clásica para quemar el papel. Significativa en tal sentido también es la obra realizada con discos entintados de Christian Marclay, un artista y compositor igualmente estadounidense cuyo trabajo tiene que ver con el frottage y con la impresión por contacto de peces antes mencionada. O, más cercana en el tiempo, Ricardo Calero, cuyos trabajos con frecuencia son estampados por efecto de la naturaleza -papeles abandonados en el campo bajo piedras o agujereados mediante disparos con armas de fuego-.



Figura 87. *Domestic I.D.IV*, Willie Cole, 1992
[plancha de vapor y lápiz sobre papel montado
en marco de ventana de madera reciclado,
88.9 x 81.3 x 3.5 cm.]

Otra idea que hoy día está muy presente en el arte gráfico es la de utilizar lo múltiple de manera ilimitada, en oposición a la edición limitada y, por lo tanto, también a la norma de mercado. El artista cubano Felix Gonzalez-Torres realizó no pocas obras ilimitadas, todas ellas dirigidas a superar la idea de que la obra de arte solo tiene un sentido comercial. Las estampas se presentaban en los museos como tacos de obra impresa, de los cuales los visitantes podían llevarse una copia, constituye quizás la propuesta más rotunda de ruptura con las reglas de mercado: una distribución en masa, gratuita y avalada por la propia institución artística que exhibe la obra. El artista buscaba romper con la imagen de obra de arte como objeto de lujo y objeto de comercio y facilitar una verdadera expansión de la misma. Al mismo tiempo se refuerza la idea de comunicación, la obra de arte sirve para comunicar: refiriéndose a todos los muertos por el uso de armas en los

Estados Unidos. González-Torres imprimió estas piezas mediante una técnica de reproducción industrial, el offset, permitiendo así realizar ediciones ilimitadas y masivas. Esta cuestión ilimitada, no obstante, nos remite nuevamente al tiempo, al bucle, al proceso. En este caso la obra se expande más allá de la materia, pues el hecho de que los espectadores puedan tomar parte de ella y llevársela consigo es una extensión de la obra, que deviene acción.

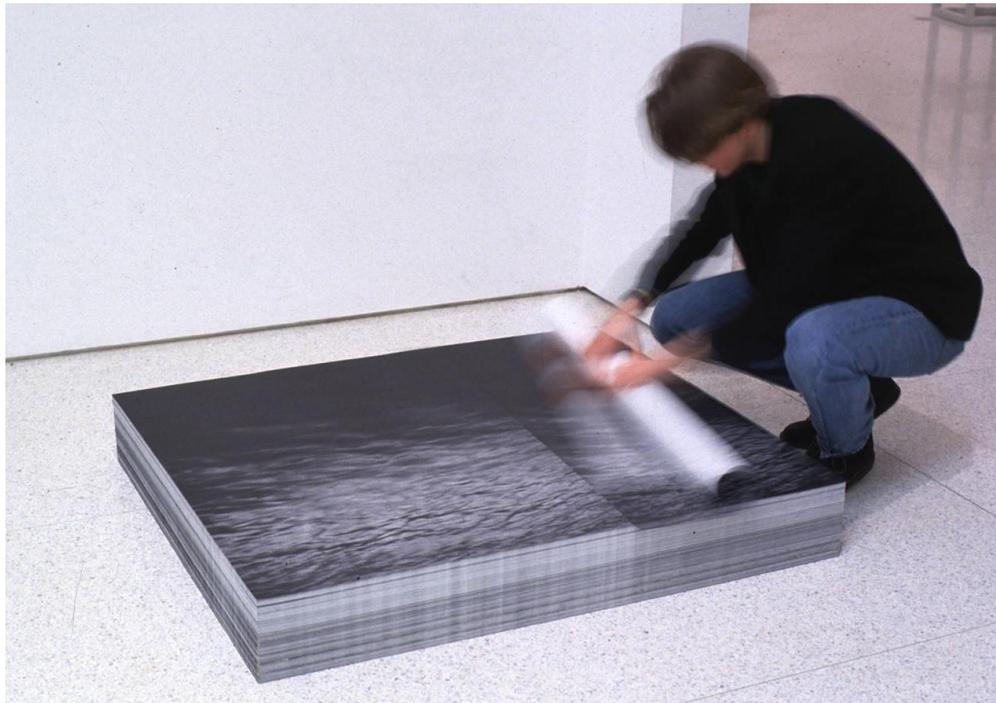


Figura 88. *Untitled*, Felix Gonzalez-Torres, 1991
[taco de papel, copias ilimitadas, 17.8 x 96.5 x 114.3 cm.]

Podríamos concluir que cuando hablamos de arte gráfico realmente no nos encontramos ante un territorio cerrado ni mucho menos. Como hemos podido ver, muchos artistas que en la actualidad recurren a los sistemas de estampación trabajan desde la hibridación y la combinación de medios y lenguajes. En nuestra opinión, lo que más sentido tiene en la actualidad es hablar en términos de *gráfica expandida*, una idea sobre la que también hizo

especial hincapié Martínez Moro durante su conferencia. En el ámbito del arte gráfico, cabría insertar conceptos como la destrucción o deconstrucción, la reinterpretación, la transferencia o el desplazamiento hacia otros soportes o medios poco convencionales. Es decir, podríamos hablar de una "gráfica en expansión" constante, donde cada vez tiene más importancia el proceso y el tiempo, es decir, lo que sucede desde que se concibe la idea y el resultado final.

Un ejemplo cercano de esa expansión que ha sufrido la gráfica en las últimas décadas y de cómo ha trascendido al ámbito académico es el caso de la profesora y artista Ana Soler. De origen sevillano, Soler es docente en la Facultad de BBAA de Pontevedra (Universidad de Vigo) y además dirige y coordina el grupo de investigación *dx5 Digital & Graphic Art Research*, dedicado a la reflexión y análisis del binomio arte/ciencia y la aplicación de las nuevas tecnologías al arte múltiple, desde tres enfoques o líneas de investigación: científico-técnico, teórico-conceptual y artístico-práctico. En lo que respecta a la producción artística de Soler, cabe decir que ésta se caracteriza por el empleo de medios tecnológicamente sofisticados dentro del mundo del arte gráfico, entendido este desde la interdisciplinariedad y permeabilidad lingüística. Discursivamente, su trabajo versa sobre lo único y lo múltiple -de ahí su recurrencia al campo gráfico- y sobre el tiempo expandido. Es habitual encontrar entre sus piezas elementos creados mediante corte láser e impresiones con tintas pigmentadas que en ocasiones toman cuerpo instalativo.

4.2 TIEMPO Y ARTE GRÁFICO

Como todos sabemos, la terminología en torno al arte gráfico a veces resulta confusa, pues es un territorio que linda con otros de naturaleza igualmente gráfica y por lo tanto afines, pongamos la fotografía o el dibujo. No obstante, aunque como puede observarse la tesis posee un planteamiento abierto y permeable, hemos tratado de ir enfocando el tema, de forma gradual, hacia el arte gráfico.

Llegados a este punto, vista la importancia de los procesos en el arte gráfico en la obra de muchos artistas, creemos necesario examinar el valor del tiempo en relación a la creación dentro de este ámbito. En nuestra opinión, el tiempo opera de manera singular en el territorio de la *creación gráfica* y en concreto, en todas aquellas prácticas que se apoyan en el uso de la estampación y el reporte como fórmula para la generación de imágenes artísticas.

Por último, en nuestro caso, y con objeto de no generar ambigüedades, debemos apuntar que cuando nos refiramos al proceso de estampación lo haremos siempre desde la visión del artista que ejecuta el proceso al completo, sea o no estando asesorado por un técnico especialista, pues creemos que solo esta forma de entender la obra gráfica puede incardinarse con la práctica espiritual; en todo caso, como es sabido, en muchas ocasiones los artistas dejan una parte más o menos importante en manos de un maestro grabador y/o estampador, circunstancias en las que no entraremos ya que creemos que en ese caso no podríamos hablar en los mismos términos en el que lo estamos haciendo.

4.2.1 EN TORNO A LA IDEA DE TIEMPO Y SU VALOR ACTUAL

El concepto de *tiempo* ha estado en continua evolución durante siglos: antes de llegar a pensar en una noción de tiempo más íntima, el hombre creía en un tiempo absoluto de los hechos. Hoy en día, una vez que Einstein enunció su teoría de la relatividad, sabemos que el tiempo es, obviamente relativo; asimismo, resulta inseparable de las tres dimensiones espaciales y junto a ellas, este depende del estado de movimiento del espectador.¹⁴⁶

Desde nuestro nacimiento, hemos tenido la sensación de convivir con algo en continuo movimiento; al igual de un río que fluye sin parar, el tiempo transcurre más o menos rápido. En realidad, son los recuerdos de los hechos vividos, así como todos los cambios que percibimos, tanto en nuestra propia persona como en nuestro entorno, los que nos indican el paso del tiempo. En la práctica, recurrimos a la noción de tiempo solo cuando comprobamos que algo se ha transformado.

Nuestra percepción del tiempo puede variar en función de diferentes factores; algunos acontecimientos se dilatan en el tiempo y parecen interminables, mientras que otros, misteriosamente más fugaces, se desvanecen

¹⁴⁶ Si nos remontamos mucho más atrás en el tiempo, según Aristóteles el estado de reposo de un cuerpo podría ser cambiado sólo por alguna fuerza externa. Será Galileo quien demuestre la falsedad de las teorías aristotélicas, estimulando a Newton con sus leyes sobre el movimiento. A ellos, a Galileo y a Newton, le debemos nuestras ideas vigentes acerca del movimientos de los cuerpos. Por su parte, Einstein demostró que el tiempo avanza a varias velocidades, dependiendo de lo rápido que se muevan las diferentes personas: la diferencia en sus relojes aumenta a medida que aumenta la velocidad. Sin embargo, hay un límite insuperable que es la velocidad de la luz. Antes se pensaba que las constantes de nuestro universo eran el espacio y el tiempo. Con la relatividad, Einstein demostró que lo único que permanece siempre invariable es la velocidad de la luz; a velocidades extremas el tiempo se dilata y el espacio se contrae con el objetivo que la velocidad de la luz sea siempre la misma. Einstein llegó a la teoría de la relatividad tras averiguar la imposibilidad de cambiar la velocidad de la luz (única e igual para todos), a través del movimiento de cada persona. La combinación de espacio y tiempo permite que tengan lugar todos los sucesos físicos del Universo. En ese continuo espacio-temporal cada persona medirá un tiempo diferente, dependiendo de su velocidad relativa.

velozmente, o por lo menos esa es nuestra sensación. No obstante, la idea del tiempo está tan arraigada en nosotros, que estamos continuamente instados a dividir el tiempo en pasado presente y futuro y, a su vez, en fragmentos que nos permitan medirlo -en años, meses, semanas, días, minutos, segundos, etc.-: "Hace siglos, 'dividimos' el tiempo en días. La palabra tiempo deriva de una raíz indoeuropea, 'di' o 'dai', que indica dividir"¹⁴⁷ (ROVELLI, 2017: 56). En nuestra cultura el sentido del tiempo depende de cómo lo dividimos.

Pero, ¿qué indica en realidad la palabra tiempo?

El concepto de *tiempo* es tan amplio y variable que algunos físicos como el británico Julian Barbour,¹⁴⁸ además de sostener su relatividad y complejidad, han llegado a suponer incluso la inexistencia. Barbour, destacado físico, experto en el tiempo, es el autor de *The End of Time (El final del tiempo, 1999)*¹⁴⁹, donde expone una nueva visión de la realidad que niega tanto la idea como la existencia del tiempo. Por tanto, el estudioso británico concibe la vida como la suma de infinitos 'ahora', de manera que lo importante no es tanto el pasado o el futuro como el presente. Según su discutida teoría, el tiempo, tal como lo percibimos no existe más que como ilusión. Barbour cree que el universo que observamos, regido por el tiempo, es en realidad estático, por lo tanto el tiempo no existe. Según este estudioso, la concepción del tiempo se remonta a la época de Aristóteles. Entonces se llegó a la

¹⁴⁷ Trad. del autor. Texto original: Da secoli, *dividiamo* il tempo in giorni. La parola tempo deriva da una radice indoeuropea, *di* o *dai*, che indica 'dividere'.

¹⁴⁸ Julian Barbour es licenciado en matemáticas y doctor en física teórica, investiga sobre la gravedad cuántica y la historia de la ciencia. Consiguió el doctorado en la Universidad de Colonia con una tesis sobre las bases de la teoría de la relatividad de Einstein. La teoría de Barbour rechaza tanto el paso del tiempo como la existencia de una dimensión objetiva del mismo.

¹⁴⁹ *El final del tiempo* (1999). El singular texto habla de una física sin tiempo, una postura ésta un tanto polémica e insólita, en gran medida porque invita a pensar en que los problemas relacionados con los estudios de física parten del hecho de que se trabaja sobre suposiciones sin fundamento.

conclusión de que si no existía algún movimiento que revelase el cambio, no se podía reconocer el paso del tiempo; de ahí que el cambio fuese entendido como indicador del tiempo.

Estas consideraciones sobre el concepto de tiempo, como ya pudimos evidenciar en el primer apartado del segundo capítulo (*Meditación: entre espiritualidad y religiones*), al hablar del concepto oriental de *unidad*, nos reconducen a reafirmar la existencia de paralelismos y similitudes entre las soluciones de ciertas teorías científicas occidentales y aquellas de los investigadores de Oriente. Eruditos como el mismo Albert Einstein, sostenedores de esa visión armónica del Universo, llegaron a ratificar las relaciones entre la ciencia moderna y el pensamiento místico oriental, apoyando ciertas ideas por las cuales presente, pasado y futuro son mera ilusión. Todo esto redundará en aspectos representativos de Extremo-Oriente y de las tradiciones budistas que conciernen nuestra investigación.

Entre los artistas contemporáneos vinculados tanto al concepto de tiempo como al budismo, podemos recordar al célebre videoartista Bill Viola, quien en 1980 viajó a Japón atraído por su cultura. Allí aprendió la pintura zen y el teatro Noh, disciplinas que, como él mismo declarará, le permitieron adquirir el verdadero sentido del concepto de tiempo. A partir de entonces, el elemento tiempo constituirá una constante de su proceso creativo, no solo conceptualmente y en relación al concepto de existencia, sino también por las posibilidades narrativas que el medio del video posee. En una conversación el artista expondrá:

Los seres humanos, como todas las cosas vivas son esencialmente criaturas del tiempo. No obstante, es a los seres humanos, a través de su más alta consciencia, a quienes se les ha dado el conocimiento del tiempo, la habilidad de extender el yo en el tiempo junto con la capacidad de anticipar y recordar. Para el individuo, los dos fines en cada polo de estas extensiones son los grandes polos subjetivos del nacimiento y de la muerte. Y, más importante, es la consciencia de nuestra propia mortalidad la que define la naturaleza de los seres humanos (VIOLA en PÜHRINGER y NEUMAIER, 1995: 59).



Figura 89. *Anika*, Bill Viola, 2008

[Color High-Definition video on LCD panel, 63 x 35.5 x 6 cm.]

Como detalla Eliade, para los budistas, especialmente *mahâyânicos*¹⁵⁰, el tiempo es un flujo incesante (*samtâna*), condición esta que justifica que cualquier 'forma' que se presente en el tiempo, además de ser temporal, es relativamente ilusoria.

Los filósofos del Mahâyâna han hablado abundantemente sobre lo que podría denominarse instantaneidad del tiempo, es decir, sobre la fluidez y, en última instancia, la no-realidad del instante presente que se transforma continuamente en pasado, en no ser. Para el filósofo budista, escribe Stcherdatzki, la 'existencia y la no-existencia no son las diferentes apariencias de una cosa, sino *la cosa en sí mismo*.' [...] El movimiento, y en consecuencia el propio tiempo, la duración, es un postulado pragmático, como para el budismo lo es el ego individual; pero en cuanto concepto, el movimiento no corresponde a una realidad exterior, porque es 'algo' construido por nosotros mismos (ELIADE, 1992: 86-87).

¹⁵⁰Dentro del budismo existen dos tradiciones principales: *theravada* y *mahayana*. El *budismo theravada*, se basa en las enseñanzas más estrictas del budismo primitivo y se hace practicable solo para los pocos dispuestos a un esfuerzo de sacrificio descomunal. La sabiduría del *budismo mahayana*, en cambio, es más liberal y comprende la doctrina del *bodhisattva* o salvador personal.

El concepto de movimiento, nos lleva a visualizar un cuerpo físico, de hecho son los objetos los que se mueven, y no el tiempo. Aunque el tiempo no fluya, las nociones de pasado y futuro pueden tener ciertas bases reales. Sabemos que todos los eventos en el mundo acaecen siguiendo una secuencia unidireccional, por lo tanto unas cosas suceden después de otras. Y cuando esas secuencias son aprehendidas, somos incapaces de aceptar una incongruencia. Así, nuestro cerebro identifica la imposibilidad de ver un vaso reconstruirse a partir de sus trozos.

Como es lógico, el tiempo se mueve hacia el futuro, pero lo que nuestro cerebro percibe no es el paso del tiempo, sino las diferencias entre un estado actual y otro anterior que todavía recuerda; esto es, el movimiento que tiene lugar a lo largo de distintos momentos sucesivamente ordenados, que conforme transcurren van desapareciendo. La conclusión, por lo tanto, es que el movimiento es una ilusión creada por nuestro cerebro.

En definitiva, el tiempo no existe, el universo es estático y el movimiento es una ilusión. Esto es lo que ha planteado el británico Barbour, después de haber analizado con parsimonia las leyes del movimiento de Newton que se remontan a unos trescientos años, así como las teorías de la relatividad de Einstein de hace unos cien años y, hasta las ideas más recientes de la mecánica cuántica. Barbour se refiere al recién intento que se realizó hará ya medio siglo, de unir la teoría general de Einstein y la mecánica cuántica.

El físico Carlo Rovelli¹⁵¹ en su último texto titulado *L'ordine del tempo (El orden del tiempo, 2017)* nos explica la dificultad de la ciencia para definir un concepto tan complejo como el del tiempo:

A menudo la realidad es diferente de cómo se ve: la Tierra parece plana, en vez es una esfera; el sol parece rodar en el cielo, en vez somos nosotros a girar. Incluso la estructura del tiempo no es lo que parece: es diferente de ese uniforme deslizamiento

¹⁵¹ Carlo Rovelli. Es físico teórico, miembro del Institut universitaire de Francia y de la Academia Internacional de Philosophie des Sciences. Además es responsable del "Equipe de gravité quantique" del Centre de physique théorique de la Universidad de Aix-Marseille.

universal. Lo he descubierto en los libros de física, en la Universidad, con asombro. El tiempo funciona de forma diferente de cómo nos aparece. En esos mismos libros he descubierto también que cómo realmente el tiempo funciona aún no lo sabemos. La naturaleza del tiempo sigue siendo un misterio quizás más grande. Hilos extraños lo unen a los otros grandes misterios abiertos: la naturaleza de la mente, el origen del universo, el destino de los agujeros negros, el funcionamiento de la vida. [...] La naturaleza del tiempo ha sido el foco de mi trabajo de investigación en física teórica durante toda mi vida¹⁵² (ROVELLI, 2017: 13:14).

Este fragmento, escrito por uno de los mayores expertos en física moderna, nos ofrece una idea clara sobre la vigencia de ciertos misterios irresueltos.

No obstante, antes de seguir con nuestra reflexión sobre el concepto de tiempo, queremos recordar un libro indispensable al respecto, la *Historia del Tiempo: Del Big Bang a los Agujeros Negros* (1988), del celeberrimo físico teórico Stephen William Hawking¹⁵³. El autor, además de divulgar ideas sobre el espacio y el tiempo, también nos acerca a la idea de un ser superior 'todopoderoso'; igualmente el texto habla de la mecánica newtoniana, de la teoría de la relatividad, de la mecánica cuántica y de la cosmología contemporánea; y para encuadrar el origen del universo y la creación del espacio-tiempo -tema principal del libro- llega a explorar otros terrenos, desde la metafísica pasando por la teología, hasta plantear la posible existencia de un Dios creador del universo.

¹⁵² Trad. del autor. Texto original: La realtà è spesso diversa da come appare: la Terra sembra piatta, invece è una sfera; il sole sembra roteare nel cielo, invece siamo noi a girare. Anche la struttura del tempo non è quella che sembra: è diversa da questo uniforme scorrere universale. L'ho scoperto sui libri di fisica, all'università, con stupore. Il tempo funziona diversamente da come ci appare. Su quegli stessi libri ho anche scoperto che come davvero funziona il tempo non lo sappiamo ancora. La natura del tempo resta un mistero forse più grande. Strani fili lo legano agli altri grandi misteri aperti: la natura della mente, l'origine dell'universo, il destino dei buchi neri, il funzionamento della vita. [...] La natura del tempo è stata al centro del mio lavoro di ricerca in fisica teorica per tutta la mia vita.

¹⁵³ El británico Stephen William Hawking (1942) es uno de los físicos más conocidos del siglo XX. Sin lugar a dudas, representa un caso de lucha y triunfo excepcional, a pesar de sus limitaciones físicas, ya que desde que tenía 20 años padece una dura enfermedad degenerativa, llamada el mal de Lou Gehrig, una esclerosis lateral amiotrófica.

Sin embargo, más recientemente, el mismo Hawking se ha hecho copartícipe de otra teoría sobre el origen del universo distinta de aquella que ofreció en su gran *Historia del tiempo*. Este nuevo libro que ha firmado junto a Leonard Mlodinow¹⁵⁴ se titula *El Gran Diseño* (2010), otro texto que ha generado no pocas polémicas sobre sus conclusiones: el universo surgió de la nada, sin ninguna mediación de ningún dios o ser portentoso, la creación de todos los universos responde solo a las leyes físicas. Los dos autores, nos hablan de las innovaciones tecnológicas más recientes. En los últimos años, tanto el desarrollo de teorías vinculadas a la física cuántica como las investigaciones efectuadas por los satélites de la NASA, han permitido que los científicos se enfrenten a las grandes dudas existenciales desde nuevos puntos de vistas: la Vida, el Universo y el Todo, de ese nuestro "Gran Diseño".

Pero mientras la ciencia sigue investigando sobre las posibles teorías espacio-temporales, el mundo continua a su ritmo. Un ritmo que de unos años a esta parte se ha convertido en vertiginoso. Actualmente nos sentimos obligados a seguir un ritmo de vida exigente y siempre cambiante que, en cierto modo, viene impuesto por los continuos cambios y avances que experimenta nuestra sociedad. Conocemos perfectamente el funcionamiento de las memorias de los ordenadores y, sin embargo, nos resulta todavía bastante difícil entender bien la memoria humana. La tecnología cambia nuestra percepción del mundo y nos hace sentir grandes y, paradójicamente, a menudo, también muy pequeños y frágiles. Cambia la visión del espacio, del tiempo y nosotros mismos también cambiamos en relación a esas dimensiones y en la manera de interactuar con el mundo. El grado de imbricación de lo digital en nuestras rutinas diarias nos ha transformado en seres dependientes de las nuevas tecnologías. El elevado nivel de conectividad a distancia está tan presente que es casi imposible no participar

¹⁵⁴ El físico y matemático Leonard Mlodinow es profesor en el Instituto de Tecnología de California o *Caltech*. Hijo de supervivientes del holocausto detenidos en Alemania, es investigador de mecánica cuántica y autor de distintos libros sobre la divulgación científica. Además es guionista de series de televisión, documentales y películas.

en esa *gran red mundial* que es hoy internet, hasta tal punto que la cultura del "ahora" se ha vuelto condición universal.

Mientras las realidades virtuales van erigiendo nuevos ambientes artificiales, las multitudes parecen tener dificultades en distinguir entre "realidad" y "ficción". Además, los continuos cambios tecnológicos exigen continuamente nuevos ajustes y adaptaciones, no siempre al alcance de todos.

Es verdad que las distancias son cada día más cortas y que lo que deseamos se consigue velozmente, pero también es cierto que cotidianamente tenemos la sensación de no llegar a todo. Parece que, conforme más cosas se consiguen, menos tiempo tenemos y más se quiere adquirir. Se produce así una especie de multiplicarse de "apetitos insaciables", y nos falta el tiempo para lograr todo.

Como escribía Gillo Dorfles a principios de los años ochenta del pasado siglo -ideas que a nuestro parecer siguen siendo válidas y actuales- a pesar de todo este proliferar tecnológico, hemos llegado a un punto de cansancio que ya es un hecho y que quizás requiere de una vuelta atrás o cuanto menos de una seria reflexión:

A pesar de la invasión tecnológica acaecida en nuestra civilización, a pesar de la multiplicación de calculadoras, ordenadores, máquinas cibernéticas, etc., nos persigue cada vez más el deseo de la vuelta a la naturaleza -de lo que tenemos infinitas pruebas- en todos los sectores de nuestra existencia, comenzando por una cierta recuperación de la artesanía justo cuando parecía que iba a dejarse de hablar de ella; o de cierta pintura realizada manualmente y que de algún modo se inspira en la figuración de la naturaleza, cuando parecía que ya sólo la abstracción, la programación o incluso la absoluta conceptualización podían ser válidas para las obras de arte visual. [...] No se trata de privilegiar unos planteamientos estructuralistas (objetivistas) frente a otros subjetivistas, sino de darnos cuenta de que actualmente nos encontramos en una posición en la que una tal dicotomía ya no es justificable (DORFLES, 1989: 132-133).

Entre las grandes personalidades que desde el pasado siglo han influido en la conciencia de la sociedad occidental, seguramente Einstein es uno de los más importantes. Indudablemente la mentalidad relativista pertenece a las multitudes de cambios en acto desde el XX siglo, donde además se

evidencian afinidades entre los fenómenos artísticos y aquellos científicos.

En su libro *Imágenes interpuestas. De las costumbres al arte* (1983),¹⁵⁵ Gillo Dorfles -al cual volvemos a recurrir- refiriéndose al pensamiento de Einstein y a su concepción del génesis de las ideas científicas, explicaba las relaciones entre ciencia y creatividad en los siguientes términos:

A menudo, algunos grandes descubrimientos científicos pueden producirse mediante una intuición, una especie de iluminación o deslumbramiento que todavía no ha sido deducido, racionalizado, conceptualizado, pero que se produce por medio de esa forma que algunos denominan *visual thinking*, pensamiento visual, un pensamiento en imágenes que, a veces, esconde cualidades que pueden tener incluso carácter científico.

Así pues, existe una fase prelógica, pre-racional, en todo fenómeno creativo. Y si esta fase inicial necesita de un sucesivo desarrollo racionalizador en el caso de la ciencia, es bastante verosímil que, en las artes, la creación pueda quedarse en esta primera fase [...]

La desintegración del átomo, el desencadenamiento de fuerzas nucleares inexploradas, la constatación de la relatividad de nuestras constantes espacio-temporales, todas estas circunstancias que se han hecho reales y cada vez más immanentes en esa época que hemos querido considerar como einsteiniana, tienen un reflejo directo -y sobre todo indirecto- en el trabajo artístico (DORFLES, 1989: 190-191).

Desde el siglo pasado, en la *creación artística* es innegable la confluencia sin precedentes de ese fenómeno que es el tiempo y la relatividad del mismo. Probablemente, las transformaciones que han tenido lugar a raíz de la aparición en escena de las ideas de Einstein, inherentes tanto el arte como la ciencia, no han llegado aún a consolidarse ni a estabilizarse y, quizás, nunca lo conseguirán. Las dudas sobre el origen del universo no han sido del todo resueltas, al igual que en el arte y la creatividad, tampoco se han visto soluciones conceptuales y estéticas definitivas. Muy por el contrario, nuestra

¹⁵⁵ Este texto escrito por Gillo Dorfles se divide en dos partes, cada una comprende dieciocho capítulos, tanto de ensayos como de artículos, publicados en revistas y periódicos por el autor entre el 1980 y el 1982, cuidadosamente readaptados y ampliados.

época, tan avanzada, es también una de la más "inestables" y quizás es que deba ser pertinente que permanezca ese "misterio", que alimenta tanto el saber científico como la actividad artística.

Todo lo dicho anteriormente nos lleva al territorio de lo espiritual; lugar explorado no solo por los artistas, sino también por los mejores científicos de todas las épocas. Todos ellos exploradores visionarios y, también todos ellos, en necesaria conexión con ese misterio de lo inefable. Podríamos aseverar que portentosos estudiosos como los ya citados, primero Einstein y después Hawking, además de aproximarse científicamente a cuestiones racionales, en cierto sentido, han intentado también 'comprender el pensamiento de Dios'. Y es que el conocimiento implica profundidad espiritual, ahondar en lo insondable, lo que Albert Einstein expresó en una célebre frase: "Quiero saber lo que piensa Dios, los demás son detalles".

4.2.2 EL PROCESO EN EL ARTE GRÁFICO: IDEA-MATRIZ-OBRA

En el arte, este inevitable abocamiento de la sociedad a la experimentación de lo presente, a lo que nos referíamos antes -de ese "ahora"- ha redundado en la concepción de estrategias procesuales acordes con la urgencia que requiere lo inmediato y en la consonante aparición de nuevas presencias contemporáneas. El artista investigador Carles Méndez Llopis, señala:

Hasta hace muy poco, el arte era creado teniendo en cuenta su perdurabilidad, su existencia duradera ofrecía información en la horizontalidad cronológica. Hoy en día, esta situación ha cambiado, no se considera necesario tanto esta duración perceptiva como la pulsión de los sentidos y la alteración de los sentimientos [...] promulga en ocasiones la profundización de la obra en sí misma teniéndose en cuenta para su conclusión, también acelera la inconsistencia conceptual, la incomprensión y fugacidad de conceptos que no logran permanecer más que la duración de su sensación (MÉNDEZ, 2010:188).

Es evidente que ninguna época ha visto tantos artistas activos y que nunca ha sido el arte tan asequible como en la nuestra, a pesar incluso de su inestabilidad. Además, la red de Internet ha revolucionado las formas de

comunicación, de hecho las plataformas multimedia forman un espacio casi infinito de libre acceso y en continua expansión, donde el arte también tiene cabida. Es lo que José Luis Brea denominaba "la democratización de la experiencia cultural" (BREA, 2002: 105), quien, en relación al arte y enlazando con las consideraciones de Walter Benjamin sobre la pérdida del aura que sufre la obra en época de la reproductibilidad técnica (BENJAMIN, 2003), también diría: "La presión técnica empuja al arte a un devenir secularizado, desaturizado, desplazado de su significación ritual, incluso es ella misma la que genera una fórmula más democratizada de distribución social" (BREA, 2002: 117). No obstante, nosotros defendemos en cierto modo lo contrario, puesto que, aún habiéndose podido producir esa desaturación del arte promulgada por Benjamin por efecto de la mecanización y la demanda, a día de hoy, observamos que en las obras creadas mediante los procedimientos de estampación gráficos, cuando el artista desarrolla todo el proceso, la ritualidad permanece. Hablamos de una ritualidad de carácter procesual que, paradójicamente, es fruto de la habitual complejidad técnica del medio gráfico, y que precisa de tiempo.

Eso no quita que ese factor, el factor tiempo, adquiera una dimensión ciertamente múltiple cuando lo relacionamos con los procesos de creación artística. La heterogeneidad en las formas y metodologías de creación es sumamente amplia, y el tiempo, en cada una de ellas, juega un papel muy diferente. La noción de tiempo ha sido desde siempre un factor presente en todas las técnicas de estampación gráficos, no solo por la lógica necesidad de un tiempo de ejecución variable, sino también por el hecho que los sistemas de estampación permiten soluciones metodológicas alternativas, que van más allá de las metodologías históricas, de hecho, hoy en día:

El artista grabador en su labor como estampador tiene un campo de intervención y creación que va más allá de los fines tradicionales a los que se asocia generalmente el grabado. Las consecuencias de tal ampliación atañen directamente a la relación del grabado con el arte contemporáneo, extendiendo sus posibilidades plásticas hacia conceptos generativos (o regenerativos) tanto temporales, como pueden ser los de reiteración, secuencialidad, fragmentación, acumulación, metamorfosis, mutabilidad, etc.; como espaciales, en este último caso haciendo de la plancha matriz una unidad

conformante de estructuras modulares y poliédricas, por ejemplo (MARTÍNEZ MORO, 1998: 73).

En el mundo del *arte gráfico*, más que en otros ámbitos, todas las técnicas tienen eso en común, que se dilatan en el tiempo, remarcando la "naturaleza ritual" de los procedimientos gráficos: intervalos, pausas, esperas y momentos de creación se repiten durante todo el proceso. En este sentido, con independencia de la técnica escogida por el artista a la hora de crear su obra, creemos que existe una cuestión procesual idiosincrática a todas ellas y que está directamente relacionada con la dimensión temporal. Ya se trate de una técnica en hueco (como el aguafuerte), en relieve (como la xilografía), planográfica (como la litografía o la serigrafía) o también digital -incluidas todas las posibles variaciones e hibridaciones propias de la contemporaneidad- todas ellas tienen en común que el proceso de creación pasa, necesariamente, por tres momentos temporalmente diferenciados y en correlación: IDEA-MATRIZ-OBRA.

Si recurrimos al Diccionario de uso del español, para profundizar cada uno de los tres términos que hemos indicado, veremos que *idea* significa:

Cualquier representación existente en la mente o cualquier elaboración de ella por las que se relaciona con el mundo [...] Pensamiento de hacer cierta cosa [...] Propósito [...] manera de pensar en política, religión, etc. [...] Creencia [...] Opinión sobre algo o alguien determinado [...] Habilidad, aptitud o talento para hacer cierta cosa [...] Fondo de pensamiento de una obra literaria o artística [...] Trazado de conjunto de una obra, que se tiene en la mente o se ejecuta como base para el desarrollo ulterior más amplio (MOLINER, 2008: 293).

Asimismo, la palabra *matriz* expresa multitudes de sentidos:

Órgano femenino en cuyo interior se desarrolla el feto [...] Molde en que se funden los carácter en una linotipia [...] En los talonarios, por ejemplo de recibo o de cheques, parte que queda en ellos de cada documento que separa, generalmente cortado con una línea de puntos [...] Original de una escritura o documento que queda guardado, por ejemplo en el protocolo de un notario [...] Cada uno de los caracteres y espacios en blanco que componen un texto impreso [...] Establecimiento primero que ha dado origen a los otros que constituyen una red u organización [...] Conjunto de cantidades o expresiones dispuestas ordenadamente en filas y columnas formando un cuadrado o

un rectángulo, de modo que la posición de cada elemento en la matriz define las operaciones que hay que realizar (MOLINER, 2008: 474).

Y finalmente, la noción de obra:

Cosa durable hecha por alguien, particularmente artística, benéfica o calificable moralmente [...] Libro [...] Obra de teatro [...] Edificio u obra cualquiera de albañilería en construcción [...] Trabajo de albañilería. Trabajo puesto en una cosa (MOLINER, 2008: 578).

Como hemos podido constatar, desde la semántica de cada una de las tres palabras que acabamos de señalar, es posible descubrir multitud de relaciones, tanto literales como metafóricas concernientes a la *creación gráfica*.

Para dar comienzo a un proceso gráfico, en primer lugar, es preciso plantear la *idea* en relación al medio y escoger los procedimientos más adecuados; en segundo lugar, es necesario crear la *matriz* que permitirá reproducir la imagen -momento que habitualmente requiere de la consecución de diferentes fases técnicas-; y finalmente, debe efectivamente reportarse o trasladarse la imagen al soporte definitivo (*obra*) -otro momento que, igualmente, suele precisar de un desarrollo técnico específico-. Esta secuencia sucede en todos los procedimientos de estampación: sean técnicas de grabado en relieve (linóleo, xilografía), técnicas de grabado en hueco (buril, punta seca, manera negra, aguafuerte, aguainta), técnicas de estampación planigráficas (litografía, serigrafía) o cualquier otra técnica experimental (collagraph, carborundo, etc), implicando o no la impresión digital. Lo que además supone que esos procedimientos pueden fusionarse con otros e incluso con otras técnicas no necesariamente gráficas.

No en vano, debemos destacar que la forma de idear cambia; cuando se piensa en una obra gráfica no se procede según los mismos términos que cuando se madura una previsualización para una técnica más directa como pueda ser la pintura, por ejemplo. En tal sentido resulta significativa la amplia visión que poseía Jasper Johns autor que citamos en el primer apartado del presente capítulo, respecto a los medios de creación; Johns ha sido uno de

los artistas contemporáneos que más se han dedicado a estudiar el proceso gráfico y a experimentar con ello a través del uso y la mezcla de distintas técnicas:

El proceso del grabado permite hacer cosas que obligan a pensar de forma diferentes a, por ejemplo, cuando se pinta con un pincel. El esfuerzo que supone el trabajo se ve de una manera distinta, así como lo que es una unidad. En algunas formas de grabado, resulta muy sencillo invertir una imagen y tener exactamente lo que se ha hecho trabajando a propósito en la dirección contraria; mientras que en la pintura, trabajar así sería complicadísimo. En el grabado, este tipo de cosas resultan muy sencillas y a veces se hacen por el simple hecho de ver en qué quedan. Pero si hubiera que hacerlas con una técnica más laboriosa, no se tendría el mismo interés. Se sentiría menos curiosidad. Este es un factor muy importante y, a veces, encuentra aplicación en la pintura, porque hay cosas que son necesarias para el grabado, pero que resultan interesantes en sí mismas y se pueden utilizar en la pintura, donde no son necesarias pero sirven de ideas. En este sentido, el grabado ha influido mucho en mi pintura (JOHNS en CASTLEMAN, 1987: 36).

Este fragmento del artista Johns que acabamos de rescatar, además de transmitirnos ciertas características del grabado, inevitablemente nos traslada a la pintura, el otro campo de experimentación del artista estadounidense, pues aprovecha la comparación para evidenciar las diferencias. Como dice Johns, en la gráfica, primero hay que conocer, después elegir y por último plantear la metodología para llegar a la imagen que se piensa obtener. Aún tratándose de un dibujo básico, el resultado final puede divergir muchísimo en función de la técnica gráfica que se escoja para su plasmación. Naturalmente, además, se puede utilizar una sola o varias técnicas a la vez, así como es posible emplear varias matrices de iguales o distintos materiales. El proceso de creación de esas matrices reside, en gran medida, parte de esa ritualidad de la que estamos hablando. Normalmente son muchos los distintos pasos que deben realizarse antes de tener la matriz lista para su estampación; desde la preparación de las herramientas, al traslado de la imagen que habrá de hendirse o fijarse a la matriz, pasando por el proceso de consolidación de esa imagen en la matriz (devastado de la plancha, mordidas, acidulados, insolados, etc...) hasta llegar al ultimado de la imagen. Una vez creadas las matrices, precede a la estampa un momento

mágico, en el cual no se sabe lo que va a suceder, como una pausa, un instante que podemos llamar "vacío", refiriéndonos justo a ese instante antes de que la obra se transfiera desde la matriz al soporte final, el cual, como el resto de los elementos que intervienen en el proceso de estampación, puede variar en el tiempo y en el espacio (pensemos en toda la clase de pruebas intermedias que pueden llevarse a cabo antes de determinar la apariencia final de la pieza *-bon à tirer*, en su caso-). Por lo tanto, desde la *idea*, pasando por la *matriz* y hasta que la *obra* tome forma, transcurre un tiempo variable durante el cual pueden suceder muchas cosas. Es decir, en el arte gráfico todo es cuestión de tiempo, hasta la más mínima decisión conlleva tiempo y detenimiento.

Hablando de gráfica en términos generales, hay un principio unificador e interdisciplinar que es esa idea de transferir o imprimir las imágenes sobre un soporte que no siempre es de papel. Nos estamos refiriendo también al ya citado concepto de experimentalismo como modelo de trabajo, término éste muy vigente en el arte contemporáneo. Durante la transferencia de las imágenes se pueden cambiar los colores, el orden de estampación, etc. Además, el proceso de transferencia lleva también implícito el principio de intermediación, es decir, la matriz es un estado intermedio de la obra. La separación entre la matriz, que representa el soporte originario de la imagen realizado para ser estampado, y el soporte final nos lleva a otro paso que tiene un componente transdisciplinar y que comprende dos labores implícitas, la del grabador y la del estampador -aunque como ya hemos dicho, nuestro planteamiento es del artista que ejecuta el proceso al completo-.

Durante los instantes necesarios para trabajar en cualquier proceso gráfico pueden darse distintas circunstancias: la *creación gráfica* conlleva la espera, pero también la sorpresa. La forma final implica una revisión continua de las varias fases temporales (prueba de estados, pruebas de color, etc.) y a veces surgen imprevistos, planteamientos diversos o el descubrimientos de nuevos métodos. Las técnicas del arte gráfico se dilatan en el tiempo, es un tipo de creación que nos marca momentos y que impone ciertos límites, pero que aún así nos permite personalizar el medio de creación, haciendo nuestros

tanto la técnica como el proceso conforme se vaya avanzando en el tiempo -si por ejemplo, una plancha se encuentra sumergida en el aguafuerte durante una hora, en ese tiempo cabe la posibilidad de replantearse muchas decisiones sobre la obra-. En definitiva, hablamos de tres momentos en el proceso de creación de una obra gráfica que, por lo general resultan inexcusables y que llevan implícita, de forma natural, la dedicación de un tiempo más o menos dilatado.

Partimos por lo tanto de la consideración de que los procesos de creación gráfica necesitan de un desarrollo donde existen unos mínimos de tiempo obligatoriamente requeridos, propios de la técnica elegida (por ejemplo, para poner a punto una matriz de piedra litográfica que se desea intervenir, es necesario dedicarle un rato al graneado con objeto de volver a abrirle el poro). Debido a esa naturaleza ritual de los procedimientos gráficos, entendemos que, durante los mismos, está más presente la oportunidad de repensar la dirección de la obra, si cabe, que en otras fórmulas de creación menos dependientes de la intermediación técnica -aunque obviamente siempre habrá excepciones-. De hecho, aún a riesgo de ser taxativos, debemos decir que a nuestro juicio el mundo de la gráfica permite realizar planteamientos diferentes a otros medios cuyo carácter es más directo, mas de "impronta", como el dibujo o la pintura. No se trata de un proceso -en principio- tan "rápido" como pueda ser el desarrollo de un dibujo, -aunque, como advertimos, se puede tardar un tiempo más o menos extenso dibujando- la naturaleza de los procedimientos propios de la *seriación gráfica* se estructura en momentos.

Se trata de un viaje más o menos extendido, a partir de la idea productora se pasa por la matriz, para llegar a la obra, la meta final: un movimiento en el tiempo y en el espacio. Como bien nos recuerda Ramon Guadix, el arte gráfico se manifiesta desde una doble realidad espacio-temporal¹⁵⁶, esas dos facetas subjetiva y objetiva reveladas por el autor, nos indican que el grabado

¹⁵⁶ Como adelantamos en el subapartado anterior, lógicamente la dimensión temporal resulta directamente coligada a las dimensiones espaciales.

y los sistemas de estampación no están ligados a un escenario meramente temporal, sino espacio-temporal. A tal propósito, refiriéndose a los dos elementos básicos de la *representación gráfica* nos habla de la matriz como sujeto de conocimiento y la estampa como objeto conocido:

La dualidad aquí presentada y patente en el hecho gráfico se nos manifiesta como una clara oposición entre dos realidades totalmente contrapuestas: la matriz como sujeto de conocimiento y la estampa como objeto conocido [...] Para que exista conocimiento objetivo (representación gráfica) deben darse simultáneamente estos dos elementos antitéticos, de naturaleza radicalmente opuesta, el cognoscente y lo conocido [...]

El objeto, la estampa, siempre aparece como lo sensible, siempre móvil y cambiante, [...] rige los cambios de estado en el tiempo y en el espacio. Es por definición, y generalmente, lo conocido [...] La matriz, sujeto, es lo no sensible, meramente inteligible, permanente en todo cambio, que no puede hallarse en el tiempo ni en el espacio. Es por definición el cognoscente y, en consecuencia, nunca puede conocerse a sí mismo.

Al analizar la naturaleza del objeto, la estampa, descubrimos que su razón de ser es la multiplicidad, es decir, su necesaria relación con otras. Esa es sin duda la esencia de la estampa [...] Si no hay espacio, no hay objetos posibles, pues la esencia de estos es su multiplicidad simultánea [...] La existencia de las estampas es coexistencia (GUADIX, 2015: 49-51).

4.2.3 EL CASO DE WARHOL: REITERACIÓN ESPIRITUAL

Ser realmente rico, creo, es tener un espacio. Un inmenso espacio vacío. Creo realmente en los espacios vacíos, aunque, como artista, hago un montón de basura. El espacio vacío es un espacio que jamás se desperdicia. Un espacio desperdiciado es cualquier espacio con arte dentro. Un artista es aquel que produce cosas que la gente no necesita, pero que él -por alguna razón- cree que es buena idea ofrecérselas. (ANDY WARHOL)

Como todos sabemos, hablar de serigrafía es hablar de Warhol y viceversa. A lo largo de este apartado hablaremos de ambos, pues para conocer a Warhol es también preciso tener en mente alguna noción sobre la citada técnica. No obstante, nuestro interés no es ni mucho menos técnico. Lo que pretendemos es ejemplificar aquello que venimos defendiendo acerca de la idoneidad de los procedimientos de estampación para el desarrollo de estrategias creativas vinculadas, de una u otra forma, a lo espiritual. Tras estudiar el caso de Warhol, que ahora desarrollaremos, encontramos que su vida, su trabajo y su forma de entender el arte y el medio de creación que más empleó, la serigrafía, poseen un componente espiritual significativo. De ahí que hayamos escogido su figura como paradigma de nuestra idea.

El término *serigrafía* tiene su origen en la palabra latina 'sericum' (seda) y en la griega 'graphé' (describir, escribir o dibujar)¹⁵⁷. Considerada una técnica de estampación desde inicios del siglo XX, la serigrafía en sus comienzos, se

¹⁵⁷ Durante mucho tiempo, la palabra serigrafía se ha utilizado indistintamente para indicar los procesos de estampación tanto con fines artísticos como industriales. Por ejemplo, en el Diccionario de uso del español no se hace ningún referencia al ámbito artístico: "Técnica de impresión mediante una pantalla tejida con hilos de seda, de metal, etc., en el cual se dejan libres las partes que corresponden a la imagen que se quiere imprimir y se tapa el resto. Imagen impresa mediante serigrafía" (MOLINER, 2008: 322).

Distinto es el caso de la lengua inglesa, en ella existen dos términos que diferencian los ámbitos de aplicación de la técnica: 'serigraph' se refiere al territorio artístico y 'silk-screen', reservada a otros terrenos más comerciales, inherentes a las producciones industriales, aunque la preferencia entre una y otra dependerá también del país anglófono.

vio clasificada como un medio fundamentalmente ligado a procesos industriales y de manufactura, hasta que en 1940 nace en los Estados Unidos la "National Serigraphy Society", con el objetivo de ampliar la utilización de la técnica al ámbito artístico, mediante la promoción de cursos, publicaciones y exposiciones. Aunque quien realmente acabaría de integrar la serigrafía dentro del ámbito artístico fue, sin dudas, Andy Warhol.

La cualidad principal de la serigrafía es su versatilidad. La serigrafía permite la reproducción de imágenes y textos de todo tipo y naturaleza -fotográfica o manual- sobre una gran variedad de materiales, tales como papel, cartulina, plástico, madera, metal, vidrio o cerámica que, además, pueden tener diversas formas. La evolución que ha experimentado la serigrafía a lo largo de los años ha dado óptimos resultados, debido a las innovaciones de los materiales, de los medios técnicos, y del propio procedimiento de estampación. Al ser una técnica relativamente joven, cuyos usos industriales aún están vigentes, y por lo tanto, sus aspectos técnicos están en continua innovación. Además, las matrices empleadas en este sistema de estampación poseen una larga estabilidad y perdurabilidad.

La serigrafía como cualquier otra técnica gráfica, requiere de un tiempo variable para realizar las operaciones técnicas preparatorias necesarias a lo largo del proceso. Tras haber trabajado sobre la imagen que queremos transferir a la pantalla-matriz, antes de empezar el proceso de estampación propiamente dicho, deben seguirse unos pasos determinados -tiempo de insolado de la pantalla, revelado de la misma, elección de la rasqueta adecuada, disposición de los medios auxiliares necesarios y del soporte, elección y mezcla de las tintas, y un largo etcétera-.¹⁵⁸

¹⁵⁸ A continuación describiremos sucintamente el proceso de estampación serigráfico. El primer paso para trasladar la imagen que se desea estampar a la pantalla-matriz (conformada por una tela permeable tensada en un bastidor) es emulsionar ésta con una emulsión fotosensible, en condiciones de oscuridad. Por otro lado, habrá de estar preparado el positivo (fotolito) que contenga la imagen a serigrafiar, el cual deberá estar realizado sobre un material translúcido mientras que la imagen será opaca. Estando el positivo en contacto con la pantalla,

El acto de estampación se realiza básicamente en tres tiempos: primero, la pantalla permanece elevada para colocar la cara del soporte; luego se baja y se pasa la rasqueta ejerciendo presión para que se transfiera la tinta al soporte que espera bajo la pantalla; por último, se levanta otra vez para retirar el soporte. Naturalmente estos son los movimientos esenciales que se van sucediendo constantemente durante un tiempo variable, de forma rítmica y acompasada, como el tic-tac del reloj.

Las posibilidades de la serigrafía en relación a la reproducción, tanto a nivel de proceso como de obtención de imágenes, van mucho más allá de la edición normalizada. La imagen, entendida como módulo, y sus posibilidades reiterativas hacen que sea una herramienta adecuada para trabajar con el *tiempo*. Andy Warhol es uno de los artistas que más profusamente experimentó las posibilidades de esta técnica. Warhol hizo de la repetición una estrategia discursiva y encontró en la serigrafía el medio ideal para ello. La serigrafía no solo le permitía multiplicar sus imágenes, sino que con ella podía utilizar imágenes fotográficas a gran escala cuando lo necesitaba y además podía estamparlas sobre materiales distintos al papel. Era, no en vano, un medio originariamente industrial, cuyo carácter manufacturado, velocidad y aspecto visual entroncaba con el discurso popular del artista. Martínez Moro, apunta:

[...] el concepto temporal que desarrolla Warhol en sus obras está posibilitado y potenciado por los fundamentos constitutivos del medio que utiliza, en su caso la serigrafía. Es de suponer que la fascinación del artista por la indefinida repetición-transformación de la misma imagen que le permite instrumentalizar el medio serigráfico, sea el principal motivo de elección de esta técnica. La instrumentalización del medio serigráfico que plantea Warhol -evidentemente ampliable de una u otra manera a todas

ésta recibirá una exposición (insolado) a la luz, para endurecer las áreas de imagen donde no se interponen los elementos opacos del positivo. Una vez revelada la pantalla (por lo general con agua a presión), la matriz estará lista para su uso, pues tras el lavado, allí donde no hubiera imagen la emulsión permanecerá, dejando libres los huecos por donde está planeado que pase la tinta. Una rasqueta de caucho servirá para aplicar una presión y permitir el filtrado de la tinta, transfiriéndola al soporte, colocado debajo del marco, a través de la trama del tejido de la malla empleada.

las técnicas de reproducción- es la de la latente virtualidad semántica de la obra grabada, siempre abierta, en el espacio y en el tiempo, a una variación continua e indefinida (MARTÍNEZ MORO, 1998: 70).

Considerado unos de los personajes norteamericanos más innovadores del siglo pasado, además de representar el pop-art junto a otros artistas americanos¹⁵⁹ como Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, James Rosenquist o Tom Wesselmann, Andy Warhol¹⁶⁰ ejerció una influencia fundamental en el ámbito del arte gráfico, contribuyendo a la evolución no solo de la rama técnica de la serigrafía, sino, a lo que creemos más importante, a su expansión conceptual.

Habiendo trabajado inicialmente en la industria de la moda y la publicidad, la inclinación de Andy Warhol hacia ese mundo "popular" era lógica. Warhol quería ser famoso y lo consiguió. El ascenso en su carrera como artista fue fulgurante, con apenas treinta años ya había alcanzado la fama; era un fenómeno sociocultural y mediático en sí mismo -un fenómeno de masas- una "marca" muy rentable.

Sus obras eran trabajadas como producciones en serie y la línea de trabajo la conformaban los propios colaboradores de *The Factory*, artistas con los que Warhol compartía los espacios de esa antigua fábrica.

¹⁵⁹ Del pop-art británico sus exponentes serían Richard Hamilton, Eduardo Paolozzi, David Hochney y R.B. Kitaj, entre otros.

¹⁶⁰ Andrew Warhola era el nombre verdadero de Andy Warhol. Nacido en 1929 en Pittsburgh (Pensilvania), fue el tercer hijo de una familia de inmigrantes eslovacos. Desde muy temprana edad sufrió una rara enfermedad denominada 'baile de San Vito' o corea de Sydenham; que le afectaba a la pigmentación de su piel y que le obligó a vivir amplios periodos de convalecencia, durante los cuales dibujaba, pintaba y veía revistas de famosos. Su padre, minero, fallece siendo Warhola pequeño y los problemas económicos aprietan a la familia. De ahí el fuerte vínculo que establece con su madre Julia, quien le apoyará en sus primeros proyectos. A los veintiún años se gradúa en diseño gráfico y se traslada a Nueva York adoptando el nombre Andy Warhol. Allí empieza a trabajar de ilustrador en revistas como "Vogue" y "Glamour". Pocos meses después de trasladarse a la gran manzana, empieza a perder el pelo y por eso llevará la famosa e icónica peluca que todos conocemos.

Como bien detalla Lourdes Cirlot:

Hablar de Andy Warhol implica hacerlo también del mítico lugar conocido con el nombre de *The Factory* (La Fábrica), donde el artista pasó gran parte de su vida trabajando y compartiendo con sus amigos y ayudantes todo tipo de experiencias. Allí se organizaban fiestas, se filmaron películas, se hicieron sesiones fotográficas, se realizaron serigrafías [...] Warhol anhelaba ser empresario del arte o un artista empresario y, para ello, tuvo que crear la Factory, la sede en la cual podría conseguir sus propósitos (CIRLOT, 2001: 47).

Tenía treinta y cuatro años, cuando realizó su primera exposición individual. Allí mostró sus treinta y dos latas idénticas de sopa *Campbell*. Fue precisamente en esa época, durante la primera mitad de los años sesenta cuando toma forma el estilo que le regalará fama y reconocimiento internacional. Warhol fue un espejo de su tiempo; en pleno auge materialista el artista hizo protagonista de su obra todo aquello que era objeto de consumo o de deseo en las masas. Como vemos, desde muy joven Warhol hizo de la repetición su seña de identidad artística. A través de la serigrafía pudo elaborar y repetir infinitas veces lo que consideraba icónico en su época, como si de modelos industriales se tratase: los productos de supermercado (latas Campbell, cajas de detergente Brillo), de la cultura popular (cómic, el símbolo del dólar) y, sobre todo, los personajes famosos, auténticos fetiches de masas (Marilyn Monroe, Elvis Presley, John Lennon, Jacqueline Kennedy, Mao Zedong, etc.).

Mientras, trabaja su *social side*, recordando también los aspectos menos agradables de la sociedad americana. En su colección *Death and Disaster* (*Muerte y Desastre*, 1963), retrata algunos hechos de la crónica del momento, accidentes de coches, suicidios, disturbios raciales o la famosa silla eléctrica, que "repite" incansablemente. Especialmente interesante nos parece la pieza que reproducimos a continuación, *Silver Car Crash* (*Double Disaster*), perteneciente a la serie citada. En ella se condensan todos los aspectos que hemos ido refiriendo. La imagen multiplicada pero siempre diferente -más pintada que estampada- nos habla del deterioro y con ello del propio accidente.

La secuencialidad, con cuadros en forma de fotogramas, nos remite al cine, a la ficción, pero al mismo tiempo, la brusquedad con la que deja de estampar nos habla del choque. El lienzo virgen al lado, nos transporta a la nada después del choque, al vacío de la muerte. Aquí el uso de los tiempos y la manipulación de la técnica a lo largo del proceso de estampación-creación dotan a la obra de un valioso (fundamental tal vez) refuerzo narrativo. Como Martínez Moro bien detalla, Warhol:

[...] ha realizado algunas de las obras más significativas en el sentido de la instrumentalización de la imagen como unidad dentro de una estructura modular. Se trata de composiciones redundantes a partir de una unidad temática, como símbolos preformados de la sociedad de consumo y de la cultura de masas. [...] Warhol organiza la obra mediante la geometría ortogonal de una misma imagen reiterada hasta llenar toda la superficie del lienzo. El artista ha instrumentalizado la imagen como unidad-matriz (MARTÍNEZ MORO, 1998: 74).

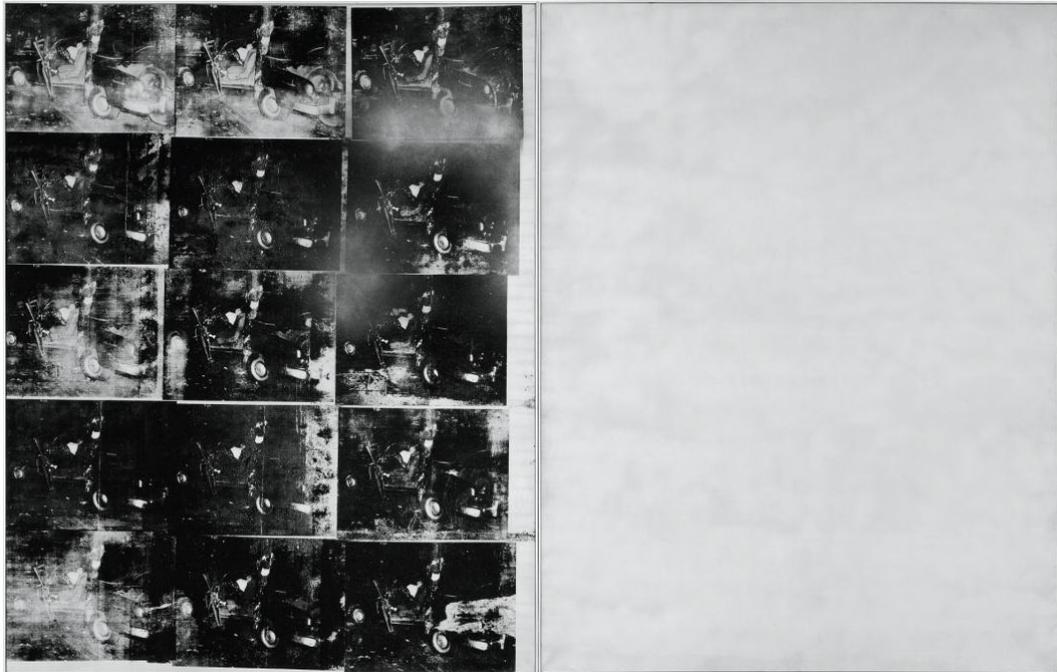


Figura 90. *Silver Car Crash (Double Disaster)* de la serie *Death and Disaster*, Andy Warhol, 1963. [serigrafía sobre lienzo plateado, 267.4 x 417.1 cm.]

Como vemos, Warhol, siempre visionario y tremendamente inteligente, supo romper con las ligaduras que imponía la técnica y hacerla suya. Fue un experimentador nato, tanto técnica como conceptualmente. Se deshizo de la mesa de estampación para estampar en el suelo directamente, introdujo tintas y materiales alternativos (dorados o polvo de diamante, por ejemplo), empleó superficies de estampación alternativas (véanse las *Cajas Brillo* o el lienzo, tan habitual en su producción) y rompió con la idea de edición seriada al uso. Le dio, en definitiva, una vuelta al modo de comprender la copia en el arte. De hecho, podría decirse que Warhol no estampaba, sino que pintaba. Warhol concebía la serigrafía como una técnica interdisciplinar, verdaderamente abierta y versátil, mediante la cual pudo moverse entre lo gráfico y lo pictórico, sin necesidad de concentrarse en una sola disciplina concreta. Ponía sus enormes pantallas sobre el lienzo -habitualmente de gran dimensión e imprimado a brocha con algún color- directamente en el suelo y se agachaba para estampar/pintar con la rasqueta; lo que hacía normalmente con la ayuda de sus compañeros de *The Factory (La Fábrica)*. Warhol pensaba en el hombre como una máquina y afirmaba:

Pienso que todos deberían ser maquinas [...] el pop-art es amar las cosas. Y amar las cosas quiere decir ser máquinas, porque se hace continuamente la misma cosa. Siempre se repite la misma cosa. [...] Pienso que sería fantástico que más personas utilizasen el *silk-screen*, de forma que nadie fuera capaz de diferenciar mi cuadro de otro [...] la razón por la cual pinto de esta forma es que yo quiero ser una máquina¹⁶¹ (WARHOL en MASINI, 2003: 841).

¹⁶¹ Trad. del autor. Texto original: Penso che tutti dovrebbero essere macchine [...] la pop art è amare le cose. E amare le cose significa essere macchine, perché si fa continuamente la stessa cosa. Si ripete sempre la stessa cosa. [...] Penso che sarebbe fantastico che più persone si servissero del *silk-screen*, così che nessuno potesse riconoscere il quadro mio da un altro. [...] la ragione per cui dipingo in questo modo è che voglio essere una macchina.

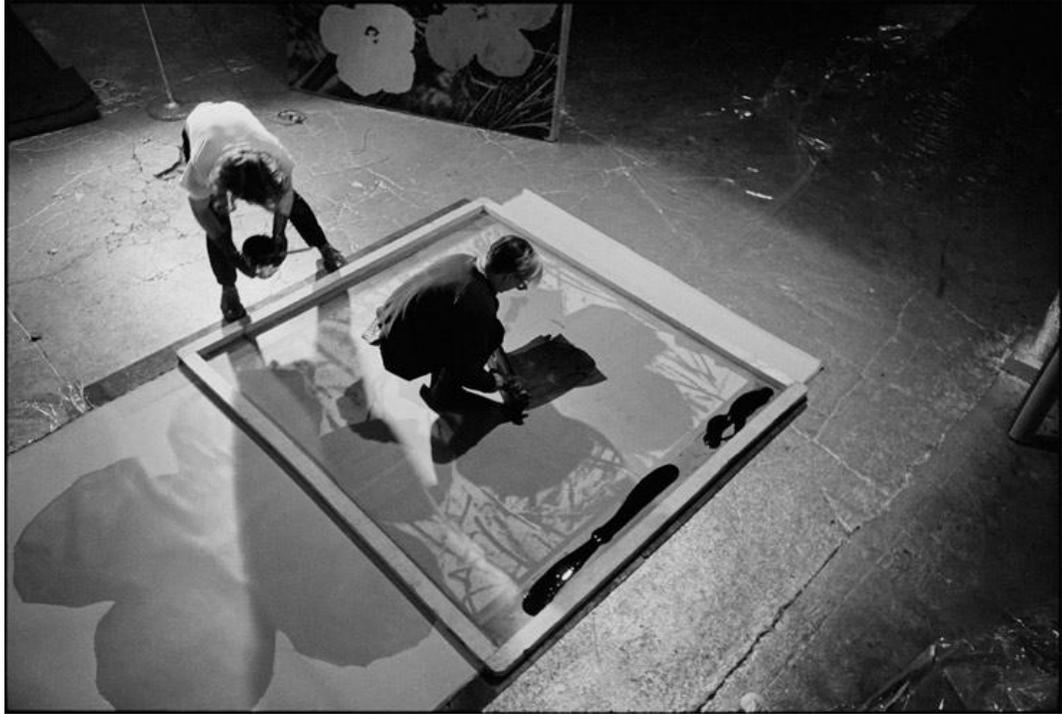


Figura 91 y Figura 92. Dos fotografías de Warhol en *The Factory* trabajando (julio de 1964) durante la realización de sus *Flowers*.

No obstante, Warhol era como la luna; poseía un lado deslumbrante y un lado oscuro y enigmático. Hipocondríaco, compulsivo, siempre temeroso a la enfermedad y la muerte, en 1968 sufre un atentado a manos de una de sus fans. La escritora feminista Valerie Solanas, irritada porque Warhol no atendía a su petición de producir una de sus obras, le dispara en la *Factory* y le hiere gravemente. Las secuelas de esa experiencia marcarán una nueva hoja de ruta en su trabajo, ahora mucho más críptico e introspectivo.

Series como *Skulls (Calaveras, 1976)*, con una evidente referencia al tema de la muerte y los muchos autorretratos que se realizó de forma obsesiva tras el intento de asesinato, son muestra de ese giro. También en la década de los sesenta el uso de colores puros se va transformando poco a poco en tonalidades más oscuras, como sucede en *Shadows (Sombras, 1979)* y en *Oxidation Painting (Pintura de Oxidación, 1978)*. La sombra, de hecho, será un elemento muy significativo en su última etapa, como veremos más adelante.

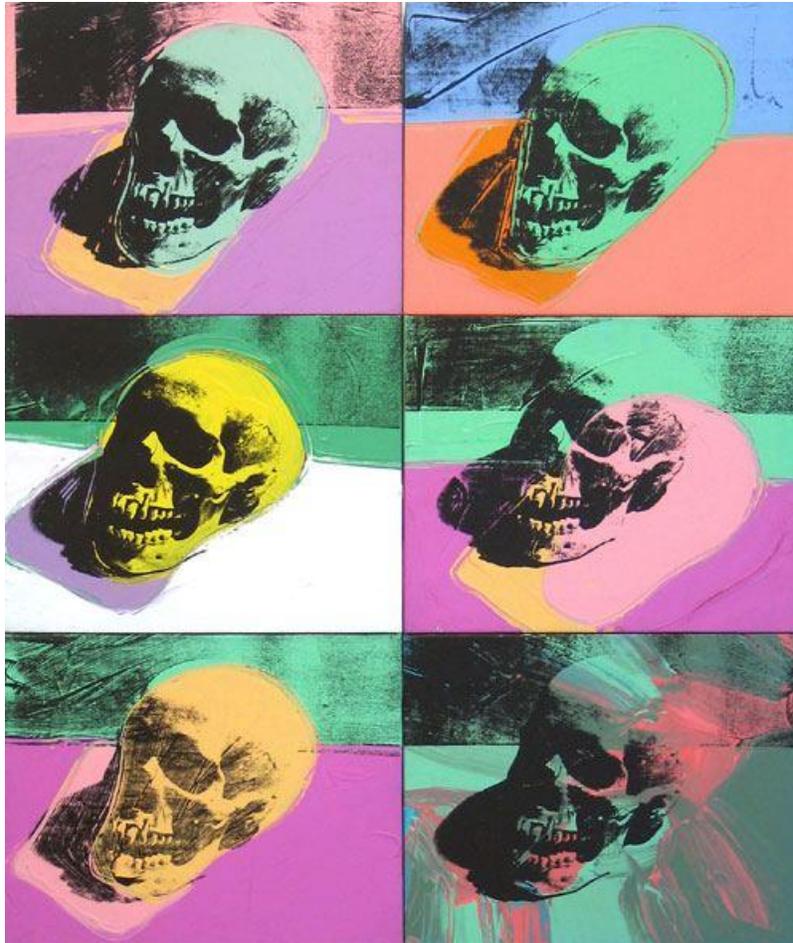


Figura 93. *Skulls*, Andy Warhol, 1976
[pintura acrílica y serigrafía sobre seis lienzos,
cada uno: 38.3 x 48.3 cm.]

Pero la experimentación de Warhol no aborda solo el territorio de la gráfica, donde llevó la serigrafía al límite, el autor estadounidense emprendió también otros caminos, a menudo combinando varias disciplinas como los *happenings*, la instalación, etc.. Su inquietud le llevó a pisar también el terreno del cine experimental, al que se dedicó intensamente desde 1963 y que se reveló para él como un importante instrumento de expresión visual¹⁶².

¹⁶²La producción de películas forma parte del interés constante de Warhol por los medios mecánicos. Entre los años 1963 y 1987, el año de su muerte, Warhol, primero solo y después

De esta forma, Warhol llega a convertirse en uno de los cineastas experimentales más celebrados del momento, llegando incluso a debutar como actor en la película dramática sobre el narcotráfico *Cocaine Cowboys* (1979).¹⁶³

A raíz de su inmersión cinematográfica Warhol descubre el poder narrativo del fotograma y también las posibilidades que ofrece la fotografía, lo que sin duda revirtió en sus *seriaciones* serigráficas. Como en los otros métodos gráficos, también en la serigrafía se trabaja sobre constantes y variables; en el punto de vista de la imagen objeto de estudio puede ser una invariable clara, mientras que el color de la misma imagen es la mudable posible. Significativo en tal sentido es el extenso trabajo serigráfico de Warhol. En la serie dedicada a Marilyn Monroe, la matriz representa la constante, mientras que el proceso de estampación -en términos de variables- es para Warhol ocasión de experimentación. El artista estadounidense crea un icono fijo en la pantalla para después variar e interpretar. La matriz-pantalla deviene así icono susceptible de interpretación plástico-pictórica. Warhol no trabaja sobre una imagen copiándola fielmente, sino que su labor es aquella de alterar el icono. La solución serigráfica de Warhol demuestra que cualquier icono o hecho histórico es susceptible de interpretación, para él la historia está abierta. Aquí Warhol, a nuestro entender, llega a refutar la idea de la pérdida del aura anunciada por Benjamin. La reiteración en serie es una consecuencia de la naturaleza misma de los sistemas de reproducción. En la

con la colaboración del director Paul Morrissey realizó un centenar de películas de breve y media duración, entre las cuales hay algunas de una duración excepcional (de unas ocho horas). En principio trabajaba sobre películas estáticas, en blanco y negro y sin sonido; más adelante incluirá el sonido y el color y empezará a estudiar el movimiento de la cámara. También llegó a intentar colaborar con una empresa cinematográfica de Hollywood, pero sin éxito. Todo el cine de Warhol se mueve en torno a la *Factory*, el desarrollo de su vida y su estudio. El cine tomará tanta importancia para Warhol que el artista anunciará públicamente el abandono de la pintura en el 1965 para regresar de nuevo, definitivamente, en 1972.

¹⁶³ *Cocaine Cowboys* (1979). Película americana dramática, dirigida por Ulli Lommel. Narra cómo un grupo rock empieza a hacerse famoso, cuyos componentes antes se habían dedicado al narcotráfico.

obra de Warhol los objetos/sujetos serializados e infinitamente reproducidos, recuperan ese aura que el mismo Benjamin creía perdida. Dicho todo lo anterior, ¿puede ser que la repetición para Warhol fuera una especie de ritual cargado de misticismo? ¿como una especie de "mantra" visual destinado a exorcizar sus miedos? Nunca lo sabremos a ciencia cierta, pero, como hemos podido comprobar, hay base para conjeturar que así pudo ser.



Figura 94. *Marilyn Diptych*, Andy Warhol, 1962
[serigrafía sobre lienzo, 205.4 x 144.8 cm.]

Ahora bien, creemos que es posible realizar una lectura alternativa del trabajo de Warhol en relación a los aspectos espirituales sobre los que también estamos trabajando. Se trata de una visión de su trabajo personal, pero que entendemos posible, por cuanto observamos indicios que nos llevan a creerlo así.

Es sabido a través de quienes estuvieron cerca del artista, que Warhol era un ferviente católico bizantino y practicante. Incluso hay quien cree que su

producción se entendería mejor desde la óptica de la iconografía y la fe religiosa, como opina el profesor e historiador del arte estadounidense James Romaine. Incluso la curadora y asistente del Museo Andy Warhol en Pittsburgh, Jessica Beck, ha llegado a decir en repetidas entrevistas que las obras religiosas que el artista realizó en sus últimos años (*The Last Supper* y *Heaven and Hell*, ambas de 1986) habían sido poco investigadas.

Aunque Warhol no realizaba iconos clásicos -salvo en esas contadas excepciones- su trabajo se alimentaba de ese mundo. Los iconos de Warhol eran más bien contemporáneos. Como es sabido, la pintura de iconos tiene mucha importancia, sobre todo en la iglesia oriental y parece natural que la idea del icono estuviera culturalmente arraigada en él. Evidentemente este paralelismo que sugerimos hay que entenderlo desde la metáfora. Esas presencias de *sujetos sacros* que se repiten como en un ritual en los lienzos de Warhol, despersonalizan la obra, alejando a su autor del concepto occidental de genio renacentista. En la pintura de iconos bizantinos la reproducción del *rostro sagrado* se repite según las características teológicas, por lo tanto el artista deja de lado sus facetas estilísticas personales para devenir mensajero o trámite de Dios. Para conseguir ese mismo efecto de deificación, Warhol repite sus rostros incesantemente, asentando con ello una iconografía propia.

Hoy sabemos, como avanzábamos hace unas líneas, que Warhol era un hombre profundamente religioso, aunque mantuvo su fe en secreto, como un hecho privado. No obstante, el artista frecuentaba la iglesia de Saint Vincent Ferrer de la Lexington Avenue de Nueva York, donde entraba diariamente para encender una vela y rezar. Esta devoción se remonta a su infancia. Warhol pudo ver los iconos desde muy pequeño, como refería el filósofo Arthur Coleman Danto en una conversación que en 1995 mantuvo en Milán con el artista Mimmo Paladino y el crítico de arte Demetrio Paparoni:

En Pittsburgh donde Warhol ha crecido, he visitado la iglesia que él frecuentaba de niño. Ahora bien, ahí había iconos que Warhol ha visto de niño. Aquello que es

interesante preguntarse no es quién ha pintado la imagen o cuándo ha sido concebida, sino si puede hacer milagros¹⁶⁴ (DANTO en PAPANONI, 2015: 69).

Ampliando la afirmación de Danto podemos comprender como los *iconos populares* de Warhol toman una dirección distinta de aquella de los iconos de la iglesia, como bien expresan las palabras de Demetrio Papanoni¹⁶⁵:

Obviamente la referencia de Warhol es extraña en relación a la teología de los iconos y al poder milagroso que se le puede atribuir. Queda el hecho que Warhol usa una técnica que no deja advertir la subjetividad del gesto, y retrae personajes mitologizados, atribuyendo a ellos una sacralidad mundana. Aunque Warhol imite a través de la serigrafía el gesto anónimo del icono y utilice imágenes existentes, ya codificadas, estamos bastante lejos de la idea de un arte en la cual el autor desaparece para hacer sitio al sujeto¹⁶⁶ (PAPANONI, 2015: 69).

Los "iconos warholianos" de los años sesenta y setenta, representan personajes o símbolos adorados por la multitud. Se trata de sujetos y temas conocidos que Warhol elabora en un espacio gráfico-pictórico reflejo de los deseos de la sociedad de masas. Y todo esto tiene que ver, en cierto sentido, con el mundo de los iconos.

La producción serigráfica del artista americano es verdaderamente descomunal y, aunque los 'retratos' de personajes famosos representan sus

¹⁶⁴ Trad. del autor. Texto original: A Pittsburgh, dove Warhol è cresciuto, ho visitato la chiesa che lui frequentava da bambino. Ebbene, lì c'erano icone che Warhol ha visto da bambino. Quello che è interessante chiedersi non è chi ha dipinto l'immagine o quando è stata concepita, bensì se può fare miracoli.

¹⁶⁵ Demetrio Papanoni nació en Siracusa (Italia), en 1954. Ensayista y comisario de exposiciones de arte contemporáneo, ha fundado en el 1983 la revista de arte contemporáneo "Tema Celeste", que ha dirigido hasta el 2000. Ha editado numerosas monografías de grandes protagonistas de la escena artística internacional.

¹⁶⁶ Trad. del autor. Texto original: Ovviamente il riferimento a Warhol è estraneo alla teologia dell'icona e al potere miracoloso che le può venire attribuito. Resta il fatto che Warhol usa una tecnica che non lascia avvertire la soggettività del gesto, e ritrae personaggi mitizzati, attribuendo loro una sacralità mundana. Per quanto Warhol mimi attraverso la serigrafia il gesto anonimo dell'iconografo e utilizzi immagini esistenti, già codificate, siamo ben lontani dall'idea di un'arte nella quale l'autore sparisce per far posto al soggetto.

creaciones más conocidas, como avanzamos unos párrafos atrás, hay dos factores menos notorios que le pertenecen y que queremos destacar: el interés por la abstracción que empieza a tomar forma en su obra mediante la sombra proyectada y el vínculo con la iconografía religiosa cristiana, que el artista desvelará en los últimos años de su vida. En realidad se trata de dos factores presentes desde siempre tanto en el arte como en la vida de Warhol: la sombra y la espiritualidad. La sombra, desde nuestro punto de vista, es el elemento que evidencia esa presencia constante que acompaña Warhol desde muy niño y que el artista expone públicamente solo en sus últimas obras, poco antes de morir. Una sombra que, a nuestro entender, parece revelarse como la proyección de la *luz espiritual warholiana*.

El elemento sombra estuvo presente a lo largo de casi toda su producción (pensemos en la sombra misteriosa de su serie *Calaveras* del 1976), pero es en *Shadows*, la grandiosa serie instalativa que citamos antes y que llevó a cabo a finales de los años setenta, donde adquiere un protagonismo especial. Aunque comprende 102 piezas serigráficas, la serie fue expuesta por primera vez en 1979, en la Heiner Friedrich Gallery de Nueva York, con solo 83 lienzos, a causa de las dimensiones de la sala. Los lienzos fueron colocados muy cerca del suelo -a unos 30 cm- muy próximos unos a otros y en el orden decidido por los colaboradores del artista. El conjunto formaba un mural largo y continuo como un película fotográfica. En un artículo para el *New York Magazine* Warhol afirmaba:

El martes colgué mi(s) pintura(s) en la galería que Heiner Friedrich tiene en el Soho. En realidad, es una sola pintura en 83 partes. Cada parte tiene un tamaño de 132,1 por 193 cm y todas ellas son similares, excepto en el color. Las he titulado "Shadows" (Sombras) porque están basadas en la fotografía de una sombra en mi oficina. Es una serigrafía sobre la que paso una mopa con pintura. Hice colgar la(s) pintura(s) a la altura de la vista. Más abajo, la gente les habría dado patadas, sobre todo en la fiesta. El único problema que surgió durante el montaje tuvo que ver con el suelo de la galería. Un extremo de la galería es 30 cm más alto que el otro (WARHOL, 1979: 9).



Figura 95. Andy Warhol delante de sus *Shadows* en la galleria Heiner Friedrich, Nueva York, 1979

Aunque cada pieza serigráfica podría funcionar independientemente, la lectura de *Shadows* se completaba mediante la vista en su conjunto. El número definitivo que componían la instalación serigráfica y pictórica (pensada como única), dependía de las dimensiones de la sala donde se instalaban todos los fragmentos.

A pesar de su inevitable referencia al método mecánico manejado por Warhol, el fondo de cada lienzo estaba intervenido pictóricamente, siendo primeramente imprimado utilizando para ello una mopa de esponja, cuyas huellas aportaban cierta gestualidad manual. Jane Bell, en *Arts News*, refiriéndose a la impronta gestual de Warhol dijo:

Las Sombras han sido serigrafiadas sobre un fondo pintado que niega en sí mismo la superficie lisa y fría que generalmente se asocia al pop art. La mano está presente en todas partes de esta pintura, una mano generosamente sensual que es, seguramente, la de Warhol, aunque el artista ha aceptado, como siempre, la ayuda que le prestan sus amigos de la Factory (STOICHITA, 1997: 211).



Figura 96. *Shadows*, Andy Warhol, 1978-1979. Vista de la instalación de la exposición 'Warhol Unlimited' en el Musée d'art moderne de la Ville de París, 2015.

En cuanto a la labor previa de realización, tal y como confirmó una de sus colaboradoras que participó en la ejecución de la obra, para crear esta extraordinaria serie, Warhol empezó tomando fotografías de sombras en su estudio. Cada imagen era el resultado de la elaboración de entre siete y ocho pantallas, de manera que los cambios de tono eran solo perceptibles a través de las casuales zonas de luz y las leves diferencias de escala de las partes oscuras.

Las características base estético-procedimentales warholianas, se pueden apreciar tanto en las *Shadows* que estampó sobre lienzo, como en las posteriores carpetas de las *Shadows II* y *III* serigrafiadas sobre papel: las variantes cromáticas generadas a partir de una misma matriz acaban convirtiendo la pieza en una imagen única. La secuencialidad iconográfica, el uso de la serigrafía en combinación con una base de pintura acrílica con la que imprima la totalidad del lienzo y que evidencia el rastro gestual de la pincelada en los lienzos de la serie *Shadows*, la experimentación mediante la introducción de materiales diversos (como polvo de diamante espolvoreado sobre las tintas aún frescas, para que la luz reflejase sobre), etc. Todas estas características fueron señaladas por algunos críticos durante la presentación de la instalación de las *Shadows*. Así como la referencia a la película *Blow-*

up (1966)¹⁶⁷ de Michelangelo Antonioni. En un artículo publicado en *Artforum*, Carrie Rickey destaca lo abstracto, y al mismo tiempo lo cinematográfico de la propuesta expositiva de Warhol:

El comunicado de prensa de Andy Warhol asegura que todas las telas representan la misma imagen: si yo veo dos, ¿será porque hay una visión positiva y otra negativa de la misma imagen? Una se parece a una llama -la llama de un encendedor o de una lámpara de gas-. La otra, a un vacío. Pero esta especulación es aparente, pues las imágenes son evidentemente no figurativas. Y sin embargo, hay algo de la búsqueda de *Blow-up* en esta exposición: cada tela parece una foto ampliada de un acontecimiento no mencionable (STOICHITA, 1997: 213).

Victor Stoichita, en su libro *Breve historia de la sombra*, ha hecho un repaso atento de todas las particularidades de las *Shadows*. Principalmente en lo relativo a ese carácter de intervención manual que destacábamos, como huella personal opuesta a la mimesis mecánica de la serigrafía. El historiador y crítico de arte concluía evidenciando la presencia de una combinación de prácticas vanguardistas; sobre todo en relación a la pincelada, a otras formas gestuales que recuerdan al *action painting*, por ejemplo. Para algunos críticos esta instalación de Warhol simbolizaba un enorme autorretrato, en el cual el artista procuraba que los signos de su pincelada se impusieran como firma personal.

En el caso de Warhol, esas repeticiones de las imágenes dentro de la misma obra se renuevan de forma mecánica e insistente; las mismas imágenes pueden ser reutilizadas en otras obras con el mismo objeto de representación. Una manera de elevar la imagen a estatus de icono, como en

¹⁶⁷ *Blow-Up* es una película de 1966, dirigida por Michelangelo Antonioni. Inspirada en el relato *Las babas del diablo* del argentino Julio Cortázar. La película ganó la Palma de Oro en el Festival de Cannes en 1967. En el casting se encuentran actores famosos como David Hemmings o Vanessa Redgrave y Jane Birkin. La historia se centra en torno a Thomas, un malhumorado pero muy fascinador fotógrafo londinense de moda. Él no sólo es un protagonista del ambiente rico y refinado de la *Swinging London* de los sesenta, sino también un artista preocupado por temas sociales.

la continua revisión de personajes-mitos de Marilyn o Jackie Kennedy, entre otros.

Podríamos aseverar que esas influencias metafísicas de la sombra, incentivaron a Warhol en su exteriorizar ese *misterio espiritual* que toma forma a partir de la realización de las *Shadows*. No a caso, en los años posteriores a la realización de las *Shadows*, Warhol sigue experimentando con la sombra; de este periodo son también sus autorretratos, en los cuales la sombra-silueta se hace más protagonista, ocupando gran parte de la superficie de la obra, se convierte ella misma en icono.

Por tanto, la sombra es el elemento que inesperadamente toma relevancia, en el repertorio iconográfico de Warhol, desvelando también los misterios de la misma sociedad americana, y sobre todo los lados menos evidentes de la propia personalidad del artista Andy Warhol. En este sentido podríamos decir que las *Shadows* proponen un sugerente viaje a partir de la sombra, donde el verdadero elemento protagonista es la luz y las posibles modificaciones de la percepción, como bien se expresa en el texto introductorio de la exposición titulada *Andy Warhol: Sombras* (2016) presentada en el Museo Guggenheim de Bilbao, en la cual se pudieron ver los 102 lienzos que componen la obra:

Un hecho importante e interesante de las *Sombras* es la irreproducibilidad de su supuesta reproducción, un tema que pone en tela de juicio la estética del “plagio” de Warhol y define su proyecto como fundamentalmente pictórico. Lejos de ser una réplica, cada *Sombra* se corresponde con una forma que revela su espacio con precisión y rotundidad, dirigiendo la mirada del observador hacia la luz, que es el tema central de la serie. Al concentrarse en la sombra para concebir la luz (estallidos de color), Warhol regresa al problema fundamental del arte: la percepción¹⁶⁸.

¹⁶⁸ Para más informaciones sobre la exposición *Andy Warhol: Sombras* (6 de febrero - 2 de octubre de 2016), se puede visitar la página web del Museo Guggenheim de Bilbao: <https://warhol.guggenheim-bilbao.eus/exposicion>

Percepción cambiante para cada espectador, como se evidenciaba también, más recientemente, en la exposición londinense *Andy Warhol: Shadows and Knives* (2017), en la cual se expusieron tan solo 14 lienzos del conjunto de las *Shadows*:

La serie *Shadows* puede evocar un sentimiento de calma meditativa y espiritual para el espectador de pie en la habitación en la que está instalada. Las obras de esta serie son eficazmente contemplables como un grupo, o también individualmente con sus propios colores únicos y los fondos pictóricos que hacen las formas mismas abstractas y aparentemente diferentes. Éstas son pinturas poderosas que no pueden ser ignoradas¹⁶⁹.

En 1985, en dos lienzos de Warhol aparecía la frase *Repent and Sin no More!* (*¡Arrepiéntete y no peques más!*), que también dio nombre a otra importante exposición¹⁷⁰ dedicada al artista norteamericano, celebrada entre 2006 y 2007 en Roma. En esta muestra se exploraba un aspecto poco conocido del arte de Warhol: su conexión con la espiritualidad y la religión. Asimismo redefinió la complejidad humana del artista, el cual, con su trabajo, se enfrentaba a la difícil relación entre la vida y la muerte. A lo largo de ella se observaba cómo Warhol vivió su vida como un recorrido íntimo, que

¹⁶⁹ Trad. del autor. Texto original: The "Shadow" series can evoke a calm, meditative, spiritual feeling for the viewer standing in the room in which they are installed. They are a wonder to look at as a group, or individually with their unique colors and painterly backgrounds that make the same abstract shapes look seemingly different. these are powerful paintings that cannot be ignored.

Para más informaciones sobre la exposición *Andy Warhol: Shadows and Knives* (2 de marzo - 30 de junio de 2017), se puede visitar la página web: <http://www.art-agenda.com/shows/cardi-gallery-presents-andy-warhol-shadows-and-knives/>

¹⁷⁰ *Andy Warhol. Repent and Sin No More* es el título de la gran muestra dedicada a Andy Warhol presentada en el Chiostro del Bramante en Roma (IT), del 29 septiembre de 2006 al 7 de enero de 2007. La exposición, comisariada por Gianni Mercurio ha sido organizada en colaboración con el Museo *Andy Warhol de Pittsburgh*. El catálogo, publicado por la editorial Skira, lleva como introducción un ensayo escrito por el curador. Además contiene textos de Jean Baudrillard, Arthur Danto, Giorgio Montefoschi y Demetrio Paparoni. La exposición contenía unas 80 obras sobre lienzo, en su mayoría fotografías de gran formato y videos de los archivos del *Warhol Museum*.

hundía sus raíces en un fuerte sentido de espiritualidad y religión que el artista había estado madurando desde su infancia. Fue a raíz de esta exposición cuando se comenzó a analizar más atentamente la faceta menos conocida de Warhol, esa que nosotros creemos que tiene que ver con una proyección de la *luz espiritual warholiana*.

Transcurridos treinta años desde su imprevisto fallecimiento,¹⁷¹ queda todavía sin resolver el enigma en torno a su propensión religiosa. El crítico de arte John Richardson en abril de 1987, con ocasión de la misa de sufragio a Warhol en la catedral de *San Patrick* de Nueva York, al poco de su muerte, sorprendía a los presentes resaltando el lado espiritual del artista:

Quisiera recordar un aspecto de su carácter que él escondió a todos menos a sus amigos más cercanos: su lado espiritual. Aquellos que entre vosotros lo han conocido en circunstancias que eran la antítesis a la espiritualidad podrían sorprenderse de que existiese tal lado. Pero lo había y es la clave de la psique del artista. Aunque Andy fue percibido -con razón- como un observador pasivo que nunca impuso sus creencias a los demás, aunque en algunas ocasiones podía convertirse en un propagandista eficaz. Sé con certeza que él ha sido responsable de al menos una conversión. Con gran orgullo financiaba los estudios de su sobrino en el seminario. Con regularidad prestaba ayuda en un comedor para personas sin hogar y necesitados. Andy confiaba en mantener estas actividades escondidas a todos. El conocimiento de esta piedad secreta, inevitablemente, cambia nuestra percepción de un artista que había engañado al mundo haciéndole creer que sus únicas obsesiones eran el dinero, la fama, el glamur...¹⁷² (RICHARDSON en MERCURIO, 2006: 18).

¹⁷¹ El artista tenía 59 años, cuando el 22 de febrero de 1987, moría de repente inexplicablemente, quizás por una negligencia médica en un hospital neoyorquino.

¹⁷² Trad. del autor. Texto original: Vorrei richiamare un aspetto del suo carattere che egli nascose a tutti tranne che ai suoi amici più intimi: il suo lato spirituale. Coloro che tra voi lo hanno conosciuto in circostanze che erano in antitesi alla spiritualità potrebbero essere sorpresi che un tale lato esistesse. Ma questo c'era ed è la chiave della psiche dell'artista. Nonostante Andy sia stato percepito -abbastanza correttamente- come un osservatore passivo che mai imponeva le sue convinzioni sugli altri, in alcune occasioni egli poteva trasformarsi in un propagandista efficace. Sono a conoscenza per certo che egli fu responsabile di almeno una conversione. Traeva grande orgoglio nel finanziare gli studi di suo nipote in seminario. E con regolarità prestava aiuto in una mensa per poveri, per homeless e bisognosi. Andy

Las palabras de Richardson no reflejan a un individuo ni mucho menos superficial. Pero, ¿cómo ha podido salir un arte intencionalmente frívolo desde un alma católica? ¿Podemos considerar a Warhol un artista excéntrico y exhibicionista? Sabemos que Warhol era un frecuentador asiduo de la legendaria discoteca neoyorquina Studio 54, el famoso local nocturno de Manhattan que con sus eventos excéntricos atraía a muchos personajes famosos. El jesuita y teólogo Antonio Spadaro en una lectura perspicaz de la obra de Warhol, que contribuye a ampliar las palabras de Richardson, habla de una supuesta *acción engañosa* por parte del artista, recalcando que la relación de Warhol con el *misterio* estaba vitalmente fundamentada:

Hay que notar que en su producción está siempre presente el tema de la muerte y de la caducidad de la vida. La muerte del padre, cuando Warhol todavía era muy joven, le había tocado profundamente. Y hay que considerar también que se salvó de un intento de asesinato por parte de la fanática feminista radical Valérie Solanas. Muchos son los signos de muerte o decadencia que lo acompañaron en su corta vida. Uno de estos ha sido la precoz pérdida del pelo a la edad de 21 años, cuando se mudó a Nueva York. Este es solo uno de los elementos que lo han llevado desde siempre a no aceptar su propio cuerpo. No hay que olvidar la muerte de muchos amigos suyos por sida [...] No fue posible para Warhol sustraerse a una especie de constante *memento mori*. Estos signos se transfieren en su pintura: cráneos, silla eléctrica, [...]

Warhol exorciza el miedo a la pérdida y disolución ostentando la muerte en su reproducibilidad mediática. Hay algo difícil de alcanzar y 'resbaladizo' en la obra de Warhol. Es cierto: Warhol nos ha engañado, lo suyo ha sido un camuflaje. [...] Quien considera su obra como el triunfo de las mercancías, de los colores del consumo y de éxito mundano, pierde de vista el sabor amargo de lo efímero que aparece evidente, en realidad, considerando sus "iconos" de Marilyn Monroe (que acababa de morir) o Jacqueline Kennedy (retratada después de la muerte de su marido), Liz Taylor (enferma de alcoholismo), Elvis Presley, y también Lenin que ha sido retratado después

confidava di tenere queste attività all'oscuro di tutti. La conoscenza di questa pietà segreta inevitabilmente muta la nostra percezione di un artista che aveva ingannato il mondo facendogli credere che le sue sole ossessioni fossero il danaro, la fama, il glamour, e che potesse essere disinvolto fino all'insensibilità più totale...

de su muerte y embalsamamiento¹⁷³ (SPADARO, 2007: 58).

Hasta sus *Flowers* no poseen ese carácter alegre que transmiten, pues fueron hechas en homenaje a la muerte del presidente Kennedy. Warhol parece mantener intencionalmente su espiritualidad como un hecho muy íntimo y personal, lejos de sus producciones artísticas. Es inevitable que sus últimas obras, reflejo de su lado religioso, interfieren con el ser mundano del artista pop Warhol que todo el mundo reconoce. Quizás, *Repent and Sin no More!* (1985) representa una necesidad de arrepentimiento, o una señal de cambio de dirección y de intereses, exigencia, que el artista no pudo desarrollar debido a su muerte precoz. Pertenecen a esta última etapa también sus versiones de la *Última cena* de Leonardo da Vinci (1986) y *Christ 112 Times* (1986) donde repite el rostro de Cristo 112 veces; en esta ocasión -sorprendentemente- perfectamente alineados e iguales entre ellos, recuerdan el ritual de repetición típico de los iconos anónimos. Esta última producción, quizás representa la obra más compleja de su vida, una especie de tributo a la salvación de su alma.

¹⁷³ Trad. del autor. Texto original: È da notare che nella sua produzione è sempre ben presente il tema della morte e della caducità della vita. La morte del padre, quando Warhol era ancora molto giovane, lo aveva profondamente segnato. Ma consideriamo pure che egli si salvò da un tentativo di omicidio per mano della fanatica femminista radicale Valérie Solanas. Molti sono i segni di morte o decadenza che lo accompagnarono nella sua breve vita. Uno di questi fu la precoce perdita dei capelli all'età di 21 anni, quando si trasferì a New York. Questo fu solamente uno degli elementi che lo hanno sempre portato a non accettare il proprio corpo. Non è da trascurare la morte di molti suoi amici per AIDS [...] Non fu possibile per Warhol sottrarsi a una sorta di costante *memento mori*.

Questi segni si trasferiscono nei soggetti della sua pittura: teschi, una sedia elettrica [...] Warhol esorcizza il timore della perdita e della dissoluzione ostentando la morte nella sua riproducibilità mediatica. C'è qualcosa di elusivo e di 'scivoloso' nell'opera warholiana. È vero: Warhol ci ha ingannati, il suo è un camuffamento [...] Chi considera la sua opera come il trionfo delle merci, dei colori del consumo e del successo mondano, perde di vista il gusto amaro dell'effimero che appare evidente, in realtà, considerando le sue 'icone' di Marylin Monroe (che era appena morta) o di Jacqueline Kennedy (ritratta dopo la morte del marito), Liz Taylor (malata di alcolismo), Elvis Presley, ma anche Lenin, che viene ritratto a morte e imbalsamatura avvenute.



Figura 97. *The Last Supper (Christ 112 Times)*, Andy Warhol, 1986
[pintura, polímeros sintéticos y serigrafía sobre lienzo, 203 x 1069,3 cm.]

Fundamentalmente Warhol utilizó dos formas de trabajar: una basada en el aislamiento de la imagen, perceptible en sus iconos, y la otra sustentada en la repetición seriada de una imagen que hacía la veces de módulo. Si pensamos por ejemplo en *Golden Marilyn* (1962), donde la imagen de Marilyn aparece sobre un fondo de oro, es posible que rápidamente nos asalte la visión de los iconos bizantinos y el símbolo de la eternidad. Al aislar la cara de Marlyn Monroe como si de una imagen de culto y devoción se tratase, al mismo tiempo la está multiplicando, pues al colocar el "nuevo icono" en el centro del lienzo y en el centro de la galería, le está dando también visibilidad. Como en las nociones espacio-temporales medievales, estos retratos warholianos parecen flotar en una atmósfera atemporal. De hecho, pese a las evidentes referencias comerciales y publicitarias, son ya varios los especialistas que han visto las obras del norteamericano como un llamamiento a la estética de la Edad Media y a los iconos cristianos orientales.

Ese *aislamiento* versus la *repetición*, son las dos operaciones que este artista, tan 'despierto', emplea para concentrarse en su presente. Tras haberse cruzado con la muerte, Andy Warhol vive como en una película, mientras aísla y repite personajes, objetos, hechos y cómo no, a él mismo, el protagonista principal de ese sistema de vida frenético estadounidense. ¿Sistema al cual el artista se sintió orgulloso de pertenecer? Warhol representó a su país como ningún otro artista norteamericano lo había hecho antes, en el periodo que le corresponde. Estados Unidos representaba la modernidad y el pragmatismo y, en casi todos los sentidos, había logrado ponerse a la cabeza de los avances en el mundo; un mundo materialista, positivo y enérgico que Warhol, a pesar de sus excentricidades, supo reflejar como nadie. El artista, que rápidamente entendió la mecánica capitalista, se movía con fluidez en los círculos sociales más importantes de Nueva York, hasta el punto de colocarse en el centro de las relaciones sociales, siempre rodeado de los medios de comunicación y de la *jet set* americana. Podríamos decir que, tanto su vida como su arte, se desarrollaron en ese repetirse continuo de las imágenes de masas.

Warhol intervino en su presente, primero eligiendo y después rehaciendo lo que ya estaba hecho, repitiendo hasta el infinito sus imágenes para que permaneciesen indeleblemente en la retina de la masa; o quizás para que esos sujetos, objetos y/o hechos que representaba no pasaran desapercibidos para la multitud distraída, asegurando(se) así su hueco en la historia. Demasiadas cosas excesivamente evidentes y quizás, por eso, mal percibidas.

En definitiva, la "máquina Warhol" se activó en un contexto en continuo movimiento, dentro de un espacio infinito, que nos sitúa en una dimensión atemporal, donde ahora queda su *Escultura invisible* (1985), un pedestal vacío, blanco, sobre el que el artista estuvo elevado durante un tiempo breve, lo suficiente para dejar quizás alguna huella visible de su existencia.

4.3 LA RITUALIDAD IMPLÍCITA EN LOS PROCEDIMIENTOS DE ESTAMPACIÓN: MANTRAS PROCESUALES

Hay una irrefutable ritualidad implícita en los procedimientos gráficos, definida por ciertos *mantras procesuales* repetidos en los sistemas de estampación y que cada creador readapta, dentro de ciertos límites, a sus exigencias personales. No obstante, concebir la *creación gráfica* solo como una sucesión de operaciones manuales propias de una práctica puramente mecánica, reiteramos, es un concepto erróneo y limitante, aunque deberemos velar por la elección del método de creación más adecuado como parte esencial del proceso de materialización de las idea, obviamente.

Durante mucho tiempo el arte gráfico se ha abordado desde un punto de vista muy técnico, seguramente porque hablar de técnica es mucho más sencillo (en términos de formulación) que del lenguaje de los medios de estampación gráficos. Consecuentemente, como ya hemos dicho, se han publicado muchos manuales técnicos, en los cuales, desde nuestro punto de vista se han desatendido aspectos filosófico-estéticos y espirituales muy significativos y sumamente interesantes; siendo menos aquellos que adoptan el enfoque de pensamiento que reclamamos -entre ellos, cabe destacar, las publicaciones de Martínez Moro-.

No en vano, la imagen estampada, desde su origen, ha permanecido en continua evolución. A ella han ido sumándosele, de forma continuada a lo largo de los siglos, nuevos procedimientos y metodologías; lo que ha derivado en el maremágnum técnico que es hoy el ámbito del arte gráfico. Tal vez de ahí que el grabado y los sistemas de estampación estén tan vinculados a sus memorias históricas, pues en su momento surgieron con la clara finalidad de dar respuesta a una necesidad reproductiva determinada, siempre ligada a la imagen y al conocimiento. Desde la técnica más antigua, la xilografía, pasando por el aguafuerte y el resto de técnicas calcográficas, la litografía, la serigrafía, hasta llegar a las últimas innovaciones y los actuales desarrollos digitales, el campo de la *experimentación gráfica* ha permanecido siempre activo y plenamente elanzado con la evolución de las tendencias artísticas de su tiempo.

Como es sabido, el grabado en el pasado tuvo una función muy ligada a necesidades ilustrativas concretas, no necesariamente creativas. De hecho, sirvió más como medio de divulgación religioso o político, que para manifestar sus propias características expresivas y quizás es por eso que a menudo ha sido calificado como una actividad artística secundaria. En Europa, los primeros grabados que se conocen se realizaron poco tiempo después de la aparición del papel, importado desde China. El papel llevaba empleándose allí desde el año 105 d.C., aunque no llegó a Europa hasta el siglo XII, a través de las rutas comerciales españolas e italianas. De igual manera, habría que mirar a Oriente y a épocas más lejanas para encontrar los verdaderos orígenes de la estampa. La primera imagen estampada que se conserva es el llamado *Sutra del Diamante*¹⁷⁴, una imagen de Buda que ilustra el texto impreso más antiguo conocido hasta la fecha y que está datado en el 868. Asimismo, la imprenta de caracteres móviles que ideó Gutenberg a mediados del siglo XV, supuso una auténtica revolución para el conocimiento en Occidente; aunque igualmente un sistema similar había aparecido ya en China unos 400 años antes. No obstante, fue precisamente a mediados del siglo XV cuando también aparecen los primeros grabados¹⁷⁵ en Europa. Estas fueron las bases tecnológicas con las que echó a andar el grabado y el libro impreso. Un avance de incalculable valor para la evolución de la humanidad que progresivamente comenzaría a expandirse por el continente europeo. Inicialmente fue el clero quien se valió del grabado como medio para difundir sus imágenes sagradas, al mismo tiempo que la burguesía comenzó a producir imágenes profanas.

¹⁷⁴ *Sutra del Diamante* chino es el texto impreso más antiguo del mundo. Ha sido Aurel Stain quien encontró en 1907 en las cuevas chinas de Mogao una copia xilográfica en chino e ilustrada. En la copia se puede leer el comitente Wang Jie y la fecha de estampa correspondiente al 11 de mayo de 868. Actualmente está custodiado en el British Museum de Londres.

¹⁷⁵ El primer grabado del que se tiene constancia es una copia de un bajorelieve de plata que Tommaso Finiguerra, *nieliatore* italiano, realizó en 1452 por pura casualidad, ya que solo pretendía ver el estado del repujado.



Figura 98. *Sutra del diamante*, 868, Cuevas de Mogao, Dunhuang, (China)
[tinta sobre papel, dimensiones desconocidas.]

Los sistemas de impresión llevan un principio de comunicación histórico propio, es decir, el grabado y los sistemas de estampación, durante mucho tiempo han atendido la función de comunicar mediante textos e imágenes. En el pasado se ha asistido a una cierta democratización de ese proceso comunicativo, a través de la edición de ejemplares según las disponibilidades técnicas de las épocas. No sería hasta la aparición de la fotografía cuando el grabado finalmente se exonerará de sus funciones. Ese fue un momento de crisis similar al que se vive actualmente, pues de la misma manera que entonces se pensó que el arte gráfico sería arrasado por la fotografía, actualmente, en nuestra sociedad la amenaza parece venir de lo digital. Pero aún cuando nuestro mundo está icónicamente saturado y tecnológicamente determinado por los avances digitales, sucede que el arte gráfico permanece y continúa utilizándose. Nuevamente, al igual que en su momento sucedió con la fotografía, las nuevas visualidades digitales han venido a sumarse al medio gráfico, ampliando aún más si cabe sus posibilidades y facilitando su

hibridación con otras disciplinas artísticas. Es lo que Román de la Calle, profesor de Estética y Teoría del Arte, describe de esta manera:

Ni más ni menos se trata de entender el grabado, en toda su complejidad y versatilidad, como una especie de potente imán que puede concitar miradas, conceptos, diferencias, asociaciones e ideas transformadoras, en su entorno, abierto a los campos multidisciplinares más radicalizados tecnológicamente, Solo así, podrá reposicionarse el grabado eficaz y eficientemente en el contexto del arte contemporáneo, al socaire de la creatividad y de las innovaciones e influir, sobre todo, ampliamente, en las demás manifestaciones artísticas (DE LA CALLE, 2015: 21).

No en vano, a lo largo de la historia del arte -también durante la época prefotográfica- han sido muchos los artistas, que han visto los sistemas de estampación como una disciplina de primer orden: Durero, Rembrandt, Piranesi, Goya, Blake, Toulouse Lautrec, Degas, Whistler, Munch, Picasso, Warhol y tantos otros. Y lo que todos ellos han poseído en común es que no se han conformado con lo aprendido de sus maestros, sino que han experimentado nuevas posibilidades, aportando nuevas soluciones, fórmulas y rituales. Desde la segunda mitad del siglo XX, se ha dado una artística renovación sin precedentes en el grabado y de los sistemas de estampación. La *creación gráfica* se ha vuelto un ámbito de experimentación muy activo, donde numerosos autores han encontrado un terreno fértil, para desarrollar sus propias inquietudes, generando *nuevas categorías de productos gráficos*. Es a lo que Javier Blas se refiere en los siguientes términos:

Han dejado de existir como tal, al menos en su caracterización tópica: singularidad del artista, bidimensionalidad del producto, exclusividad de la naturaleza de los soportes, multiplicidad de la imagen e inmutabilidad de binomio matriz-estampa.

En confrontación con esos parámetros, las nuevas categorías de productos gráficos son el resultado de procesos colectivos y contienen valores potenciales de tridimensionalidad, versatilidad de los soportes, negación del principio de multiplicidad en indefinición del concepto matriz. [...] su aproximación, también coyuntural a otras categorías como la arquitectura, la escultura, la fotografía o el vídeo resulta muy significativa (BLAS, 2006: 7).

Las nuevas metodologías de *experimentación gráfica* confirman la vigencia de un medio genuino y en continua evolución, pero que ya nunca más mirará

hacia dentro, sino a su fusión y mestizaje con otras técnicas, con otras disciplinas e incluso con otros campos del conocimiento más allá del arte. La perenne expansión del escenario artístico en general, ha generado a menudo no pocas dificultades de aceptación entre el público, al mismo tiempo que ha abierto nuevas perspectivas. Hoy en día, en un territorio en continua metamorfosis como el del arte contemporáneo, se hace difícil marcar límites; el continuo multiplicarse de las informaciones requiere siempre mucha cautela. Creemos que el nuevo perfil de la gráfica contemporánea es el resultado de la ampliación de los *procesos*, de las *estrategias* y de los *rituales*, como precisa el artista docente Juan Carlos Ramon Guadix en su texto *En torno al grabado: la estampa y su práctica reflexiva* (2015):

En la actualidad estamos presenciando un renovado impulso del grabado. Quizás estemos viviendo uno de los momentos más interesantes de toda su historia tanto en lo relacionado a su repertorio técnico como en lo concerniente a su análisis teórico y especulativo.

La gráfica contemporánea define un nuevo perfil mediante los cuestionamientos sobre su contenido, sus procedimientos o su forma. Los nuevos medios digitales están generando una modificación de los parámetros de aproximación al grabado que afecta tanto su denominación como sus modos de producción.

No obstante, hemos de manifestar que todo proceso de producción deja su marca [...] en la última década del siglo XX y en estos años del nuevo milenio, lo digital sumado al desarrollo tecnológico de los materiales ha conquistado por completo los modos de producción de la industria gráfica. Este desarrollo, indiscutiblemente, ha provocado un proceso paralelo en lo referido a la ampliación de los procedimientos gráficos tradicionales y, por consiguiente, una ampliación de las estrategias narrativas de la estampa (RAMOS GUADIX, 2015: 104).

Esas modificaciones de los parámetros de aproximación puntualizados por Ramos Guadix, podríamos considerarlas necesarias y consecuenciales en un escenario, tan inestable como el actual. Las nuevas aproximaciones metodológicas del territorio de la creación gráfica, adquieren así cierto espesor y revelan su propia evolución histórica. En este texto, Ramon Guadix se inspira en la noción de *paradigma* utilizada por el filósofo Thomas Samuel

Kuhn,¹⁷⁶ adoptando así un criterio -que el propio Guadix define como materialista- para proponer tres posibles modos de abordar la estampa en la actualidad, en relación a la naturaleza de su proceso técnico:

Tres paradigmas como soportes del proceso evolutivo y de comprensión del universo de la estampa: pre-fotomecánico, fotomecánico y post-fotomecánico. El primero englobaría a todas aquellas estampas que son el resultado de una matriz generada por medios manuales y su resultado depende, por tanto, de la habilidad manual del individuo para plasmar o hacer visible su imaginario creativo.

El segundo, se refiere a todas aquellas estampas cuya matriz está realizada por conexión dinámica y captación de imágenes del mundo visible que dependen de un proceso mecánico de registro. Eso implica, necesariamente, la presencia de imágenes reales preexistentes -imágenes indiciales o referenciales- a la estructuración o codificación de la matriz. Dichas imágenes preexistentes pueden ser obtenidas por procedimientos autográficos, analógicos, electrostáticos y digitales. Estas últimas, obtenidas por un proceso láser de inyección de tinta o de filmación electrónica.

El tercer grupo se refiere a estampas que en su totalidad han sido realizadas por medios sintéticos o infográficas, calculadas mediante algoritmos matemáticos en el ordenador (RAMOS GUADIX, 2015: 109-110).

Se trata de una clasificación básica y seguramente matizable, pero que a nosotros nos resulta suficiente, por cuanto diferencia al tipo de experiencia gráfica que nos interesa, que no es otra que la esencialmente manual, en la medida en que es donde se hace más viable la revelación de ciertos *rituales místicos*. Como hemos apuntado ya en diversas ocasiones, creemos que en la esencia de los sistemas de estampación tradicionales existe una ritualidad técnica y procedimental que, al margen de su fusión con posibles prácticas meditativas, implican, de por sí, cierto grado de concentración y recogimiento. Es una característica que entendemos intrínseca a las metodologías de experimentación gráfica y que viene propiciada, en gran

¹⁷⁶ Thomas Samuel Kuhn ha sido un historiador y filósofo estadounidense, autor de distintos ensayos sobre la historia de la ciencia. Según Kuhn el progreso científico no se basa en distintas teorías pensadas para revelar la verdad, sino que existe una alternancia entre la 'ciencia normal' y las 'revoluciones científicas' que sigue una estructura de cambio paradigmática. Su obra más célebre es *La estructura de las revoluciones científicas* (1962).

medida, por su manualidad. Es decir, en esos procedimientos manuales observamos ciertos paralelismos con las oraciones *mántricas* de origen budista e hindú que se recitan con objeto de calmar la mente, de manera repetitiva, hasta alcanzar la calma y la iluminación. Observamos, al fin y al cabo, la existencia de lo que denominaremos como *mantras procesuales*, los cuales serán siempre diferentes, pues serán fruto del acompasamiento de la cadencia del proceso de estampación con cada proceso íntimo de creación.

Estos *mantras procesuales* se dan en todo caso, según creemos, con independencia de que el artista esté o no instruido en prácticas meditativas. Tal vez por ello, no sea difícil encontrar consideraciones escritas dedicadas a las dinámicas de trabajo en taller que hacen referencia a la alquimia, a la mística o a la magia. Eso es, según nosotros, porque existe una ritualidad implícita en los procesos técnicos y entendemos que esa ritualidad, aunque sea inconscientemente, lleva a todo el que se sumerge en ella de manera más o menos concentrada, a entrar en un cierto estado meditativo.

Por eso mismo también pensamos que, si esos ritmos se engranasen, sería posible potenciar y multiplicar exponencialmente la disposición creativa del artista. En este sentido encontramos ejemplos de creadores que trabajan buscando precisamente esa unión entre arte y mente. Muy significativa al respecto es la forma de actuar del artista Ian Szydowski Álvarez, a quien ya hemos mencionado pero sobre cuyo trabajo nos detendremos en el siguiente capítulo. Szydowski fusiona la práctica del yoga con el operar artístico, resaltando la importancia de la manualidad como una faceta meditativa de la obra, donde la idea del uso del instrumento cuerpo y de la mano como prolongación del corazón nos traslada a la sabiduría *del Sutra del corazón*¹⁷⁷ budista. Esta idea enlaza nuevamente con las palabras de Ramon Guadix:

Las estampas producidas bajo este paradigma tienen como denominador común la realización manual de las mismas y, por tanto, su relación directa con la materialidad o

¹⁷⁷ *Sutra del corazón*. Junto al *Sutra del diamante* representa uno de los textos más importantes del budismo *mahayana*.

fiscalidad de los soportes e instrumentos utilizados. Estos últimos, entendidos como una prolongación del cuerpo con los que dejar la impronta, gesto intencionalidad del individuo sobre el material escogido como matriz, la madera, el metal, la piedra, etc. [...] el grabador actúa como un demiurgo dando cuerpo a un pensamiento figurado que representa básicamente por imitación de la naturaleza o figuración de su imaginario simbólico o icónico. [...] Son imágenes que podríamos denominar como irrepetibles. Estas se encuentran cargadas de cierta sacralidad, fruto de una intencionalidad primaria, originaria, de aquel instante sagrado donde el grabador depositó su mirada sobre el mundo, dando forma a su mirar mediante un gesto irrepetible (RAMOS GUADIX, 2015: 111-113).

Estos gestos irrepetibles que indica Ramos Guadix, realizables a través del arte gráfico, son movimientos íntimos y conscientes propios de ciertos rituales meditativos. El grabado puede ser un viaje creativo íntimo, fruto de las intuiciones del autor, quien, imbuido en su momento mágico de creación, se olvida hasta de los mismos requerimientos técnicos, para dejarse guiar solo por su propia libertad creativa, por aquello que lleva en su interior.

Aunque concebir el arte gráfico desde sus posibilidades metodológicas no es del todo incorrecto, bajo nuestro punto de vista, un análisis adecuado tiene que considerar tanto el punto de vista empírico como aquel filosófico-estético. La creación gráfica, concretamente la referida a la estampación, debe ser estudiada e interpretada considerando distintos puntos de vista, algunos de ellos muy vigentes hoy en día en el panorama artístico, como es el caso de la nueva espiritualidad. La escena gráfica contemporánea es un mundo abierto, heterodoxo, es un ámbito en el que se pueden compartir intereses plásticos muy variados, donde los rituales metodológicos se repiten y se renuevan cada vez de forma más frecuente.

En la era del predominio digital, el grabado y los sistemas de estampación conservan una indiscutible validez artística y comunicativa, fundamentada tanto en sus propias características plásticas como en sus múltiples posibilidades de adaptación a cualquier derrotero artístico -lo que se ha confirmado en el tiempo-. ¿Podemos afirmar que las continuas innovaciones tecnológicas terminarán con suprimir del todo este ámbito? Nadie puede negarlo del todo, en un futuro puede que sea posible, solo el tiempo podrá

confirmarlo. En la historia del grabado y de la estampa, siempre se han generado relaciones con los grandes avances de la tecnología, aplicándolos a la creatividad. El artista-grabador es conocedor de las múltiples posibilidades técnicas que ofrece su campo, es también sabedor del modo en el que debe abordar el medio para expresar sus ideas. Tal vez solo sea cuestión de meditar sobre la forma de ir haciendo comulgar las nuevas tecnologías, los nuevos procedimientos y las nuevas visualidades con el riquísimo patrimonio técnico y, por extensión, litúrgico que posee el arte gráfico, permaneciendo siempre abiertos a hibridaciones y maridajes insospechados.

4.4 HUELLA, MAGIA Y MEDITACIÓN

Meramente como tal, la imagen no es de valor alguno; todo depende de lo que hace quien la contempla: lo que se espera de él, es un acto de contemplación tal, que cuando ve ante él los lineamientos característicos, ello es para él como si la persona íntegra del Buddha estuviera presente. Las experiencias estética y religiosa son aquí indivisibles. (ANANDA K. COOMARASWAMY)

¿Cuáles pueden ser los paralelismos y nexos de unión entre la meditación y los procesos creativos de los distintos medios de *creación gráfica*, concretamente al mundo del grabado y a los sistemas de estampación?

Un primer acercamiento, nos puede crear una impresión poco acertada sobre qué encarna realmente el propio lenguaje gráfico-plástico asociado a estos medios. A pesar de que el arte gráfico y la meditación pueden parecer dos ámbitos extraños y difícilmente conciliables, nuestra experiencia nos lleva a afirmar que esto es bien diferente.

La obra gráfica se construye a partir de formas y siguiendo determinados procesos técnicos y metodológicos. Sintetizando al máximo, habría al menos que pensar qué se quiere hacer, trabajar en la realización de la matriz y, tras las pruebas de estampación que sean necesarias, finalmente concretar la imagen. Estos son los tres pasos o puntos de inflexión a los que nos hemos referido y que hemos identificado como claves en la creación de la obra gráfica: idea, matriz, obra. Es decir, un momento previo, un momento de desarrollo y un culmen final, cada uno con sus tiempos y sus liturgias. Porque en el ámbito de la estampación, habitualmente, el artista precisa de muchos pequeños pasos para construir una imagen.

Paradójicamente la meditación sería justamente lo contrario. La meditación es un proceso de deconstrucción: es el vacío, precisa vaciar la mente y el espacio, vaciarlo todo para dejar caer todas las formas. ¿Cómo podrían ambos mundos casar entonces?

Inicialmente podríamos definir dos lugares. Por un lado el mundo mágico y trascendente de la meditación y, por otro, el terreno de la *experimentación gráfica*, sujeto a la vida temporal y material, a las tres dimensiones, aferrado a las formas y a los sentidos. En realidad, como veremos más adelante, son dos caras complementarias e inseparables: el proceso gráfico y el vacío. Por una parte lo lleno, el fluido, el mundo de las representaciones y por la otra, el espacio vacío. La imagen estampada, fin último de la práctica gráfica, es una especie de interfaz entre esas dos dimensiones. A partir de la multiplicación de imágenes, especulares o simétricas, fruto de un proceso de conocimiento complejo, se puede alcanzar la experiencia no-dual del *silencio meditativo*.

Ananda Coomaraswamy, referente ineludible para el ámbito del pensamiento y de la estética extremo-oriental, nos ha resultado muy útil para comprender el modo en el que se articula su concepción artística. Su célebre obra *La transformación de la naturaleza en arte* (1997) es un clásico imprescindible para conocer los puntos de unión entre el arte medieval europeo y el arte asiático. Una unión que según el autor se ha perdido desde las nuevas concepciones europeas post-renacentistas. Coomaraswamy define el arte tradicional asiático como un tipo de yoga o una senda para la reunificación que, a través del proceso meditativo y mental conduce a la desaparición de la dualidad sujeto-objeto:

En primer lugar, entonces, encontramos claramente reconocido que el elemento formal en el arte representa una actitud puramente mental [...] El autor de un icono, habiendo eliminado por los diferentes medios propios de la práctica del yoga las perturbadoras influencias de las emociones fugitivas y de las imágenes de las criaturas, voluntaria y expresadamente produce a visualizar la forma del *devota*, ángel o aspecto de Dios [...] el principio implícito es que el verdadero conocimiento de un objeto no se obtiene meramente por la observación empírica o el registro reflejo (*pratyaksa*), sino sólo cuando el conocedor y el conocido, el que ve y lo visto, se encuentran en un acto que trasciende la distinción (COOMARASWAMY, 1997: 9-10).

Las ideas planteadas por Coomaraswamy en relación al proceso creativo en las artes plásticas, visto como una unión con la naturaleza y la aniquilación de la dualidad entre sujeto y objeto -conceptos que encuentran más buenaventura en la cultura oriental- nos trasladan de nuevo al ya citado texto

de Ramón Guadix. Como ya adelantamos en el capítulo precedente, en ello el autor español habla de los dos conceptos básicos de matriz (sujeto) y estampa (objeto) como elementos de una aparente dualidad indisoluble. Los dos autores que, por razones obvias, son diferentes, se unen en una visión que encarna el enfoque conceptual que defendemos nosotros. A propósito del concepto de dualidad, Ramón Guadix detalla:

[...] el grabado como tal no es una realidad meramente objetiva, sino sujeto-objetiva, es decir, no es una realidad meramente espacial, sino espacio-temporal.

[...] cuando espacio y tiempo desaparecen, aparece la acción como explicación de la multiplicidad cambiante de lo real ante la unidad permanente de la matriz. [...] cuando la matriz y la estampa desaparecen, surge la representación, pues espacio y tiempo son las formas en que la matriz y la estampa se constituyen como representación [...]

Si la doble naturaleza del real objeto sensible y sujeto inteligible depende en última instancia de nuestras formas de conocimiento, es evidente que sólo actuando sobre dichas formas o describiendo una nueva forma distinta del registro espacio-temporal, que parece dominio exclusivo de la ciencia empírica, podemos escapar del dualismo matriz-estampa (GUADIX, 2015: 56-58).

Ramón Guadix defiende que el dualismo matriz-estampa, en términos gráficos, necesita ser eliminado, para que las dos realidades se unan en la multiplicidad de la forma que se expande a partir de las dos condiciones, la objetiva y la subjetiva.

La posibilidad de multiplicación de una imagen original a través de la práctica de la estampación, es un aspecto propio de la gráfica que nosotros también relacionamos con la meditación. El hecho que la imagen no sea única, nos traslada al concepto de copia como idea de la vida y expansión de la conciencia. La copia es un multiplicarse del original que la matriz contiene. En estos momentos, en una sociedad como la nuestra, imbuida en una búsqueda incesante y poco fundamentada de la novedad original, es fácil alejarse de los verdaderos orígenes. Si miramos atentamente a la historia, ese culto al original contemporáneo no deja de resultar artificioso y, en cierta medida, incluso hipócrita. Quizás hemos olvidado que venimos de una cultura basada en la copia. Sabemos que los romanos copiaron a los griegos,

y que éstos a su vez copiaron a los egipcios y así desde el inicio de los tiempos. Desde nuestro modo de entender el arte, la copia representa sino un original, una abertura, una expansión del *mensaje original*, una continuidad. La copia es parte de un proceso indisoluble y permanece en estrecha relación con aquello que le da origen, con la esencia de lo ancestral. Una conexión con el pasado que, no obstante, va renovándose y adaptándose a las perspectivas actuales, pero que siempre estará fundamentada en el origen prístino.

Asimismo, como ya hemos explicado, atendiendo al significado básico de la copia en el grabado, ésta, históricamente y al menos hasta la aparición de la fotografía, tuvo una función iconográfica eminentemente divulgativa, exceptuando los casos -no pocos, hay que decir- en los que los artistas hicieron del medio una vía de expresión artística y aurática, en el sentido benjaminiano. El concepto de copia en el arte gráfico posee un margen de error, pues depende fundamentalmente del modo en el que el estampador realiza dicha copia. Martínez Moro, apunta:

[...] la repetición de una serie un poco amplia de estampas cuya intención sea conservar cierta homogeneidad entre ellas, no consigue nunca imágenes iguales, cosa que sabe muy bien el estampador. Las variaciones de ánimo y de concentración se ven reflejadas en las copias realizadas en distintas sesiones, e incluso al principio y al final de cada una de ellas. Así pues, el concepto de copia en grabado se mueve en el ámbito de una intencionalidad utópica que poco tiene que ver con la realidad (MARTÍNEZ MORO, 1998: 69).

En las copias que conforman la imagen múltiple de la obra gráfica se encarna también una intuición vital en expansión. La noción de copia que, originalmente significaba abundancia en el sentido latino, es semejante a la misma abundancia que está en el centro de la experiencia meditativa no-dual, de expansión de la conciencia y unión con el Cosmos.

Es el silencio original, ese vacío al que nos referíamos antes, el que crea inagotablemente todas las formas del Universo. Como señalan diferentes tradiciones del conocimiento, la multiplicidad de la forma proviene del vacío original. Ese vacío se expresa en la continua evolución-expansión del

universo y dentro de ese mecanismo la copia de la imagen reproducida, es una idea generadora, expansiva, viva y evolutiva. A diferencia de lo que sucede en una obra única, los sistemas de multiplicación gráfica permiten que fluya ese movimiento interminable y progresivo, donde su misma abundancia se expresa en la posibilidad de repetición y de expansión que ofrecen los procesos de estampación, como en los procesos de la vida misma.

Por tanto, la *obra gráfica* procede de la relación entre la multiplicidad y el carácter que está en el centro de la meditación, del silencio y del vacío. Ese silencio creativo, vacío creador o estado de conciencia que, además, pertenece a todas las formas de vida.

Si nos remontamos a la prehistoria, al principio de la evolución de nuestros antepasados, podemos descubrir no sólo el origen del arte gráfico, sino también cómo la misma práctica estaba ligada a prácticas rituales y a formas de meditación. En 1996, el arqueólogo David Lewis-Williams junto al prehistoriador Jean Clottes, publican *Los chamanes de la prehistoria*, una nueva visión acerca del amplio mundo simbólico de nuestros antepasados paleolíticos y su variado arte prehistórico. El texto de estos expertos confiere un nuevo sentido espiritual al arte rupestre de las cuevas, poniéndolo en relación con el chamanismo y los estados alterados de conciencia. La teoría de los dos eruditos hace referencia a representaciones antiquísimas realizadas mediante un mismo procedimiento simbólico durante rituales chamánicos. Estos chamanes eran seres privilegiados a quienes se les atribuían cualidades mágicas, de manera que recaía en ellos la posibilidad de establecer contacto con la dimensión espiritual. Un mundo invisible, al que solo podían acceder algunos humanos por medio del trance, como puerta hacia ese otro plano espiritual donde residían los espíritus. Lewis-Williams y Clottes han identificado tres estadios en el proceso del trance: en el primero, los chamanes percibían formas geométricas con colores sugerentes; en el segundo, pretendían racionalizar esas formas percibidas transformándolas en objetos identificables y con ciertos significados emocional-religiosos; por último, a través de una puerta (torbellino o túnel), entraban en un turbulento

estado alucinógeno donde encontraban a personas, animales y otros seres con los cuales interactuaban mientras pasan al tercer estadio del mundo espiritual.

Casi una década más tarde, Lewis-Williams profundiza en sus interés por el arte de finales del periodo glacial, presente en las cuevas occidentales europeas (españolas y francesas), y publica su libro *La mente en la caverna: La conciencia y los orígenes del arte* (2005). Para exponer una de las interpretaciones más convincentes de todas las que se habían propuesto sobre los orígenes del arte, el autor se centra en la evolución de la mente humana. Mezclando la antropología tradicional con algunos estudios más recientes de neurología, expone como los hombres de Cro-Magnon tenían un nivel de conciencia y una estructura neurológica superiores que los de Neandertal. Por tanto, estos últimos, más desarrollados intelectualmente hablando, podían experimentar trances chamanísticos y visualizar ciertas imágenes mentales que, con el tiempo necesitaron imprimir sobre las paredes de las cuevas.

Por tanto, podemos aseverar que esas primeras huellas de manos representan los umbrales del arte gráfico -y del arte en general-. De forma probablemente aún intuitiva, meramente signica, el ser humano hacía marcas, dibujos y estarcidos de sus manos sobre las paredes de las cuevas. Estas imágenes servían como una interfaz con el reino de los espíritus. Al apoyar su mano en la pared de la cueva el prehistórico accedía a una dimensión espiritual. Y así, dejando su huella -bien fuese marcando la palma bañada en pigmentos o fijando su silueta mediante el estarcido de colores, a modo de plantilla- metafóricamente, lograba dejar también su espectro plasmado en la pared. Por ende, el *artista-chamán*, desde las paredes de sus cuevas -que utilizaba como unas membranas para comunicar con el mundo de los espíritus- delineaba el nacimiento de la conciencia, del lenguaje y del arte. Podemos observar los vestigios de ese acto ritual de la plasmación de las manos sobre la pared en infinidad de puntos del planeta y de todos ellos se desprende la necesidad de dejar reflejada la experiencia. Es como si esas manos "estampadas" sobre la roca condensasen toda una liturgia existencial,

como si en ellas cristalizara la esencia espiritual de aquellos antiguos rituales. Rastro de esas prácticas lo encontramos en la Cueva de las Manos en Argentina, de hasta 9 mil años de antigüedad, o la cueva española de Altamira que se remonta a treinta y cinco mil años, entre otros.

Otro autor que nos envía de vuelta hacia el origen de la imagen impresa y el elemento huella, es Elías Canetti en *Masa y Poder*, uno de los textos más importantes de la filosofía y sociología del siglo XX, del cual transcribimos una pequeña parte:

El hombre ha prestado siempre atención a los pasos de otros hombres; con toda seguridad estaba más pendiente de ellos que de los propios. También los animales tenían su paso familiar. Muchos de ellos poseían ritmos más ricos y perceptibles que los de los hombres. Los ungulados huían en manadas como regimientos de tambores. El conocimiento de los animales por los que estaba rodeado, los que le amenazaban y los que cazaba, fue el saber más antiguo del hombre. En el ritmo de su movimiento aprendió a conocerlos. La escritura más temprana que aprendió a leer fue la de las huellas: era una especie de notación musical rítmica que siempre existió; se imprimía en el suelo blando, y el hombre que la leía asociaba con ella el ruido de su origen (CANETTI, 1981: 24-25).

Asimismo, dentro del territorio que nos corresponde del arte gráfico, no podemos dejar de señalar a Stanley William Hayter, considerado como uno de los grabadores más significativos y renovador del siglo XX, en su conocido texto *New ways of gravure* (1949) afirmaba: "Grabado, el acto de la incisión de una ranura en algún material resistente, se encuentra ya en los primeros rastros de la actividad humana..." (HAYTER, 1981:22). Además de presentar su innovación en la técnica de estampación a color -que expondrá también unos años después en su *About Prints* (1962)- Hayter ofrece una original interpretación sobre los orígenes de la *creación gráfica*, poniendo el elemento *huella* en el centro de sus hipótesis. Según la teoría del prestigioso grabador, el hombre primitivo pudo empezar a tomar conciencia espacio-temporal desde su hábitat, sencillamente observando las pisadas que otros seres vivos dejaban impresas a su paso. El autor resalta la *huella* como noción fundamental en el mundo de la estampación donde, los *signos* trazados por el grabador en la matriz recuerdan a las líneas que aquellos

seres de antaño dejaron dibujadas tras su paso sobre el suelo blando que pisaban. Por tanto, la huella es sinónimo de presencia y su repetición documenta una acción, un movimiento, una *multiplicación gráfica*.

De esa forma, quizás nuestros antepasados pudieron empezar a tomar conciencia de ellos mismos, del espacio que ocupaban y del tiempo en el que les tocó vivir. Una conciencia que seguramente afianzaban apoyándose en rituales místicos como los que dieron lugar a las cuevas de las manos anteriormente citadas.

La idea de Hayter recalca la importancia de la *huella* en los procedimientos calcográficos del arte gráfico tradicional. Desde sus orígenes, el grabado consta de la *huella* trazada por el grabador en la matriz, la cual recoge la tinta para después transferirla al soporte de papel donde se estampa. Son muchos los artistas grabadores cuya *huella gráfica* es memoria pura de un gesto, huella a través del cual se puede reconstruir la manera en la que incidió sobre la matriz, la fuerza y la intención con la que lo hizo, e incluso el humor o el sentimiento que le invadía en el justo momento de trazar o dejar esa marca. Nos referimos a obras como las de Rembrandt van Rijn, Edward Hopper o Arnulf Rainer, salvando sus distancias temporales, para quienes, de seguro, el proceso de creación de cada una de sus respectivas imágenes debió suponerles un trance personal único o, al menos, así lo delatan sus obras.

Como bien nos recuerda Hayter en sus textos, el arte gráfico ha estado vinculado desde siempre a los conceptos de positivo y negativo. El blanco y el negro son los instrumentos básicos del artista grabador. El blanco del papel y el negro de la tinta se encuentran en la esencia misma de la gráfica. Y, por más que hayan evolucionado los procesos y las metodologías de estampación, aún adentrándonos ya en el mundo del color, los cimientos de la estampa siguen estando sostenidos por esa dualidad.

Indudablemente, con sus lúcidas apreciaciones, Hayter fijó una idea clave sobre la importancia de la *huella* y de la *experimentación gráfica* para el

artista grabador y en relación a su diálogo creativo con la matriz. Sus consideraciones nos pueden conducir también hasta la actualidad, donde el creador, mientras deja grabadas sus *huellas*, puede trascender a una dimensión más allá de lo terrenal, mientras experimenta ese vínculo entre el arte primitivo y ese presente eterno que nos contiene.

Igualmente, el camino de la práctica de la estampación gráfica puede ser considerado como una meditación activa. Por medio de cada paso que constituye el proceso del campo operativo de la creación gráfica, se establece un diálogo íntimo y evolutivo con los materiales empleados. Manteniendo la atención en el momento presente, el creador experimenta y se hace testigo de todas las transformaciones generadas por sus propias actuaciones creativas. A medida que avanza libremente a través de los procesos propios del mundo del grabado y de la estampación, el artista descubre nuevos espacios inexplorados e interrelacionados con otros elementos y factores, directamente coligados a su vez al gozo de ese actuar demiúrgico del cual habla Ramos Guadix y que hemos detallado. Ese tipo de imágenes irrepitibles, generadas de manera fluida por el artista, contienen una sacralidad que solo es posible reflejar durante esos momentos mágicos de creación.

Un buen ejemplo de cómo unir arte gráfico, meditación y experimentación es el trabajo del americano Bryan Nash Gill¹⁷⁸. Nacido en 1963 en Connecticut, quizás poco conocido en el panorama artístico internacional y que desafortunadamente ha muerto joven el pasado 2013 (a la edad de apenas 50 años), dejando una fascinante producción de obras entre escultura, instalación, pintura y gráfica, todas ellas interrelacionadas y vinculadas a la

¹⁷⁸ En 1984 obtuvo la licenciatura en Bellas Artes con una especialización en técnicas de vidrio soplado, en la Universidad Tulane (The *Tulane University* of Louisiana), una institución laica privada, ubicada en Nueva Orleans del estado de Luisiana. Años más tarde se traslada a Italia hasta la ciudad toscana de Carrara para cursar un máster en escultura que terminará en 1988, para después regresar a Estados Unidos donde estudiará en el California College of the Arts de la ciudad de San Francisco.

naturaleza, pues desde muy pequeño Gill estuvo en contacto con los territorios naturales de Granby, en el condado de Grand en el estado estadounidense de Colorado.

Aunque su carrera estuvo enfocada hacia la producción de vidrio soplado, cerámica y dibujo del paisaje, el artista pasó gradualmente a estudiar la elaboración de esculturas de metal. Años más tarde sustituyó el metal por la madera, material este último con el cual establecerá un diálogo muy especial. La madera se convirtió así en el sostén matérico de su obra, fuese esta escultura, instalación, pintura u obra gráfica. De hecho, cabe destacar que en este último campo su producción es especialmente prolífica.

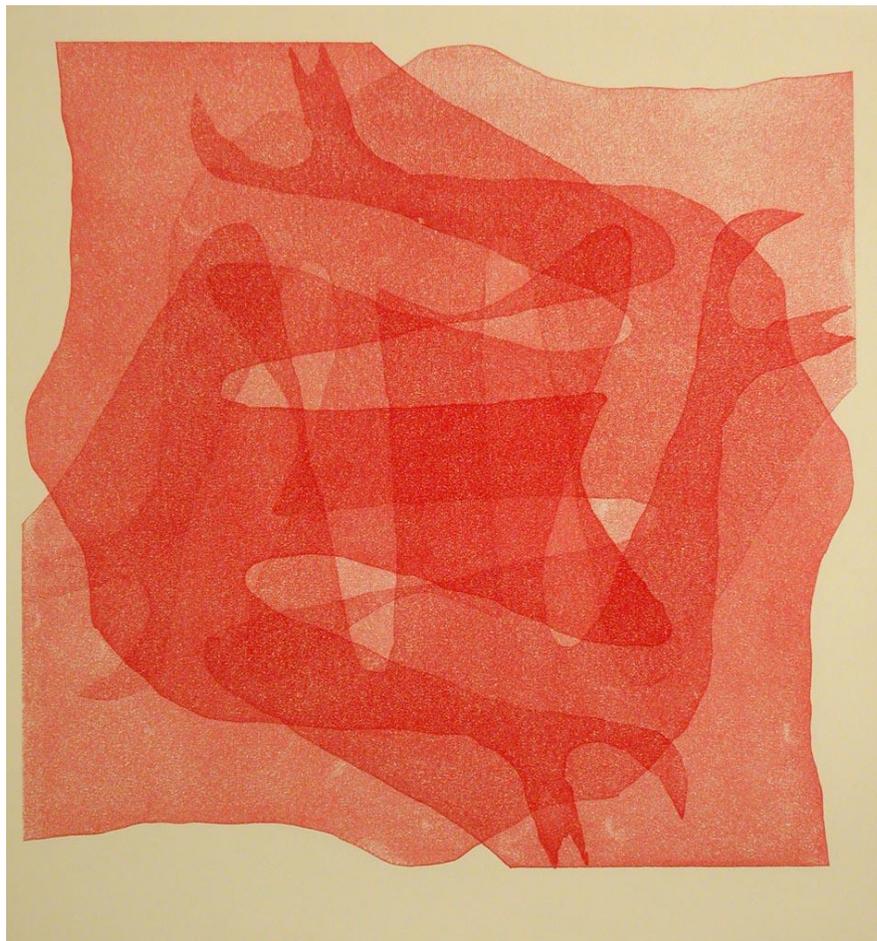


Figura 99. *Compass II*, Bryan Nash Gill, 2009 [monotipo, 46 x 46 cm.]

A partir de 2004, Gill inicia una labor original con la técnica clásica de la xilografía. Podríamos decir que el artista da comienzo a una serie de rituales en medio de la naturaleza, en contacto con las plantas de los mismos bosques que había observado desde muy joven. En el entorno natural donde había crecido, el artista encuentra partes abandonadas de árboles de varias especies, como abetos, sauces, fresnos, arces, robles, entre otros, que recoge para convertirlos en los protagonistas absolutos de sus obras. Se trata de troncos que encuentra en su transitar, partes muertas de las plantas con las que el artista se cruza en su camino. Un trabajo manual muy laborioso.

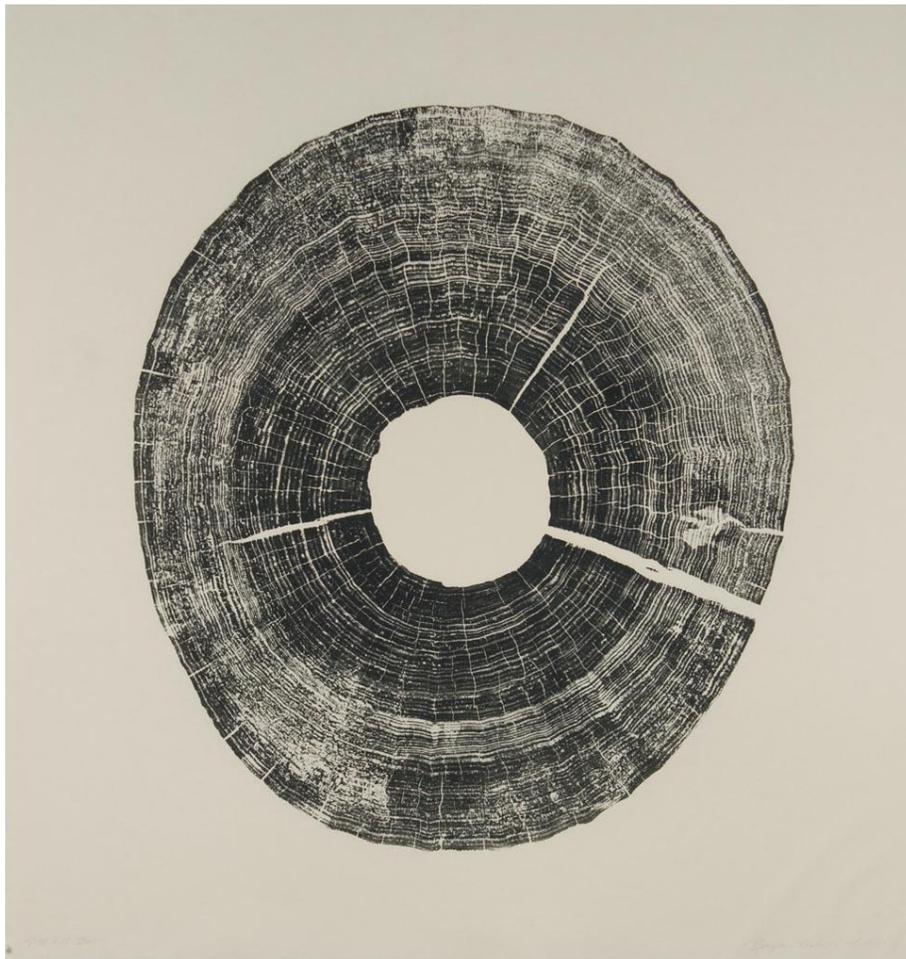


Figura 100. *Pipe rot*, Bryan Nash Gill, 2011
[xilografía, imagen: 74 x 64 cm. papel: 97 x 92 cm.]

Ocasionalmente, intervenía en la misma naturaleza, realizando instalaciones *site-specific* justo en los mismos entornos naturales que exploraba con atención. Muchas piezas leñosas las llevaba a su estudio, bien para realizar esculturas y/o instalaciones o para materializar obras gráficas. Tras la selección de los troncos que deseaba emplear como matrices, los seccionaba transversalmente dividiéndolos en varias piezas de madera; después los limpiaba y lijaba para resaltar los anillos; que por último estampaba en papel japonés *washi* de arroz, transfiriéndole toda la información grabada en las matrices naturales. Gill, podría decirse, grababa el tiempo contenido en cada uno de los anillos del árbol. Un proceso creativo que, en este caso, se remonta a mucho antes del nacimiento del propio artista. Al momento mismo en el que la semilla del árbol arraigó. Las de Gill son, dicho metafóricamente, historias de vida.

Las estampas en relieve resultantes dibujan verdaderos mándalos naturales que desvelan el misterio de la vida y el tiempo, registrando todos los acontecimientos que hubiera sufrido el árbol en cuestión. Esos datos visuales pueden ser interpretados con exactitud por la dendrología, la rama de la botánica que estudia el crecimiento de los árboles. Es como si el artista mostrara su lado interior, como si parte de sí mismo y del mundo estuvieran contenidos en esas estampas.



Figura 101. Bryan Nash Gill, *Beyond the Landscape*, 2012, Berkshire Museum, Pittsfield, Massachusetts (EE. UU.)

En definitiva, en su obra observamos un marcado carácter meditativo que se revela antes, durante y después del proceso de creación. Gill empezaba su trabajo con un recorrido en el silencio del bosque, estableciendo un diálogo íntimo y personal con la naturaleza. Durante el camino, era la misma naturaleza la que le ofrecía y proporcionaba el material que el artista utilizaba para crear sus obras. Esos momentos de lucidez en mitad de la naturaleza eran los que le revelaban las formas y el contenido de las obras. La recogida de las piezas leñosas y su plasmación a través del contacto directo con el papel formaban parte de un recorrido de meditación activa que no culminaba con el resultado final, sino que quedaba ya perpetuado en la estampa, como objeto de contemplación.



Figura 102. *Rondel*, Bryan Nash Gill, 2010 [xilografía, 58.5 x 79 cm.]

Más que cuando observa cada paso con parsimonia y lógica técnica, cuando el artista grabador vive libremente su *experimentación gráfica*, en plena conciencia y disfrutando de un estado placentero, entonces y solo entonces

es cuando se establece un poderoso vínculo de unión y armonía con cada paso, cuando la intuición brota y se produce el milagro de auténtica creación. Estos conceptos que afloran en la obra de Gill, típicos del estado meditativo, también se hallan reflejados en los escritos en torno a la estética taoísta de Luis Racionero:

En los grandes maestros chinos se ve cómo estos hombres pretendían dar expresión al sentimiento místico inefable de integración con lo percibido. El gozo que se siente al experimentar intuitivamente la armonía intrínseca de la naturaleza y su armonía con el cuerpo-espíritu humano. Los paisajistas chinos son taoístas expertos en el arte de la meditación y la contemplación, sabios alquimistas capaces de abrirse totalmente a las percepciones para recibirlas puras. Cuando la percepción no tiene mezcla de pensamientos ni expectativas es cuando puede realizar en el cuerpo la danza suprema: la transformación de emoción en forma, que es la alquimia del arte (RACIONERO en WOLPIN, 1995: 79).

Estas concepciones representativas de Extremo-Oriente, apuntan a una dimensión más originaria, libre de cualquier contaminación intelectual. Por lo cual, el creador, además de desarrollar una labor más autónoma -dejando de lado su propio ego- apunta a fusionarse con los mismos procesos de creación. De esta forma, más allá de su consciencia individual, se abrirá a una visión más pura frente al mundo del cual él mismo pertenece. El artista oriental trata simplemente de vivir el proceso de creación totalmente despejado y enteramente sumergido en ello, mientras entra en una profunda conexión con los materiales y con el entorno que le rodea.

Otra vía de aproximación a una dimensión mística es posible a través de las técnicas gráficas apropiadas, las cuales permiten alcanzar ciertas cualidades plásticas que fomentan la actividad proyectivo-espiritual de la mirada. Como ya hemos explicado basándonos en el pensamiento de Martínez Moro, cada procedimiento gráfico posee unas características específicas que serán más o menos idóneas para expresar según qué intuición estética. Por tanto, la elección del medio gráfico dependerá del propósito de cada autor. Asimismo, el autor señala como en los textos de Historia del Arte suelen aparecer casi siempre los mismos autores, dada su influencia en la historia del grabado: Rembrandt, Piranesi, Blake, Goya, etc. Las obras de estos y otros maestros,

sin duda, sostienen y asientan el bagaje iconográfico occidental, pues son la base sobre la que se ha ido construyendo la cultura visual europea. El legado imaginario de estos artistas explica, por lo tanto, el hecho artístico contemporáneo, de cuyos orígenes -incluso de los más ancestrales- no puede renegar. Así mismo, los desarrollos y soluciones técnicas adoptadas por estos celebres artistas, les permitieron revelar una dimensión profunda y espiritual:

[...] la alusión a una dimensión interior, que en el caso de Blake es de infinitud, y que yace escondida en la plancha de grabado, la que queremos destacar como la principal diferencia del aguafuerte respecto de cualquier disciplina gráfica.

[...] una nueva magnitud que atraviesa el plano de representación, reforzada frecuentemente por la cualidad aterciopelada de los negros, producto de una ceñida red de líneas grabadas que arañan el papel. Son, pues, ambos recursos, lo que ha permitido que artistas como Rembrandt, Piranesi o Goya hayan logrado la representación de espacios imposibles y de noches infinitas, esto es, de dar una trascendente y sublime dimensión a sus creaciones (MARTINEZ MORO, 1998: 44-45).

Centremos, no obstante, nuestra atención en el proceso creativo de una de las muchas técnicas de estampación gráficas, pues aquello que vayamos a observar a través de este pequeño análisis sería extrapolable a cualquier otro procedimiento gráfico (sería una tarea ardua describir cada uno de ellos y, por otra parte, innecesaria para nuestro fin). En este sentido, cualquiera que haya experimentado la técnica indirecta del aguafuerte conoce cuáles son sus características y posibilidades. El aguafuerte permite crear fundamentalmente líneas, que podrán ser de distintas formas, texturas, tramas e intensidades, dando lugar a profundos oscuros pero también a grises de una delicadeza extrema.

Detengámonos sucintamente en los distintos pasos que son necesarios para llevar a cabo un aguafuerte; todo ello con objeto de hacernos una idea de la "liturgia" que el propio procedimiento implica. En primer lugar se precisa de una plancha de metal (cobre o latón) pulida y desengrasada. Ya aquí el propio material posee una significación oculta (recordemos a Beuys) y el hecho de pulir y desengrasar requiere la realización de una tarea reiterativa

que conlleva un tiempo dilatado. En segundo lugar, el metal debe cubrirse cuidadosamente con un barniz protector, cuya aplicación, a brocha, requiere de una necesaria concentración, pues no deben quedar intersticios o poros abiertos por los que pueda penetrar el ácido si no deseamos que salgan manchas aleatorias en nuestra imagen. Una vez seco, en tercer lugar, el artista podrá dibujar sobre él aquello que desee, lo que podrá realizar con algún tipo de herramienta punzante, levantando el barniz allí donde desee que muerda el ácido después. Tras el dibujo, lo siguiente sería bañar la plancha en un baño con una solución de ácido mordiente que irá comiendo el metal que hubiera quedado expuesto. Este es un proceso, que al igual que los anteriores, requiere de tiempo, pero de tiempos muy determinados en función del resultado que se pretenda obtener, de cuán profundas se deseen las líneas. Este, además, es un proceso que podrá repetirse tantas veces como deseemos hasta llevar la matriz al punto deseado. Con el añadido de que normalmente se realizan estampaciones intermedias para comprobar el estado de lo dibujado. Basta con este resumen para comprender, entendemos, la complejidad técnica de cualquiera de los procedimientos de estampación considerados tradicionales y los espacios de tiempo -exigidos- que requiere, los cuales además podrán alargarse o acortarse en función de los ritmos y necesidades de cada artista. Todo un ritual que, a nuestro parecer, no solo presenta ciertos paralelismos con la praxis meditativa, si no que posee el ritmo necesario para transportar, acompasadamente, experiencias meditativas y/o espirituales a las imágenes así creadas. Es más, creemos que cada técnica calcográfica ofrece unos matices diferentes a la hora de generar atmósferas espirituales, como el aguatinta y el mezzotinto:

En el caso de otras técnicas como la aguatinta y, sobre todo, el mezzotinto, la profundidad espacial que adquiere la mancha se produce por la forma en que al ser estampada la plancha ésta araña el papel, dejando su superficie rota en pequeñas pelosidades, lo que le aproxima a la calidad del terciopelo. El mezzotinto se convirtió desde mediados del siglo XVIII en la técnica claroscuro por excelencia dentro de las artes del grabado. La base de tono negro de la que parte el grabador la hace idónea para sugerir vastas perspectivas, sin olvidar su capacidad para el melodrama inherente al lenguaje en blanco y negro, ni para la proyección espiritual del claroscuro hacia el mundo de las sombras (MARTÍNEZ MORO, 1998: 47).

Aquí, Martínez Moro, describe con absoluta delicadeza esas diminutas sutilezas que son tan propias de la estampa, esa "superficie rota en pequeñas pelosidades" solo pueden ser observadas por alguien que esté predispuesto a percibir las. Nos referimos a detalles tan sutiles y delicados que solo una mirada sensible, detenida y tranquila puede apreciarlos y que nos transportan a una especie de *simplicidad mística*, como la que emana del grabado de Robert Fludd que reproducimos a continuación. Fludd fue un médico, alquimista y astrólogo británico coetáneo de Rembrandt que recurrió al grabado para explicar visualmente la inconmensurabilidad de sus ideas sobre el universo. La profundidad del negro de su estampa, además de las posibles similitudes estéticas con las soluciones expresadas por los grandes artistas que citamos arriba, nos hace pensar en muchas semejanzas con parte del arte más actual, como puede ser la obra pictórica *Cuadrado Negro* (1915) de Malevich o, en relación a nuestros intereses espirituales, la obra de otro pintor también ya señalado, Mark Rothko. Asimismo, volviendo al campo de la gráfica, nos vienen a la mente las obras del grabador estadounidense Brice Marden, quien utiliza las dos técnicas del aguafuerte y aguatinata para crear manchas negras con carácter minimalista o los cielos nocturnos de Vija Celmin.



Figura 103. *Night Sky #18*, Vija Celmins, 1998
[carbón sobre papel, 50,7 x 58,4 cm.]

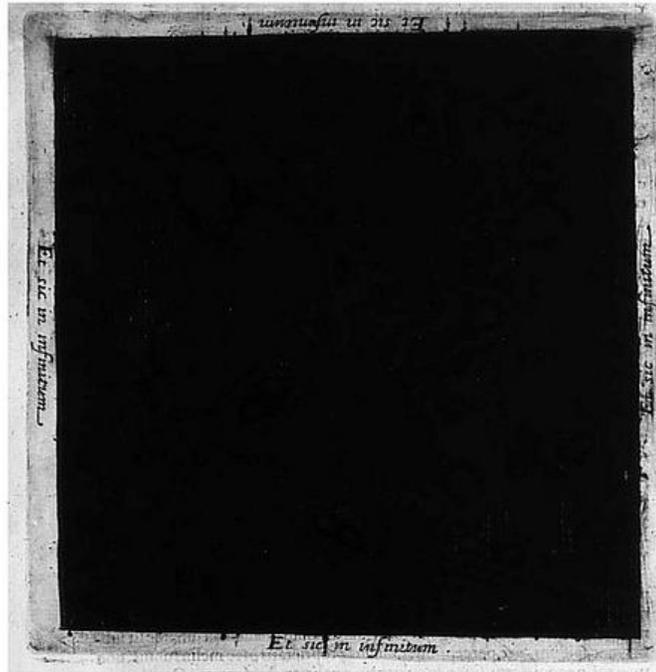


Figura 104. Ilustración para el libro *Utriusque Cosmi*, Robert Fludd, 1617 [buril, dimensiones desconocidas.]

Texto: *Utriusque Cosmi Maioris scilicet et Minoris Metaphysica, Physica Atque Technica Historia.*

Todas las consideraciones hechas hasta ahora nos conducen también hacia la obra de Anish Kapoor. Los intereses de este celebre artista indio afincado en Inglaterra rondan sobre todo en torno al concepto de vacío, a lo atemporal y a lo infinito. Kapoor es uno de esos artistas que, de forma natural, convierten su trabajo (también al que realizan mediante los procedimientos de estampación) en una práctica meditativa:

Kapoor crea series de obras, a partir de la reinterpretación de obras más antiguas y mediante el uso de la repetición como forma de meditación. Él ve el proceso de trabajar de esta manera como una evolución de diferentes lenguajes, observando que "hay el lenguaje del pigmento, el lenguaje vacío, el lenguaje espejo, el lenguaje de la cera"¹⁷⁹ (BAUME, 2008: 39).

¹⁷⁹ Trad. del autor. Texto original: Kapoor creates series of works, finding the reinterpretation of older works and use of repetition as meditative. He sees the process of working in this way as

La de Kapoor es una mirada hacia dentro, hacia el interior de uno mismo. De ahí que su obra precisa de atención, que la concentración sea indispensable para poder percibirla en todas sus dimensiones, también en la espiritual. Tal vez de ahí que sus piezas siempre produzcan la sensación de poseer un horizonte ilimitado o reversible, cóncavo en ocasiones, pues es algo que siempre se repite. Esta idea de repetición, además, encaja con su metodología de trabajo, que en el caso de la obra gráfica radica en la superposición de capas; la reiteración de una capa tras otra le proporciona densas profundidades tonales. Sus estampas son como fragmentos de espacios absorbentes, sus imágenes están diseñadas para cautivar. Explicaciones que el propio Kapoor daba, en términos similares, ante la entrevista que el curador Marcelo Dantas le realizó en Brasil.

MARCELO DANTAS: Mencionas creación. ¿Te ves como alguien que interpreta o traduce lo que el trabajo quiere ser o como alguien que lo inventó desde cero? ¿Escuchas a tus obras?

ANISH KAPOOR: No traduzco. Repito los procesos una y otra vez. Continuamente re-trabajando en lugar de escuchando, re-iterando. Re-mirando, mirando una y otra vez y otra vez. Los mismos problemas. La repetición viene a ser no sólo una repetición como dice la palabra, sino también una especie de meditación sobre una condición particular¹⁸⁰.

Quisiéramos evidenciar también cómo el gesto manual de intervención directa en la plancha, el contacto directo con el material plasmado, alude a una especie de meditación activa, durante el cual el artista crea. Según el primero de los tres paradigmas definidos por Ramos Guadix y que hemos

an evolution of different languages, noting 'there's the pigment language, the void language, the mirror language, the wax language'

¹⁸⁰ Trad. del autor. Texto original:

MD: You mention creation. Do you see yourself as one that interprets or translates what the work wants to be or as someone inventing it from scratch? Do you listen to your works?

AK: I do not translate. I repeat processes again and again. Continually re-working is a process in fact of listening, re-iterating. Re-watching, looking again and again and again. The same problems. Repetition comes to be not just a repeating as the word says but also a kind of a meditation on a particular condition.

detallado en el capítulo anterior. En las obras de Kapoor, que a menudo aparece la esfera o la espiral, son sobre todo una invitación al espectador, quien percibe una especie de llamamiento hacia otra dimensión superior, induciéndole a entrar en un estado de contemplación activa más allá de la obra misma. A respecto apunta Eva Fernández del Campo:

[...] se produce un efecto muy similar al que provoca la contemplación de un mándala, con su movimiento centrífugo y centrípeta a un mismo tiempo, que convierte al espectador en centro, motor y también objetivo de esa visualización concentrada e íntima, cuyo propósito último es provocar la experiencia profunda de la unión de los seres antagónicos, enfrentar al espectador a un juego de paradojas y obligarle a romper toda lógica del tiempo (FERNÁNDEZ DEL CAMPO, 2006: 93).

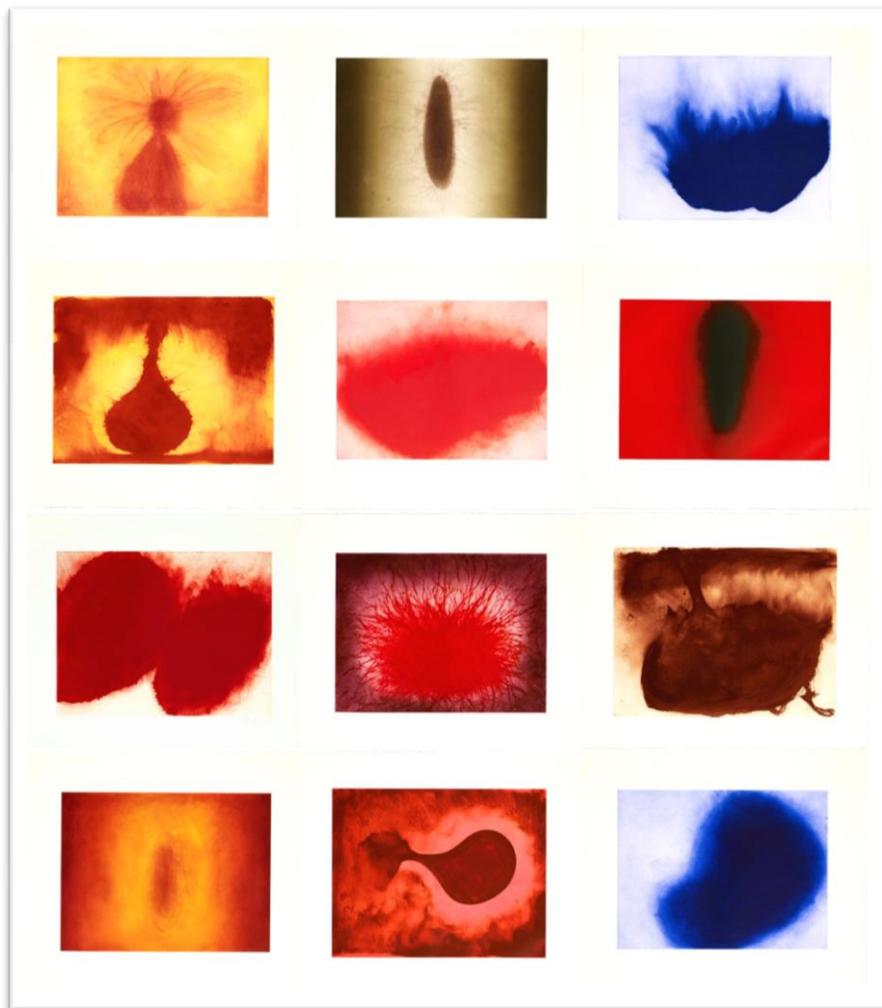


Figura 105. *Twelve Etchings*, Anish Kapoor, 2007

[Portfolio de doce aguafuertes, imagen: 53.2 x 69.3 cm. Papel: 77 x 89.9 cm.]

BREVE GLOSARIO TERMINOLÓGICO ESPECÍFICO

Partimos de la base de que, en la actualidad, las fronteras de las disciplinas artísticas se encuentran cada vez más diluidas. Nuevas formas y medios de expresión (nuevos medios), hibridaciones y combinaciones técnicas que han dado lugar a obras que con frecuencia resultan difíciles de clasificar. En el mundo de *lo gráfico* esa circunstancia, si cabe, se agrava.

Por ello, con idea de establecer un glosario de términos definidos que nos ayuden a comprender con exactitud de qué estamos hablando en cada momento, daremos a continuación una definición propia de aquellas palabras relacionadas con el arte gráfico que consideramos fundamentales:

- **ARTE GRÁFICO:** para referirnos a aquellas obras artísticas realizadas sobre papel y mediante reporte o transferencia de la imagen desde una matriz.
- **ESTAMPA:** estampa suele confundirse con imagen impresa, sin embargo, y a diferencia del correspondiente término inglés *print* (cuyo significado es mucho más amplio), la estampa mantiene una connotación implícita de objeto artístico. No obstante la estampa es el resultado último de un proceso de estampación.
- **ESTAMPAR:** proceso de estampación mediante alguna técnica de reproducción artística.
- **GRABADO:** en el territorio del arte gráfico, el término grabado se refiere a una serie de procedimientos y técnicas destinados a realizar imágenes reproducibles a partir de una matriz estable, a partir de la cual se produce el reporte de la imagen sobre una superficie receptora, generalmente papel. En el grabado existen dos grandes categorías basadas en el sistema de estampación de la matriz que se emplea, son el grabado en hueco y el grabado en relieve. El término grabado no comprende ni a la litografía, ni a la serigrafía ni a los denominados nuevos medios digitales.
- **GRÁFICA / CREACIÓN GRÁFICA** Conjunto de procedimientos gráficos -incluyendo entre ellos no sólo las clásicas técnicas de estampación, sino también la estampación digital y el dibujo-.

- **OBRA GRÁFICA** es aquella creación realizada mediante cualquiera de los diversos procedimientos gráficos, sea dibujo o estampa, si bien en la mayoría de los casos y sobre todo cuando va acompañada de la coletilla "original", "obra gráfica original", esta expresión suele asimilarse al mundo de la estampación gráfica. Con objeto de abreviar nosotros nos referiremos a la estampación gráfica sin añadir la mencionada coletilla aludiendo solo al ámbito de la estampa.

CAPÍTULO 5
TRES EXPERIENCIAS ARTÍSTICO-MEDITATIVAS ACTUALES
RELACIONADAS CON EL ARTE GRÁFICO

Por último, el quinto capítulo "Tres experiencias artístico-meditativas actuales relacionadas con el arte gráfico", está reservado a analizar el modo en el que tres artistas, Ana Crespo, Federico Guzmán e Ian Szydłowski Álvarez, acompañan su labor creativa con un sentido de la vida sustentado en la práctica de la meditación y la contemplación; tres artistas para quienes la espiritualidad se revela a través del arte. Les preguntaremos acerca de su producción gráfica e ilustraremos las conversaciones con sus obras.

5.1 EL SABOR PLACENTERO DEL SILENCIO MEDITATIVO EN LA OBRA DE ANA CRESPO

Ana Crespo García (Madrid, 1964), es doctora en Bellas Artes por la Universidad de Castilla-La Mancha y una artista con una amplia trayectoria expositiva internacional iniciada en Europa a finales de los ochenta. Desde hace muchos años compatibiliza su búsqueda artística personal con su trabajo como profesora de Color y Técnicas Gráficas en la Escuela de Arte de Talavera de la Reina (Toledo), donde comenzó a dar clases en 1988.

Su investigación estética se recoge en varios libros, como *El Zen en el Arte Contemporáneo - La realidad y la mirada* (Madrid, 1997) o los dos últimos volúmenes *Los Bellos Colores del corazón* (2008) y *Rojo, verde, blanco y negro, las cuatro ramas del Árbol del Universo* (2013); estos últimos sobre el simbolismo del color en el sufismo, están siendo traducidos al árabe. Además, cabe subrayar que en breve aparecerá su último libro *La cualidad desveladora de la imaginación*.

Cuando la artista Ana Crespo inicia su trayectoria expositiva a finales de los años ochenta, se siente inicialmente inspirada por las tradiciones extremo-orientales (taoísmo y zen), aunque seguirá ahondando en las tradiciones místicas de Medio y Cercano Oriente, más específicamente el sufismo. Los autores sufíes han representado una gran fuente de inspiración para la artista madrileña quien ha declarado:

De la lectura poética de los textos sufíes he obtenido un cierto sabor. Yo creo que la meditación tiene un sabor, un sabor muy agradable, muy placentero. El sabor en el sufismo se relaciona con la gnosis; paladeo es un término técnico que hace referencia al conocimiento directo del corazón-mente (CRESPO, 2017).

Su trabajo artístico confluye con la meditación o, más bien, podría decirse que es en sí mismo una meditación, la cual entiende como una suerte de "rememoración" o "recuerdo de un estado de vacuidad y apertura". Desde ese estado agradable -faceta fundamental de su proceso creativo- como señala la artista, "las formas fluyen fáciles, como borbotones de agua, como el líquido que mana de una fuente" (Crespo, 2017). Para ella, crear es una

forma de meditación que acompaña a la artista en su viaje de exploración, un camino de indescriptible belleza, como ella misma expone:

Cuando estoy creando siento que algo se limpia por dentro, es un bienestar difícil de describir, de una alegría interior [...] experimento una dulzura tal que lo noto también en la flexibilidad del cuerpo y en el gusto de la boca. Además es una experiencia de intensidad penetrante, de saborear la intensidad penetrante del momento, que se abre para recibir las imágenes que van llegando (CRESPO, 2017).

Después de muchos años de práctica y experimentación, Ana Crespo no puede evitar incorporar la meditación a su actividad artística. El estado de silencio previo es ya parte fundamental de sus procesos creativos. Desde la entrada a su propio estudio para prepararlo, dejándolo visualmente ordenado (como si de un ritual antes de iniciar una forma de meditación se tratase), Crespo se dispone receptiva a la aventura placentera de creación. Ese estado meditativo satisfactorio, ya es para ella parte fundamental de su creación y se manifiesta en el empuje, durante y después de cada proceso creativo. A través de su obra Crespo pretende incrementar tanto la percepción propia como la del espectador. La intención principal de la artista es transmitir esas sensaciones de prosperidad, paz y serenidad que ella misma experimenta con la meditación y que visualiza tanto a través de la poesía sufí como desde ciertas obras de arte.



Figura 106. *El Amoroso, Ya- Wudud*, de la serie *¡Luz, más luz!* Ana Crespo, 2001
[instalación, algodón, franela y seda y telas teñidas a mano, medidas variables.]

A continuación presentamos una reciente conversación mantenida con la artista Ana Crespo sobre su constante práctica artístico-vital meditativa.

L.P. ¿De dónde viene tu proceso de acercamiento a la meditación?

A.C. Mi aproximación a la meditación está en relación con la forma visual; ante ciertas imágenes sentía un profundo silencio..., intuía una memoria antigua. Busqué la causa. A finales de los ochenta recorrí diferentes museos de Europa, para averiguar qué tenían en común algunas imágenes maravillosas, poderosas, enigmáticas y a la vez tan cercanas. Descubría ciertas obras que parecían estar fuera del tiempo. Ahí está, justamente, un punto de conexión con la meditación. Ese algo en común, es también un estado inducido. Tiene que ver con la intención y con el estado creativo. No tenía las respuestas, pero durante aquellos años intuí ciertas claves... En una estancia en Nueva York, conecté tanto con la pintura zen como con la

pintura mogola. Dos encuentros reveladores y dos líneas de influencia esenciales. Inicialmente el zen y luego el sufismo, este último, desde principios de los noventa fue el punto de partida de una larga investigación y fuente de inspiración en mi trabajo. La fascinación con la pintura china fue en los ochenta, pero es en esta estancia en Nueva York donde se produce un encuentro especial.

L.P. ¿En qué medida las dos tradiciones -primero el zen y después el sufismo- han sido tu fuente de inspiración?

A.C. Del sufismo obtuve respuestas que sobrepasaron mi imaginación. Indagué en tres vertientes: 1) la cualidad de la intención creativa; 2) las claves formales para alcanzar la intención; 3) la metodología creadora. Las tres están conectadas con la meditación contemplativa. Iniciada la investigación en el sufismo, continúe en paralelo durante un año la investigación sobre la pintura zen. Desde la experiencia del sufismo, los significados y las formas del zen se me revelaban con otra facilidad. Mi pregunta inicial del por qué, se había desplazado al “para qué” y al “método creativo”.



Figura 107. *La senda del buscador. Estancia del caminante*, Ana Crespo, 2001
[vidrio, hilo de algodón, seda y azúcar, dimensiones desconocidas.]

L.P. La meditación es un estado muy presente en ti, siempre agrada tus momentos. Esos instantes intensos y agradables que vives, cambian en el momento en que estás pensando en ello, cuando el presente se hace pasado y la misma meditación se detiene...

A.C. Exactamente. La meditación es una aventura, tiene para mí el sabor del juego. Es un estado de *silencio delicioso*, es algo sabroso, es cálido, la meditación es un *vacío lleno*, una sensación placentera, un estado intenso de presente que yo llamaría sencillamente *apertura total*. Lo que te puede distraer de esa apertura es el ruido mental y los procesos repetitivos de la mente.

L.P. La meditación es también una práctica íntima y personal. En relación a tu producción artística, más allá de algo introspectivo, ¿qué es lo que tú quieres mostrar? ¿qué pretendes transmitir exactamente? ¿qué quieres que pase a través de tus propuestas artísticas?

A.C. No me importa hablar de esa experiencia íntima de la meditación. Eso a lo que tú te refieres como íntimo... ese estado personal, es parte de lo que luego vibra en la obra. En Occidente la meditación aunque se ha desarrollado a partir de referentes de Medio o Extremo Oriente, actualmente es un concepto muy cercano, se ha incorporado también en la psicología moderna como una herramienta más, lo mismo sucede en el arte. Tanto para mí como para cualquier artista, la meditación es algo con lo que se está familiarizado. De hecho, como profesora, empiezo habitualmente mis clases haciendo una breve meditación con mis alumnos. Creo que la meditación está muy relacionada con la creatividad, sitúa a la persona en un estado de ausencia de tensión emocional que permite realmente enfocar la intención artística.

La meditación es parte esencial también de mi trabajo creativo como artista, pero de una manera muy orgánica, en el sentido que es un estado que lo tengo tan incorporado, como beber un vaso de agua.

L.P. Eso se da después de muchos años ¿no?

A.C. Hay un momento en el que tan sólo recordando un cierto estado de tranquilidad, lo induces. Una vez que has tenido el hábito de hacer alguna forma de meditación, sencillamente al traer a la memoria el recuerdo de ese estado, se provoca. Para empezar a crear, es importante partir de ese estado de silencio previo, si no es así repites formas ya sabidas. Necesito ese estado de remembranza de silencio al iniciar mi trabajo artístico. Hay todo un ritual que tengo incorporado desde que entro en el taller. Cada vez que me dispongo a trabajar, primero limpio y ordeno el estudio para dejarlo visualmente armónico. La creación es para mí una forma de meditación y la preparación del estudio es como el ritual de limpieza que se hace antes de iniciar una forma meditativa.



Figura 108. *En el corazón del Rubí X, Derviches giróvagos II*, Ana Crespo, 2004
[fotografía sobre aluminio, proceso lambda, 110 X 74 cm.]

L.P. Una forma de vaciamiento, una preparación en este sentido ¿no?

A.C. Es una forma de vacío, efectivamente y también de disposición receptiva. Por eso te describía antes la experiencia sentida; yo creo que en

todas mis obras plásticas hay una cierta alegría, un bienestar, lo que intento transmitir es un estado delicado, una serenidad deliciosa, esto es parte de lo que yo experimento con la meditación contemplativa y que he desarrollado a través de la visión de ciertas obras de arte, la visualización, la poesía. A través de los textos de los maestros, la poesía, las formas del arte... me he impregnado de un estado que he guardado en la memoria y recreado en mí. Gracias a la belleza de algunos textos, en mi caso especialmente sufíes, he podido reconocer e incrementar mi propia experiencia. En cualquier caso ese estado meditativo no puedo concebirlo como un estado a parte de la creación, está en el principio, está en el proceso, está después...

L.P. En tus obras se percibe como una presencia-ausencia, tanto material como inmaterial. La materia del papel frágil y el color blanco, trasladan a un espacio cambiante e infinito.

A.C. Si, efectivamente, esa danza que evoco en los papeles, que es una danza de velamiento y desvelamiento, tiene que ver muchísimo con el estado contemplativo, que es un estado de "Presencia" y de movimiento cambiante. No hay nada que sea de una manera, sino que todo está en continua transformación, de un estado a otro. Los papeles permiten esta versatilidad porque además utilizo papeles de seda y arroz, que tienen una forma muy dúctil, cambiante. Además de la flexibilidad del material, dispongo las formas y materiales para que la propia luz de la estancia vaya transformando la obra en cada momento, según la hora del día, según la orientación. Eso permite también que el espectador, cuando se asome a una obra, pueda ser cómplice y de alguna manera entrar en ese estado de cambio y apertura.

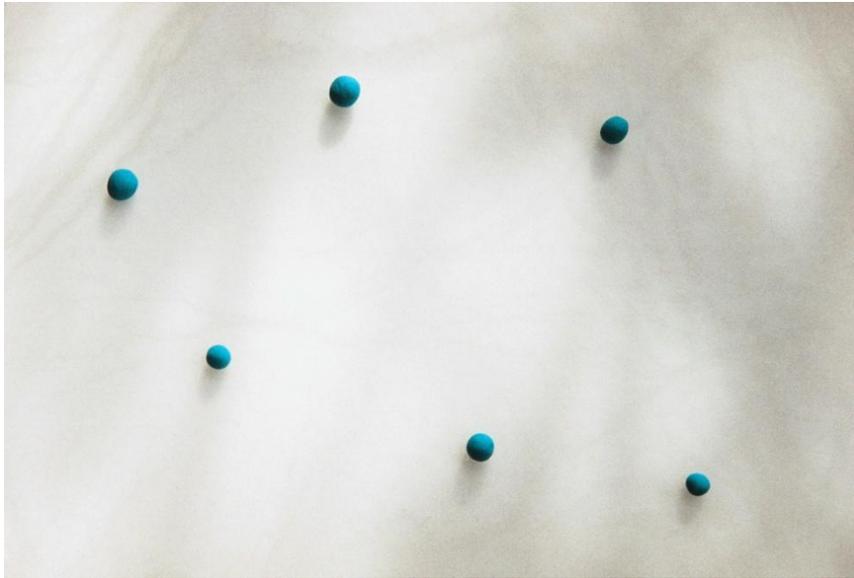


Figura 109. *Acunando el alma-aire*, Ana Crespo, 2007
[fotografía sobre aluminio, proceso lambda, 120 x 80 cm.]

L.P. Tus trabajos son unas especies de instalaciones, se trata sobre todo de obras tridimensionales ¿no?

A.C. Si, casi siempre obras tridimensionales, pero no son siempre instalaciones, a veces son obras de pared que pueden tener de profundidad 20-30 centímetros, pero desde hace ya bastantes años no concibo en las obras de arte una clasificación entre el plano y el volumen. Algo así como ocurre en los cuentos tradicionales con sus diferentes niveles de significados. Precisamente, yo creo que en la meditación hay otro tema importante que es la temporalidad, no hay una temporalidad lineal sino hay una temporalidad recurrente. Realmente tampoco los acontecimientos se producen linealmente, sino que de alguna manera... algo que va a ocurrir después, tiene su influencia en el momento presente. La influencia de los planos temporales es algo que se experimenta en la lectura de muchos *haikus*, y en el sufismo lo puedes observar en la poesía, en los cuentos y, por supuesto en todo el arte islámico, en la decoración de las cúpulas islámicas donde danzan al unísono planos diferentes. Algo así ocurre cuando tiras una piedra sobre el agua y se propaga la onda en diferentes círculos... hay una

conexión entre esas ondas... Ese estado de conciencia, de intensa realidad, que supone el golpe de la piedra, pero que luego se extiende su resonancia en los diferentes planos, es justamente lo que me produce la meditación. Eso es algo que también intento transmitir. Mi punto de referencia inicialmente era el arte de Extremo Oriente, pero como te digo, fue a partir de Medio y Próximo Oriente, donde desarrollé esta investigación.



Figura 110. *En la morada de Venus o José el interprete de los sueños.*
De la serie *El banquete nupcial de Venus y Canope*, Ana Crespo, 2009
[escultura, hierro, madera y papel, 270 x 90 x 90 cm.]

L.P. En ese primer periodo salió tu libro sobre el zen y el arte contemporáneo, ¿no?

A.C. Salió muchos años después de haberlo escrito, y en esa obra...

trabajaba no solo el zen, el taoísmo también... esa energía que une lleno y vacío. Esa conexión con el *Chí*... la energía creadora, eso es de esa época.

Luego ya llegó la conexión con el sufismo, que culturalmente es una experiencia más próxima a nosotros. Esencialmente el zen y el sufismo tienen mucho que ver pero conecto más, por cercanía, con el sufismo. De la lectura poética de los textos sufíes he obtenido un cierto sabor. Yo creo que la meditación tiene un sabor, un sabor muy agradable, muy placentero. Eso lo intento llevar a la obra, intento que el espectador pueda degustar ese mismo sabor que yo experimento... pretendo inducir en el espectador ese estado que estoy saboreando. El sabor en el sufismo se relaciona con la gnosis, paladeo es un término técnico que hace referencia al conocimiento directo del corazón-mente. Creo que el arte tiene una gran utilidad... vuelve más clarividente la mente y la percepción del espectador. Al crear hay que pensar en el que escucha, en el que ve... Para eso, cuando se trabaja considero necesario afinar el propio estado. De ese estado luego queda una huella en la obra, como en la escritura, se está dejando la impronta del momento... Es importante en el acto creativo dar lo mejor de uno mismo, para eso se precisa buscar el estado óptimo y el estado óptimo en mi opinión es vaciamiento; Es el estado en el que la parte más condicionada de tu mente, la dejas aparcada. En el sufismo, para ello, hay un símbolo que es la flauta de caña, el *nai*, desde ese estado de vacío fluye el sonido hermoso. Para mí el cuidado del proceso es esencial, realmente se trata de chequear si el sabor es el adecuado.

L.P. Sobre tu rol de profesora, ya llevas muchos años, ¿no?

A.C. Si, 30 años llevo desde el 1987...

L.P. Tus asignaturas... ¿son Color y Técnicas Gráficas? Y, claro, a partir de ahí...

A.C. Si, es muy extenso, esencialmente el color y el trazo. Imparto docencia en una Escuela de diseño, doy clase a ceramistas. El color y el trazo son dos aspectos básicos para un ceramista contemporáneo y coinciden con mis

investigaciones realizadas. En la cualidad del trazo, la meditación es importante, el concepto de vacío, la influencia de la pintura china... Trabajé en otras escuelas de diseño, al llegar aquí en el 93, vi la necesidad de poner de relieve la importancia del trazo en la especialidad, lo potencié como línea objetual y traje a la Escuela una profesora especialista en Sumi-e, luego esa línea ha ido dando sus frutos.

L.P. ¿Sientes lo mismo desde que empezaste?

A.C. No, no, es muy diferente. En este momento lo que más valoro... es que el alumno adquiera un método creativo y en la soledad del estudio sea autónomo... había tenido antes alumnos brillantes pero luego cuando habían estado solos frente a la creación abandonaban el arte... Sobre los motivos de este cambio recuerdo un texto muy sugerente, *Teoría del Estado*, el cual describía algo que puede suceder en un aula de arte, cuando el profesor estaba presente el alumno hacía cosas hermosas, y en su ausencia sin embargo no era capaz de hacerlas. Esto lo he visto, por ejemplo con el trazo, alumnos que en clase han llegado a expresarse maravillosamente, pero cuando han estado solos... el trazo en ocasiones se volvía torpe o poco comunicativo... Como profesora, lo que buscaba cuando empecé a lo que busco ahora, no tiene nada que ver. Antes quizás estaba excesivamente preocupada por los resultados del trabajo, por enseñar, ahora lo que me importa es que los alumnos aprendan. Parece lo mismo pero es muy diferente, me preocupa ayudarles a encontrar el método por el cual ellos pueden crear de forma fácil cuando ya no estén conmigo. Me importa ayudarles a encontrar su potencialidad, su fuerza, dónde están sus puntos fuertes, o sea... me importan ellos, su libertad, ayudarles a conectar con eso.

Yo tomé desde muy niña la decisión de dedicarme al arte, empecé a los 7 años... pero luego en mi desarrollo artístico posterior, conseguir esa creatividad que ahora es tan fácil para mí, supuso un importante esfuerzo y un largo recorrido. Esta facilidad la he adquirido especialmente a través del sufismo. También con el zen inicialmente, pero la investigación sobre sufismo, ha sido casi dos décadas de investigación teórica, uno de cuyos

objetivos esenciales era la adquisición de un método creativo. La facilidad que he adquirido me gusta transmitirla, y me gustaría que mis alumnos encontraran esa facilidad, esa conexión...

La cualidad del trazo me gusta mucho, el trazo es como un suspiro, es una prolongación de la palabra, es como el aliento. El trazo era algo que trabajaba muchísimo sobre todo en mi época de influencia zen, y también me importó en la época que hice obra gráfica... fue tras un viaje a Marruecos tras participar en un ritual donde tocaban una música hipnótica, en una *Lila Gnawa*



Figura 111. *Rituales de sanación-Tierra*, Ana Crespo, 2000
[serigrafía sobre poliéster, dimensiones desconocidas.]

L.P. ¿Dónde estuviste exactamente? ¿Y porque utilizaste el arte gráfico?

A.C. En Marrakech... en una ceremonia Gnawa, esto fue en el 1991 creo, te estaba comentando que había una vibración sorprendente, en la música, en la danza de las mujeres... a la vez todo ese ritmo vibrante... tenía mucha tranquilidad. Y eso es lo que intenté expresar con esa serie *Rituales de*

sanación. Para ello en vez del tipo de trazo que había utilizado hasta el momento, (con el trazo, antes, intentaba conectar el lleno y el vacío a través de la diferente densidad de la tinta o con el grueso o finura de la línea... era un trazo más inspirado en la pintura china y en el taoísmo y zen) en cambio busqué para esta serie un trazo que expresara la energía de la tierra... África, ese color de tierra del desierto y de África del Norte... Busqué un trazo roto, rítmico, pero que a la vez tuviera tranquilidad. Decidí para ello realizar serigrafías en blanco, arena y negro, obras llenas de contraste sobre papel vegetal, luego investigando en los resultados lo sustituí por poliéster, jugaba con la transparencia del soporte, aplicando el blanco con una tinta mate de serigrafía, o sea cuidé cada trazo como si fuera un dibujo único, como si cada trazo fuera una única escultura africana, trazos cuidados como esculturas danzantes, pero sin embargo era un trazo... para eso fui mimando... perfilando, hasta conseguir una total precisión en esa línea-tótem. Precisamente, la serigrafía, el método y la cualidad me permitieron conseguir el objetivo.

L.P. ¿Intervenías directamente en la pantalla, manualmente y luego transferías las imágenes?

A.C. Primero hacia la obra, luego la pasaba a un vegetal o poliéster... después cuando tenía ese trabajo básico, intervenía sobre el acetato o bien con el blanco limpiando o bien con el negro... Trabajaba los originales mucho más grandes del tamaño en que lo iba a imprimir, de manera que realmente en dimensiones pequeñas la concentración de energía fuese muy potente. Esto lo podía conseguir a través de los recursos que te ofrece la gráfica, de hecho en concreto en otras ocasiones había utilizado las técnicas gráficas para obtener una sola copia, porque realmente lo que me interesaba era la cualidad que podía conseguir, el tipo de cualidad gráfica.

L.P. En la gráfica, en realidad la copia puede llevar sus variaciones. Hace parte también del proceso, como una evolución, una expansión, una obra en movimiento... Personalmente, cuando trabajo con la gráfica, me gusta experimentar, siempre procuro que cada pieza lleve algunas variaciones...

No hay un método fijo, es como en la meditación...

A.C. Hay un método pero el método puede ser no método también... el mundo está lleno de patrones repetitivos y esto es justo lo contrario a la meditación, que es un estado de apertura. Si se aborda la meditación de una manera muy normativa se obtiene lo contrario. Precisamente lo que aporta la meditación es esa flexibilidad: "esto es así y puede ser todo lo contrario".

L.P. Y la gráfica es también apertura... porque uno piensa en todos los pasajes y las técnicas, pero el sentido de la experimentación gráfica es ir más allá de las mismas técnicas conocidas...

A.C. Si, si, si... claro, yo como artista tengo un gran respeto a cada técnica, el uso de cada técnica en sí misma es algo que tiene un gran contenido simbólico esencial. La gráfica es la huella de un arquetipo podríamos decir... hay toda una reflexión sobre las huellas, sobre el molde... hay algo de contenido platónico y neoplatónico, una cuestión esencial en el sufismo... en toda la cosmogonía del sufismo... Puedes cuidar el molde pero también tienes que cuidar la impronta, tienes que cuidar el lugar y las condiciones sobre las que ese molde es impreso, y además puedes recibir de una manera única cada huella del mismo molde.

Por mi parte, además de las series que te he comentado de *Rituales de sanación* o *El Ángel Pavo Real*, de los años 90, lo que más realicé con la gráfica son monotipos, por ejemplo hay una serie que titulé *El cuerpo*... me interesaba sobre todo como la huella de una obra se volvía más hermosa que el molde, cuando se fundía con el soporte o se velaba. También me ha gustado mucho el monotipo, en cuanto al proceso creativo en sí mismo, pues me permitía concentrar mi intención en una idea y manteniendo intensamente esa idea de experimentar velozmente, permite un juego visual apasionado e intenso. La divergencia en una convergencia de intención. Todo eso también tiene que ver con la meditación. Es curioso, mi coincidencia con la gráfica ha sido constante en diversas épocas, por ejemplo una anécdota, es que mi plaza como profesora en escuelas de

diseño la obtuve con el tema concreto de las Artes Gráficas; además es parte también de la asignatura que imparto y a pesar de ello... no me identifico con la gráfica. Creo que lo más característico de mi trabajo es la ausencia de una técnica concreta. Pongo la intención artística y a partir de ahí dejo que aparezca la técnica que necesito, puede ser obra hecha con escultura, con fotografía, instalaciones, o quizás un texto a escribir, si necesito la gráfica la utilizo, pero claro, la técnica es algo que pongo a servicio de la intención. No es mi medio. Si tuviera que definir mi trabajo con una palabra sería el movimiento, la danza, o la intensidad de la intención creativa. La intención creativa es la que me sugiere la técnica y no al revés.

Me vienen a la mente de nuevo... vuelvo...a mis alumnos, me parece un tema importante explicar cómo concibo la clase: hago una meditación al principio, no siempre es una meditación exactamente, es un ejercicio de eliminación de tensión emocional y una vez que han eliminado esa tensión con un ejercicio de visualización... dejamos que aparezcan las formas y entonces, el resultado es asombroso porque son capaces de crear a una velocidad increíble. El artista de manera natural hace esta meditación creando... el acto creativo es un acto contemplativo, meditativo en sí mismo. Es un acto de muchísima presencia....crear es algo muy importante para el mundo, pienso que el acto creativo... es una de las cosas más importantes para que se transforme el mundo porque es un acto de "presencia plena" que se concreta luego en el material....



Figura 112. *Taj Majal, La visión de la Amada en su develamiento*, Ana Crespo, 2015
[papel de seda cosido sobre papel a mano, 106 x 82 x20 cm.]

L.P. Tu búsqueda se recoge en varios libros como *El Zen en el arte: la mirada interior* o tus dos últimos estudios sobre el simbolismo del color en el sufismo, *Los Bellos Colores del corazón: color y sufismo* (2008) y *Rojo, verde, blanco y negro, las cuatro ramas del Árbol del Universo* (2013) y pronto saldrá a la venta el último: *La cualidad desveladora de la imaginación*.

A.C. Bueno, *La cualidad desveladora de la imaginación*, está escrito desde enero de 2013, pero no está aún publicado. Luego hay otro trabajo sobre metodología creadora que diseñe y esboqué en el 93 y que he aplicado todos estos años en el aula: *El desarrollo del trazo como instrumento de metodología creadora* lo voy a publicar conjuntamente con un diseñador, es sobre cómo enseñar creatividad... en las escuelas es muy importante... ayudar a ser capaz, ayudar a conectar con esa fuente creativa. Ahora me

gustaría ponerle imágenes con trabajos de alumnos... La verdad es que tiene mucho que ver con la pintura china por un lado y por otro con el místico andalusí Ibn Arabí....

L.P. Quería volver a hablar un poco sobre lleno/vacío y algo sobre la alquimia.

A.C. En la época que conecté con el arte zen y con el taoísmo trabajaba con carbón y algodones, no trabajaba con tintas, buscaba ese negro profundo, tan profundo que colocado en el lugar adecuado hacía presente el vacío, entonces intentaba que la obra tuviera un vacío cálido, un vacío lleno de presencia, ¿cómo hacer presente ese vacío? Tomaba como referencia también a Friedrich, que también tienen sus obras ese estado contemplativo... o sus personajes, que lo que hacían con su mirada era evidenciar ese espacio eterno... En esa época, buscaba en los cuadros ese vacío. Los cuadros estaban hechos con un negro intenso, pero sin embargo la búsqueda era el vacío. El vacío como un sujeto totalmente lleno de presencia... te tendría que enseñar imágenes, era casi una cuestión de calibración. Encontrar un lugar justo dentro del cuadro en el que colocando ahí una mancha potente, no veías la mancha, sino veías el vacío. Cómo podrías ayudar a que ese espacio, donde todo sucede, se muestre como el sujeto total. Cómo ubicar el objeto de tal manera que el objeto desaparezca, que lo que se haga presente es ese lugar que acoge a ese objeto. Eso fue en el año 92, una época muy placentera, es cuando me empezó a importar la meditación, fue con el zen y el taoísmo, también cuando fui consciente de ese otro estado que está lleno de presencia, pero a la vez está vacío... Ahora te señalo un dato esencial para entender mi trabajo, es que en esa época yo ya investigaba en el sufismo y entendía el zen y el taoísmo gracias también a mi investigación sobre sufismo.

Otra cosa que me interesaba muchísimo, pensando en la energía *Chí*: esa línea energética que une el lleno y el vacío, eso lo intentaba plasmar en los cuadros. Te he hablado todo el tiempo de hacer presente el vacío, de lleno y vacío, pero también intentaba que no hubiese un límite entre ambos, que

fuese algo así como lo que ocurre cuando cae el agua de un riachuelo sobre la tierra o la roca, que lo va llenando todo... que va humedeciendo, según va discurriendo afinándose... yo también intento que la mirada no se detenga en ningún punto, que puedas respirar el espacio... eso es "que puedas respirar el espacio". Que te sumerjas de tal manera en esa unidad en la que el lleno y el vacío se diluyen, el lleno presenta el vacío y a la vez el vacío da poder al lleno. Por ejemplo hay tantos recursos gráficos para conseguir esto..., ese trazo que participa de ambos mundos, ese trazo grueso que se afina de tal forma que conecta los dos espacios. En esa época di muchísima importancia al trazo.

La alquimia también es muy importante en mi trabajo porque la alquimia es ese movimiento del que te hablaba, movimiento hacia un fin, movimiento e intención. La alquimia es un proceso de metamorfosis, es la misma que experimenta el artista en el hecho creativo. Además en la alquimia también hay una simbología maravillosa que tiene que ver tanto con el proceso creativo como con el proceso espiritual. La alquimia ha sido para mí un punto de inspiración muy importante, una analogía, una forma de entender. Para mi estudiar los textos alquímicos me ha ayudado a entender mi propio proceso creativo, los obstáculos del proceso creativo, la intención del proceso creativo. Ha sido también una manera de despojarme y ahí conectamos con el vacío. Me ha ayudado al despojarme de elementos... porque en realidad hay un tema que es la búsqueda de la piedra filosofal y esa piedra es esa unidad que une el lleno y el vacío... Aquí hay otro tema que también conecta con el vacío, la búsqueda del Grial, que es otro de las cuestiones recurrentes en mis trabajos y ese vacío tiene que ver con el cuenco, el cáliz, la copa... símbolos a los que acudo una y otra vez... y que tienen que ver con la creatividad, con el vacío y con la meditación. Se trata de hacerse recipiente... eso es un poco lo que intento yo creando, intento hacerme pura receptividad... para que el agua fluya a través de mí. Entendiendo esto, se entienden la mayoría de mis trabajos, los últimos, las torres de papel, que es ese fluir, hay una analogía con el agua, con esa energía creativa y con ese vacío... con esa receptividad que puede acoger las formas que se

derraman... para mí esos papeles que van cambiando de forma, de color, con la luz, pero dentro de colores muy sutiles, están en conexión con esa receptividad, con esa capacidad del corazón de contener, que yo simbolizo cada minuto en el cáliz, en un papel que va desbordándose el uno sobre el otro o en *El banquete nupcial de Venus y Canope* (2009) esa tela que va cayendo....

(Ana Crespo García, comunicación telefónica, 14 de marzo de 2017)

5. 2 LA PERSPECTIVA ARTISTICA NO-DUAL DE FEDERICO GUZMÁN

El artista andaluz Federico Guzmán (Sevilla,1964) está activo en la escena artística desde mediados de los años ochenta. Como él mismo afirma, su labor creativa sigue la llamada de la fuente: "la no-dualidad de la forma, que plasma todas las formas, pero en sí misma no tiene forma". Guzmán no acepta la creencia en la separación, así como no admite la autoría. Suele aproximarse al arte como un juego, un activismo y sobre todo como una vía ilimitada de conocimiento y evolución.

Su conspicua trayectoria artística, en los últimos años vierte cada vez más hacia una dimensión más espiritual, siguiendo un modelo de trabajo que él mismo nombra como no-dual, se hace promotor de proyectos que fomentan un tipo de creatividad colectiva y participativa. De hecho, como veremos en la entrevista a continuación, la meditación es para él una de las vías privilegiadas para el autoconocimiento y, al igual que el arte, abre a los hombres a una colaboración creativa y evolutiva.

Muy atento a los derechos humanos, Federico Guzmán ha estado muy vinculado a distintas instituciones que trabajan para solventar el conflicto saharauí; entre ellas al Sáhara, a través ARTifariti, el Festival de Arte y Derechos Humanos del Sáhara Occidental y ESA, Escuela Saharauí de Artes. Es precisamente allí, al Sáhara donde ha viajado como voluntario y activista a lo largo de los últimos años y donde ha vivido experiencias de solidaridad e intercambio cultural que, de seguro, han marcado su trayectoria artística. De esa vivencia personal surgió precisamente uno de sus proyectos más recientes, titulado *Tuiza* (2015), en hassanía (rama de las lenguas árabes), se refiere a una labor solidaria y colectiva de unión, destinada a realizar algo juntos. La obra consistía en una gran jaima que hacía las veces de un gran contenedor activo y participativo -de hecho en su interior se realizaron varias actividades culturales-. Esta instalación participativa se ha mostrado en el Palacio de Cristal de Madrid (2015) y en el San Telmo Museoa de Donostia, en San Sebastián (2016).

Para el diseño y su realización colaboraron los arquitectos Charo Escobar y Maripi Rodríguez. La jaima fue recubierta, en vez de con las habituales *benias* (tejido acrílico fino, resistente y decorado con motivos geométricos colorados), con diversas *melhfás* (vestimentas femeninas tradicionales saharauí), realizadas por las mismas mujeres del campamento de Bojador, durante un taller organizado por el propio artista. El resultado final es una gran estructura fascinante, multicolor y translúcida. En su interior alforjas y cojines invitan al descanso, a la conversación entre culturas y también a la contemplación.



Figura 113. Federico Guzmán en la sala de la exposición. *Tuiza. Las culturas de la jaima*, 2015, Palacio de Cristal, Madrid (España)

Sigue a continuación la entrevista.

L.P. Te interesa el arte vinculado a lo cotidiano y lo social, pero también a una dimensión más espiritual o trascendental: un arte como consciencia de nuestra unión con el mundo.

F.G. Efectivamente me interesa un arte vinculado tanto a lo cotidiano y a lo social, como a lo espiritual y lo trascendental. Ambos aspectos son caras de la misma moneda, si bien cada uno de estos aspectos se corresponde con una perspectiva y un modo de conocimiento propio. El primero es el modelo mental, dualista, conceptual, que conduce a un *conocimiento por reflexión*. El segundo es el modelo no-dual, que se asienta en la consciencia o atención no mediada por la mente y conduce a un *conocimiento por identidad*. El primero se mueve eficazmente en el mundo de los objetos; el segundo, en el de la realidad no objetivable. Este segundo modo de conocer es propio del arte, y el más adecuado para responder a las preguntas verdaderamente importantes. Desde la perspectiva no-dual nada existe de manera separada. Por eso, la historia que voy a compartir, la narración de mi "yo-artista", es simplemente un divertimento. Digo esto porque estamos acostumbrados a que la norma social enfatice al individuo y resalte el carácter subjetivo, la experiencia separada, la historia personal. Este individualismo se da aún más en el caso del artista, en el culto a la personalidad, y al pensamiento de que hay un autor que crea. En encuentros con artistas hemos discutido a veces sobre la cuestión de la originalidad. La originalidad era una noción que había aprendido a cuestionar porque la asociaba a los mitos del autor altamente individualista y de la propiedad intelectual. También reaccionaba a la lógica de la escasez y al arte como mercancía de consumo elitista. Con el tiempo me fui dando cuenta que para ser realmente original uno debe ir al origen de las cosas, ser originario. Conocer quién o qué somos en un sentido profundo. Empecé a notar con claridad que lo que estaba buscando no era un medio de expresión, sino el fondo común de experiencia que los pensamientos, percepciones y sentimientos solo expresan de manera limitada. Lo que aparece claramente es que ese fondo está más allá de la historia personal y del individuo. La mente, a través de esta cosa-artista, ha sentido una llamada del mundo natural, una intuición hacia sí misma que es sencillamente un

misterio. Somos atraídos instintivamente hacia la fuente. Toda búsqueda artística es polifacética, he probado diferentes técnicas y medios, abordando proyectos siempre nuevos y experimentando. He pintado plantas, he meditado, me he encontrado con grupos y maestros, he estudiado y practicado. Me he dado cuenta que todas las posibilidades coexisten en la práctica, y que de hecho son inseparables facetas de la autorrealización de la conciencia. Son caminos convergentes de una evolución colectiva. Si el propósito del arte es cambiar el mundo, entonces lo importante está en lo bien que nos lo pasamos en el proceso. El arte es amor, juego y una vía privilegiada de aprendizaje y autodescubrimiento. Thelonious Monk, pianista de jazz y compositor estadounidense, lo resumía de esta manera: "El genio es el artista que más sí mismo es".



Figura 114. *Psicoprovincia*, Federico Guzmán, 1989
[estampación de tinta sobre lienzo, 400 x 400 cm.]

L.P. Indudablemente, las dos fachadas que mencionas representan las caras de la misma moneda. El concepto de no-dualidad representativo de Extremo-Oriente, nos lleva hacia un terreno más profundo, propio de la naturaleza y del arte, encarna el mismo camino que conduce el hombre hacia la *mukti* (liberación). En la espiritualidad india se pueden distinguir dos tendencias: por un lado hay la espiritualidad mágica que incluye la práctica de la meditación yoga y por el otro existe el misticismo religioso. Magia y religiosidad, autonomía espiritual y sumisión divina, se entrelazan y se unen para implantar las bases de la libertad del sufrimiento.

F.G. Hay una hermosa historia de los antiguos Upanishads donde un padre manda a su hijo de doce años a estudiar con los sabios védicos y después de su formación el niño vuelve a casa lleno de conocimiento sobre las estrellas, la astronomía, las hierbas, la medicina, los rituales, etc. El padre le pregunta "¿te han enseñado aquello que no puede verse, no puede oírse y no puede conocerse, mas sin lo cual nada puede verse, oírse o conocerse?". El niño responde que no le han enseñado eso y pregunta qué es. Su padre empieza una detallada explicación que comienza así: "Aquí puedes ver dos vasijas hechas de barro. Son claramente diferentes, representan una dualidad. Las vasijas son reales y las dos están hechas de barro. La esencia es la misma, ya que las vasijas no existirían sin el barro. Dependen del barro para existir. Aún así, lo que vemos son las vasijas, su tamaño, su forma, su color. El barro, por otra parte, siempre está ahí, es la esencia, y está completamente inalterada por la forma. La vasija puede ser de una manera o de otra, puede estar incluso rota, pero el barro siempre es el mismo". El padre continúa explicando, "Al conocer la esencia del barro, conoces todo aquello que está hecho de barro". Y concluye diciendo: "Conoce tu propia esencia. Cuando conoces tu propia esencia, conoces la esencia de todas las cosas". El padre no define lo que esa esencia es: "observa dentro y lo descubrirás. Ese ser, que es el nivel más sutil de todas las cosas, eso eres tú" (RUSSELL, 2016).

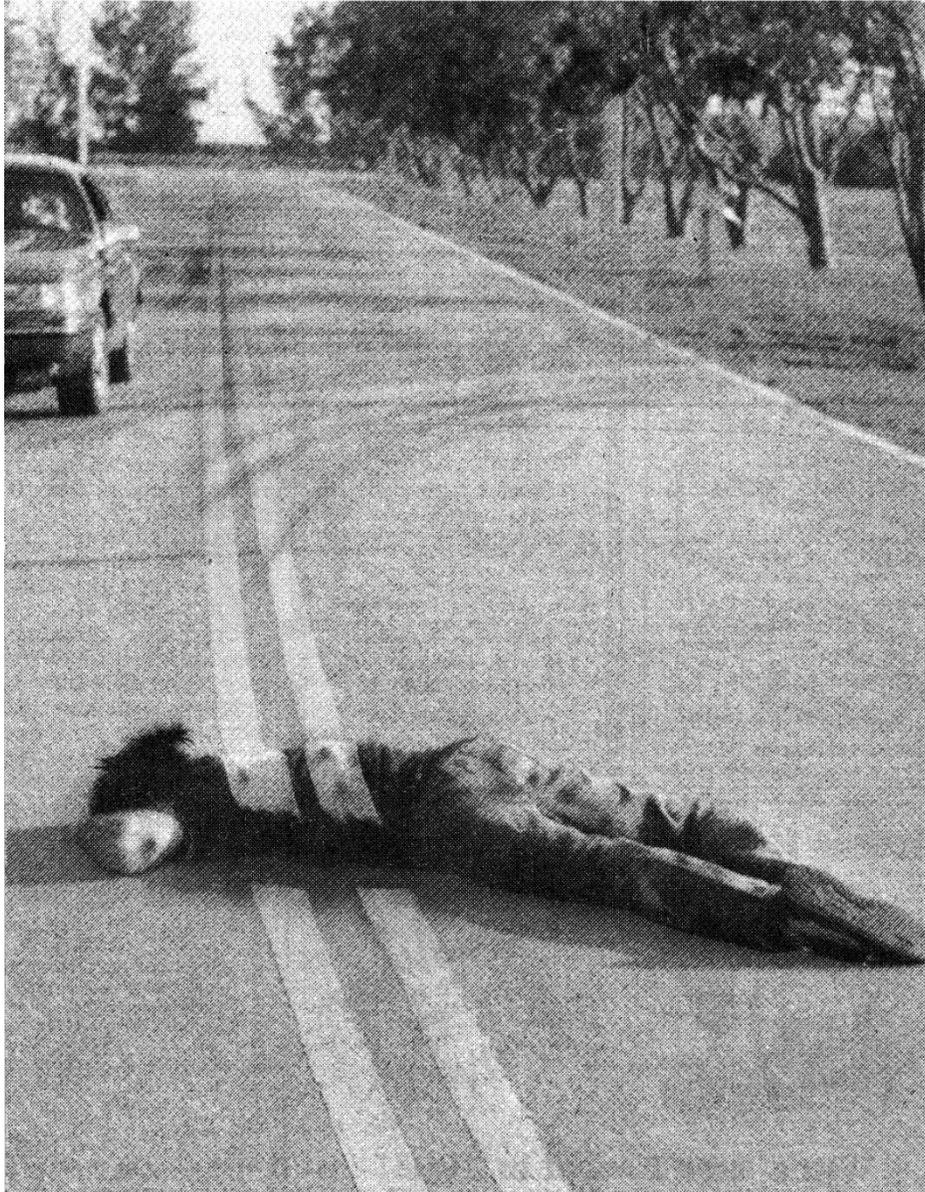


Figura 115. *Espalda mojada*, Federico Guzmán, 1991

[serigrafía sobre papel: 140 x 90 cm.]

L.P. Conocer la propia esencia quiere decir también comprender el dolor como parte de la experiencia humana. En el budismo la liberación del sufrimiento se consigue a través de la meditación, la práctica que nos une, porque tu desde algunos años también meditas. ¿Cómo llegaste a pensar en ello?

F.G. Me gustaría contarte una experiencia que fue un pequeño momento de comprensión. Tenía diecisiete años y estaba estudiando el curso equivalente al COU en Estados Unidos, viviendo con una familia en Wakefield, Rhode Island. Asistía a la High School donde tenía una entrañable profesora de arte, Beth, que nos estaba enseñando a dibujar. Yo dibujaba mucho desde pequeño, siempre desde mi imaginación. No había tenido un aprendizaje formal de dibujo naturalista. La profesora seguía el conocido método de Betty Edwards para dibujar desde el lado derecho del cerebro. Beth me explicaba que para dibujar algo de manera realista lo primero era contemplar claramente lo que tenía delante sin pensar en etiquetas o conceptos, sino observar líneas, luces, relaciones, espacios y el conjunto. Teníamos un bodegón con una silla, vasijas con flores y otros objetos. Durante las primeras clases yo dibujaba lo que pensaba que había allí, y plasmaba sin darme cuenta los conceptos preconcebidos de esos objetos separados. Los dibujos no eran realistas. Beth insistía y me guiaba con afecto: "imagínate que no es una silla, un florero, etc., sino un conjunto abstracto de formas, espacios y colores en relación. Y ahora observa el conjunto como si estuviera proyectado en la superficie plana del papel". ¡Ajá!, entonces desenfocué un poco la mirada y tuve una visión total donde efectivamente, en vez de objetos, había un conjunto de líneas, espacios, luces y sombras en relación. A partir de ahí mis dibujos eran mucho más naturalistas y fluían más rápido, para mi diversión y de la profesora. Fue un momento eureka de que hay otro modo de visión alternativo, una visión más holística que la del modo habitual. Fue comprender que las cosas las estás viendo siempre por primera vez. Fue recuperar la inocencia del que no sabe nada. Esta frescura es parecida a la comprensión de la realidad que suscita la meditación.

L.P. La meditación es enfrentarse a la cotidianidad con una cierta actitud pasiva, pero siempre despierto. Esto quiere decir mirar la realidad con otros ojos, para penetrar en la verdadera esencia de las cosas. La contemplación desinteresada de los elementos que componen un objeto, lleva a la intuición de la vacuidad de los mismos elementos y eso representa el diseño de cualquier meditación.

Estas nociones deberían aprenderse desde pequeños. Sin embargo, según las enseñanzas de nuestras escuelas todo esto parece absurdo, de hecho en ellas se enseña el mito de la competitividad. ¿No sería más sano aprender a cooperar?

F.G. Normalmente en nuestra sociedad no nos enseñan lo que es la meditación. Como tantos, he recibido la educación habitual, es decir, la de ser un sujeto con nombre y apellidos, una persona individual que se identifica con una historia de vida, y que ha de vivir esa historia consiguiendo cosas que están afuera de sí misma en una especie de línea de tiempo. También, como tanta gente, he vivido momentos donde el personaje se vuelve transparente o desaparece: pintando, bailando, leyendo o en cualquier momento en que no estoy pensando. Estos felices momentos están fuera de la línea de tiempo, existiendo completamente en el ahora. Con la meditación he descubierto el poder que tiene la presencia consciente y me ha dado una manera de entrar en el momento presente a través de la atención. La más básica es atender a la respiración, es el proceso más cercano para situarte en el ahora. A medida que sigo la respiración, tomo distancia del flujo de pensamientos en lugar de identificarme con él. Me convierto en el observador de esos pensamientos en vez de creer que realmente soy esos pensamientos. A medida que avanzo en la práctica, el flujo de pensamientos es como un goteo, a veces incluso cesa, aunque sea por un instante, y me permite reconocer que la presencia observadora aún sigue aquí, aunque los pensamientos no estén. En lugar de distracciones, existe una consciencia clara, tranquila, una sensación de ser, en lugar de hacer, de tranquilidad en lugar de confusión.



Figura 116. *Cara de mañana I*, Federico Guzmán, 2007
[monotipo, 100 x 135 cm.]

L.P. Considerando las infinitudes de metodologías meditativas posibles, me gustaría saber cuál es la forma que adoptas.

F.G. He practicado diferentes tipos de meditación. Mi práctica actual es una meditación budista que estoy aprendiendo y me gusta mucho. Se llama la "Meditación del Refugio". Me siento con las piernas cruzadas, la espalda recta y la barbilla un poco hacia adentro, en postura relajada y estable. Primero calmo la mente, siento la corriente de aire sin forma que entra y sale por la punta de mi nariz y dejo pasar los sonidos y pensamientos sin evaluarlos. A continuación me enfoco en los cuatro pensamientos básicos que guían la mente hacia la liberación y la iluminación. Reconozco la preciosa oportunidad en esta vida de poder beneficiar a mí mismo y a todos los que me rodean. Recuerdo la impermanencia de todo lo compuesto. Sólo el ilimitado y claro espacio de la mente es duradero. Entiendo la causalidad. Es responsabilidad mía lo que vendrá. Los pensamientos, palabras y acciones del pasado se han vuelto mi estado presente y ahora mismo estoy

sembrando las semillas de mi futuro. Por último, veo las razones para trabajar con la mente. La iluminación es el más alto e intemporal gozo y no puedo beneficiar a otros mientras esté confundido o perturbado. La meditación continúa con otras dos fases en las que hay una serie de visualizaciones específicas muy hermosas y la repetición de unos mantras. Finalmente la meditación se disuelve en unas imágenes amorosas, llenas de sabiduría y poder. Hay la decisión de mantener esta comprensión y el propósito de extender ilimitadamente estas buenas impresiones hacia todos los seres, para que puedan conocer el único gozo duradero que es el de conocer la mente.

L.P. El arte puede ser una forma de meditación y la meditación a su vez una forma de arte...

F.G. En los manuales de pintura zen o taoísta insisten en que antes de pintar el artista ha de calmarse y tranquilizar la mente. En *El jardín de la semilla de mostaza*, un milenario tratado de pintura china, el maestro Lu Ch'ai escribe: "Aquel que está aprendiendo a pintar, debe primero aquietar su corazón, así logrará esclarecer su entendimiento y aumentar su conciencia". Igualmente, este maestro habla de la energía del pincel y del espíritu de la tinta, de la atención a la respiración y a los ritmos internos, de la finalidad de aprender un método para luego olvidarlo (MANRIQUE, 2006). El estado contemplativo, la meditación, es el estado previo y el origen de la acción espontánea. Es alinearse con la creatividad alegre de la vida. La creatividad vacía poco a poco nuestra memoria, y una memoria vacía te da la espontaneidad y la alegría de una creación siempre nueva. Cada momento es así. La creatividad te permite abrirte siempre a crear tus propias imágenes y no tener necesidad de tener imágenes fijas, ya que el mundo es siempre nuevo, se está creando en cada momento. Es la paz interior de sentirte abierto a lo nuevo que hace crear de manera espontánea. El taoísmo lo define como un "hacer no haciendo". También podría definirse como un "no hacer, permitiendo que nada quede sin hacer".



Figura 117. *Raíz profunda mente cielo* Federico Guzmán 2014
[serigrafía de veinte y tres pantallas, 30 x 40 cm]

L.P. El no-hacer taoísta (*wu-wei*) a menudo viene mal interpretado en nuestras sociedades, así como el concepto de vacío...

F.G. Por otra parte, la práctica de la meditación también nos va haciendo más abiertos a los demás, dejamos de estar tan centrados en nuestro ego y nos volvemos más participativos en todo lo que nos rodea. El proceso artístico se revela como una colaboración que necesita el mundo entero para crear. Comprendemos que el universo está conectado, que es interdependiente y cambiante, y vemos nuestro pequeño lugar en él. El taller de gráfica, en concreto, es un lugar de colaboración -siempre se necesitan más de dos manos para estampar un grabado- y la obra nace a través de este encuentro. Los artistas estamos en una posición humilde, a menudo la obra que uno hace es mala o fallida, pero cuando de pronto aparece el milagro de una obra hermosa, sabes que eso no lo has hecho tú, que eso no ha nacido de ti, sino que simplemente te ha atravesado, y tú no eres más que

un médium para la inspiración. Esto son cosas que la meditación va revelando, o va haciendo más claras poco a poco.

L.P. ¿Recuerdas tus primeros experimentos en el ámbito del arte gráfico?

F.G. Me ha interesado la obra gráfica como forma de construcción de la imagen y la he abordado como multiplicidad. De niño dibujaba mucho y fotocopiaba los dibujos en grandes reproducciones de planos, hacía revistas y películas con mis hermanos, recortaba plantillas e inventaba técnicas de estampación caseras. Luego trabajé con editores e impresores en diferentes talleres. Con cada uno de ellos he aprendido técnicas como la serigrafía, el aguafuerte, el linóleo o el monotipo. He editado publicaciones, periódicos, cuadernos, volantes y carteles casi siempre por mi cuenta. El trabajo de edición/publicación ha acompañado mis proyectos colectivos, sin hacer grandes distinciones entre la pieza única y la seriada. Todas las técnicas de reproducción han sido medios tanto para construir imágenes como para maravillarme con descubrimientos visuales, interviniéndolos sin prejuicios e interrogarme y contaminarme de todas sus posibilidades. En la medida en que los lenguajes se fusionan y estas técnicas se recombinan con otras, los límites del campo de la obra gráfica ya no están fijos. Con la explosión de las tecnologías digitales entramos en un nuevo universo de posibilidades.

L.P. ¿Qué es exactamente para ti la creación gráfica?

F.G. La creación gráfica es dibujo y copia. El dibujo es libre, inmediato, directo, rápido, cercano, espontáneo, es casi un estado de gracia. La copia es abundancia, riqueza, multiplicidad, posibilidad, potencia, fertilidad, fecundidad. La copia desborda las consideraciones técnicas de la obra gráfica tradicional para convertirse en un acto de colaboración incondicional. Un acto que contiene toda la acción y el riesgo que la metafísica del "original" ha intentado usurpar. El arte no es originariamente un producto, una cosa, un tipo de bien; es esencialmente un acto -un acto localizado en el campo bipolar de lo sagrado y lo profano, lo lícito y lo ilícito, lo religioso y lo blasfemo-. El arte es un acto cargado de riesgos antes de ser un bien

material sujeto a un circuito de propiedad. En nuestra sociedad del espectáculo, la imagen múltiple nos interroga con urgencia sobre su propio estatus, viviendo su superproducción como ecosistema cultural y con todas las implicaciones que tiene para el desarrollo de una cultura libre y de unos comunes culturales.

Walter Benjamín señaló cómo las nuevas técnicas de reproducción (cine, fonografía, fotografía) abrían las representaciones del mundo a una "naturaleza diferente" donde la supresión del valor de culto o aura estaba cargada de posibilidades políticas para las masas (BENJAMÍN, 2006). En la "era de la reproducción digital", la convergencia de tecnologías audiovisuales y la multiplicación de la oferta cultural favorece una situación de cercanía y accesibilidad donde progresivamente se están diluyendo las fronteras entre producción y consumo, original y copia, lectura y escritura e individuo y colectividad.

En la actualidad hay posibilidades políticas a favor de una mayor igualdad a partir de la cercanía y la amplia diseminación que la tecnificación de la cultura hace posible. Al mismo tiempo, asistimos a un proceso donde los grandes grupos de comunicación y la industria del ocio se empeñan en controlar el mercado con su política de exclusión, privatizando cualquier elemento de la producción cultural, estableciendo permisos y restricciones, extendiendo y reforzando la legislación sobre propiedad intelectual, criminalizando a los usuarios e imponiendo su monopolio sobre el patrimonio cultural. Creo que como usuarios, ciudadanos y artistas debemos tomar partido frente a estas políticas que contravienen el interés general y reclamar nuestro derecho a acceder a los espacios comunes de circulación de los saberes. Esos espacios que ya han sido rebautizados según la intuición de Marx como *general intellect*, término que se utiliza para señalar que "el conocimiento social general se ha transformado en fuerza productiva inmediata". Hemos de entender que el dominio público, alimentado por esta fuerza beneficia tanto a los artistas como a la sociedad y que es el paradigma de la abundancia, y no el de la escasez, el que acompaña a los

conocimientos y los bienes culturales en una época en que podemos reclamar el derecho universal a la cultura.

L.P. Por último, el proceso del arte gráfico y la práctica de la meditación, representan dos territorios aparentemente incomparables, podríamos decir, construcción de imágenes el primero y cancelación de imágenes el segundo. Sin embargo, las dos experiencias tienen muchos puntos de unión...

F.G. El proceso del arte gráfico es meditativo cuando es un alineamiento consciente con todos los aspectos de la creación. Para crear una estampa hace falta primero crear el mundo. Esto se revela en el carácter procesual y colaborativo de la obra gráfica, en la atención a cada gesto, en la observación de los resultados, en la fascinación de la técnica y en la indefinible originalidad de cada copia. En la interdependencia del papel con los árboles, las nubes y la tierra. En el esfuerzo por una creatividad consciente y armoniosa. Considero que la estampa es originaria en el sentido que cada copia es creación siempre nueva, y es expresión inmediata del origen. La creación obra su magia según el paradigma de la abundancia. La lógica de la Unidad es la copia, porque en sí misma es generosidad y creatividad. En un sentido profundo apunta a la armonía no-dual de la forma, el *logos* donde forma y vacío, unidad y diversidad son indistinguibles.

Como explican las tradiciones sapienciales, en el mundo de la forma, las cosas existen y, al mismo tiempo, no tienen existencia por sí mismas. Por eso los budistas dicen que la forma es vacuidad y la vacuidad es forma. Las formas sólo existen porque tienen una esencia que, casi siempre, nos pasa desapercibida porque estamos envueltos en los pensamientos, sensaciones y percepciones. Está tan cerca, que obviamos verla. Los relatos de la creación de pueblos indígenas y de muchas tradiciones culturales afirman que en el origen del mundo tangible se halla algo intangible. Algo que no se puede definir con palabras, si bien es algo tan cercano y familiar que todos lo conocemos bien. "Toda creación visible surge de lo invisible" (Bhagavad Gita). Esas tradiciones filosóficas y espirituales enseñan que la forma surge en último término de la consciencia primordial y que vuelve a ella para

disolverse como las olas que ascienden y descienden en el océano. Podemos acercarnos a esta consciencia clara que subyace en el fondo de la realidad en momentos de silencio interior y de meditación, o en los momentos espontáneos de profunda conexión con el latido del mundo. El budismo dice que no hay "yo" hacedor, sino que las cosas son hechas. Se atribuye a Buda esta cita: "Los eventos suceden, las acciones se ejecutan, pero no hay un individuo que sea su hacedor". En este sentido, no hay artista sino sólo proceso artístico, y esta comprensión es liberadora.

(Federico Guzmán, conversación personal, 20 de enero de 2017)

5.3 EL ARTE COMO YOGA: LA VISIÓN DE IAN SZYDLOWSKI ALVAREZ

Ian Szydlowski Álvarez es un artista visual de origen chileno nacido en Nueva York, en 1971. Pintor, escultor y grabador, su particularidad está en fundir arte y yoga, de hecho, además de artista plástico, es maestro de *jivamukti yoga*¹⁸¹.

A comienzos de los años 90, empezó a estudiar y practicar yoga en una parte aislada de la Patagonia chilena. Recientemente, tras muchos años pasados en Estado Unidos, donde también tuvo su estudio y taller de gráfica, se ha trasladado a París, ciudad en la cual reside desde hace poco más de un año. Para Ian Szydlowski el cuerpo humano físico ha sido siempre el tema de su investigación artística y en los últimos años, como el mismo afirma, a través de la práctica del yoga basado en *ashtanga*, una disciplina que trata precisamente el reacondicionamiento del cuerpo humano. Como veremos en la entrevista que transcribimos a continuación, la práctica del yoga, que el artista en un principio había separado de su labor creativa, al final se ha revelado para él como parte fundamental. Tanto que ya no hace distinción ninguna entre las dos actividades. Para Ian Szydlowski el arte y la meditación yoga se funden en un proceso físico y mental único. A partir del cuerpo humano como campo de investigación, la práctica del yoga le proporciona la justa energía física-mental para trabajar manualmente. El artista maestro de yoga se ha interesado mucho por la manualidad y el dibujo como una práctica meditativa, manteniéndose muy partidario del 'trazo humano' y de la libertad de manifestación en esos momentos sagrados de creación. Como él mismo artista certifica, el yoga ayuda bastante en tal sentido, por cuanto purifica y fortalece la mente y el cuerpo, fomenta el operar a través de las

¹⁸¹ El *jivamukti yoga* fue creado en los años ochenta por Sharon Gannon y David Life, quienes estudiaron junto a grandes maestros indios. Representa uno de los nueve métodos de *hata yoga* (práctica de ásanas o posturas corporales). El *jivamukti yoga*, método elegido por muchas celebridades, es un recorrido de liberación, donde la práctica física se hace metáfora de nuestra relación con la tierra y la vida. El mismo termino *jivamukti* es una elaboración del sanscrito *jivan mukta* (liberado en vida).

manos. En definitiva, el artista descubre en la manualidad la parte meditativa de la obra. Al igual que Federico Guzmán, Ian Szydłowski cree en el hecho colectivo, más que en la obra individual. Se trata de seguir esos trazos que vienen del interior de uno mismo, de la fuerza creativa interior.

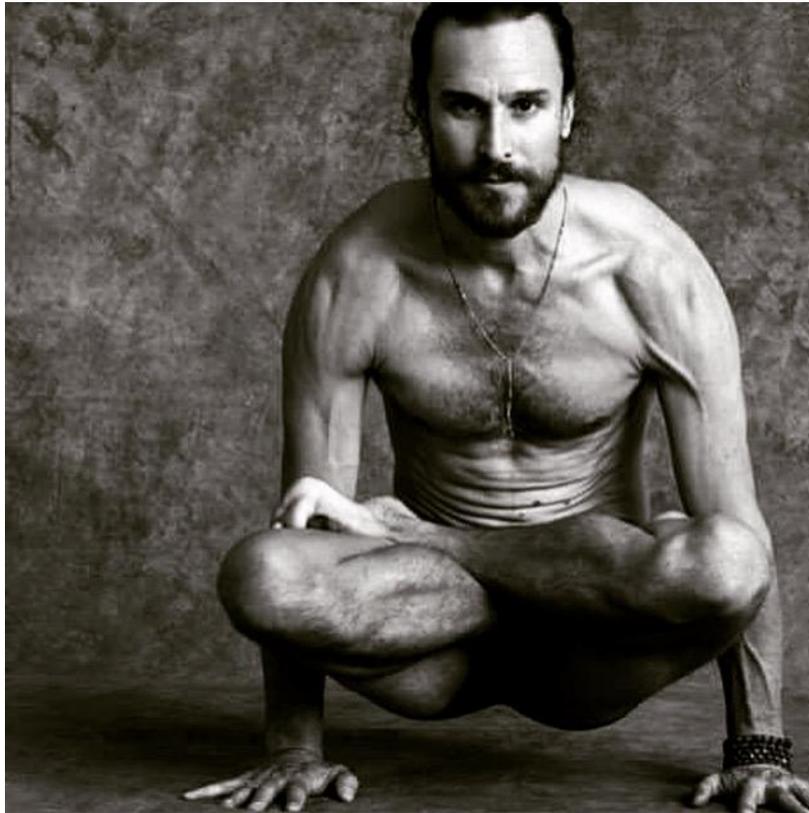


Figura 118. Ian Szydłowski Álvarez

A continuación sigue la entrevista.

L.P. Actualmente vives en París, ciudad donde estás transmitiendo el yoga, la disciplina milenaria que practicas desde hace varios años fusionándola con tu actividad artística. ¿Cuáles son tus expectativas hacia la espiritualidad en tu análisis y profundización de las prácticas extremo-orientales y en qué medida estas disciplinas se revela en tus propuestas artísticas?

I.S.A. Empecé a estudiar profesorado de yoga en Nueva York hace 5 años, desde hace un año vivo en París y en esta ciudad actualmente doy clases de yoga. El tipo de yoga que transmito es basado en *ashtanga*, una disciplina que trata el reacondicionamiento del cuerpo humano; en ese sentido, sigo los pasos del *rāja yoga*, método practicado bastante en Occidente y basado en las enseñanzas de Tirumalai Krishnamacharya,¹⁸² el cual es considerado como el gran profesor y padre de todos los yoguis modernos.

Hablando de mis intereses espirituales en el arte, puedo confirmar que el cuerpo humano físico ha sido siempre el tema de mi investigación personal. No me estoy refiriendo a lo que puede representar el New Age, no se trata de llegar a ser un *spiritchaser* (*cazador de espíritus*), sino de realizar un trabajo concreto y riguroso con el propio cuerpo físico.

El cuerpo humano es mi campo de investigación y la práctica del yoga me ha ayudado mucho en el trabajo manual, siempre me han interesado mucho la manualidad y el dibujo. Desde siempre me he mantenido muy seguidor del 'trazo humano' y de su refinación. El yoga ayuda bastante en tal sentido, de hecho purifica y fortalece tanto la mente como el cuerpo, para poder trabajar y expresarse a través de las manos.

En un principio el yoga había quedado siempre en segundo plano, nunca dejé que sobrepasara mi labor artística, hasta que finalmente poco a poco ese límite desapareció. Tuve como una revelación, desde hace unos 5 años para mí no existe ninguna diferencia entre arte y yoga, de hecho no he vuelto a dividir las dos prácticas, porque me he dado cuenta que en realidad el yoga fomenta mi actividad artística.

¹⁸² Tirumalai Krishnamacharya. Es considerado una de las figuras más importante en el ámbito del yoga moderno, de hecho sus enseñanzas han influido y siguen influyendo en el yoga practicado en todo el mundo. Ha sido innovador por haber reinterpretado la disciplina del yoga, readaptándola para consentir transferir y difundir dichas enseñanzas a un público más amplio.

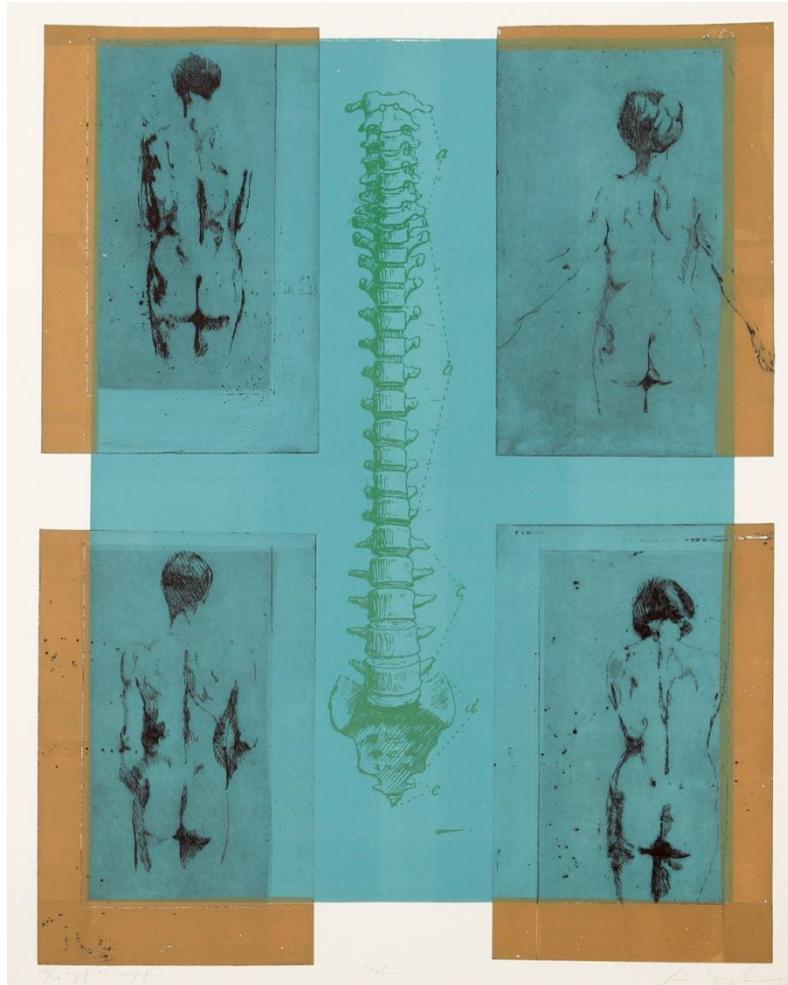


Figura 119. *Columna*, Ian Szydlowsk, 2004
[serigrafía y aguafuerte: 75 x 56 cm.]

L.P. Hace un año ya que desde Estados Unidos te fuiste hasta París. ¿Y eso?

I.S.A. Quizás por fuerza del destino, no sé, asimismo me sentí como desahuciado de Nueva York. Últimamente, por circunstancias incontrolables y debido a varios intereses, no solo políticos -en los cuales no quiero entrar- en la ciudad estadounidense creo que están pasando diferentes cosas negativas. Personalmente, perdí mi estudio y taller de gráfica neoyorquino que había creado con muchos sacrificios, tras la inesperada venta del edificio... Debido a distintos intereses multimillonarios incontrolables, todos

los ocupantes tuvimos que salir de ese área. Y justo en ese momento me escribió una colega de París, comunicándome su intención de viajar a India, me ofrecía su trabajo de profesor de yoga solo para dos meses. A partir de esa llamada viajé a París, ciudad donde me empezó a salir mucho trabajo relacionado con el yoga y al final, pensando en las muchas batallas perdidas en Nueva York, tomé la decisión de quedarme en la capital francesa.

En Nueva York luché mucho, participando activamente con muchos grupos como el de CAGE, un grupo feminista marxista que se había establecido en el barrio neoyorquino de Lower East Side, fundado por Karin Schneider, una artista brasileña afincada en New York muy importante.

En Estados Unidos el poder político ha cerrado diversos círculos creativos, sobre todo está perjudicando a la gente más activa; naturalmente, como muchas otras ciudades, Nueva York también está sufriendo sus propias crisis, mientras que el poder aprovecha para seguir controlando los espacios de la ciudad, destruyendo muchas cosas interesantes.

L.P. Además de interesarte por la pintura y la escultura, has trabajado mucho en el mundo del grabado. La primera vez que vi tu trabajo ha sido en el texto *Un ensayo sobre el grabado* (1998) de Juan Martínez Moro, el cual también habló de tu obra gráfica en su conferencia (2014) *El grabado: un arte inter y transdisciplinar* a la cual tuve el placer de asistir (que incluimos en el primer párrafo del capítulo 4 de la presente tesis). En tal ocasión, Martínez Moro al hablar de cierto proceso de 'instrumentalización de la matriz', recordó tu labor de utilizar varias planchas encontradas en un rastro mezcladas con otras tuyas, para hacer múltiples combinaciones en función de los intereses expresivos que tenías en aquel momento...

I.S.A. En relación al grabado quiero hablar de Chile, el país de mi familia de origen. El periodo que va entre los años setenta y ochenta ha sido un periodo de lucha en ese país, durante el cual el grabado marca un periodo especial.

Carlos Leppe,¹⁸³ gran artista chileno de esa época, fallecido en el 2015, experimentó mucho en el mundo de la creación gráfica y personalmente tuve la suerte de poder colaborar con él varias veces. En su proceso de experimentación gráfica, el cuerpo se integraba en términos performativos con la obra, de hecho el artista no entintaba ninguna plancha, sino su propio cuerpo.

En la Pontificia Universidad Católica de Chile donde yo estudié, se vivió mucho la influencia del pintor alemán Josef Albers, sobre todo gracias a su ex alumno, el profesor y grabador Eduardo Vilches.

Igualmente, en Chile tuve el honor de dirigir un taller de grabado durante 5 años, junto a Jorge Lankin, otro gran grabador chileno. En ese periodo experimenté mucho, generalmente con planchas de cobre y a pesar de la importancia de la copia en el arte gráfico, trabajé mucho con estampas únicas y además, a veces la misma plancha se convertía en la obra final.

¹⁸³ Carlos Francisco Leppe Arroyo. Se licenció en Arte con mención en Pintura por la Universidad de Chile. Se interesó por diversos artistas vanguardistas del siglo pasado como Joseph Beuys, Villalba, Arman, Christo, Fontana y Segal, también por el arte objetual, el body art y la intervención del espacio. Su reconocida trayectoria profesional artística se ha relacionado también con el área publicitaria, de hecho fue asesor de imagen y creativo consultor en varias compañías nacionales, españolas e italianas.



120. *Love and Other Hallucinations*, Ian Szydlowski, 2012
[instalación, serigrafía sobre aluminio, dimensiones variables.]

L.P. ¿Me puedes hablar de tu experiencia en el taller de gráfica en Nueva York?

I.S.A. Monté mi taller de grabado en Nueva York para satisfacer mis intereses en el mundo de la creación gráfica. Necesité diez años más o menos para realizar este sueño, también para encontrar la buena colocación frente al Williamsburg Bridge. En ello empecé a explorar nuevos territorios que había encontrado poco accesibles en Chile, en donde no había mucha información ni tampoco formación para realizar ciertas técnicas, como el heliograbado¹⁸⁴. Tuve que trabajar durante dos años para poder realizar mis primeras planchas, a partir de la técnica original de Talbot-Klíč, los inventores de esa técnica del siglo XIX.

¹⁸⁴ Heliograbado. Procedimiento fotomecánico para obtener grabados en hueco mediante el aguafuerte.

El grabado para mí ha sido una experiencia de gran experimentación en metodologías. A menudo los resultados que obtenía no siempre resultaban ser lo que pensaba; con las planchas y el ácido, nunca se sabe exactamente lo que va a pasar y a veces se sobrepasan las expectativas. Digamos que además de la parte química, con sus reacciones variables, también influyen la suerte, la intuición y el coraje del artista. Se trata de conseguir un cierto equilibrio entre varios factores. En el caso del heliograbado, la técnica requiere mucha maquinaria que fui poco a poco adquiriendo. Muchos instrumentos y después de todo, cuando llegó la tragedia inesperada de perderlo todo, imagínate como me sentí. Había editado obras de varios artistas como el filipino David Medalla o Iván Navarro, también chileno afincado en Nueva York, además de varios amigos y gente que iba conociendo. Era muy interesante editar a otros artistas, pero todo eso cambió desde el momento que alguien decidió vender el edificio...

L.P. ¡Qué pena! ¿Qué quiere decir para ti la locución *experimentación gráfica*?

I.S.A. Creo que es una exploración del momento artístico, de ese momento presente en el cual pasan cosas. Un proceso en el cual hace falta una cierta libertad, para tener resultados espontáneos sin pensar en un fin claro, dejando que la química influya en lo que será el registro de ese presente, en el tiempo y en el espacio. La expresión gráfica es un registro, el palimpsesto del momento que ya no está y que queda aun así grabado. Por eso es posible traspasar un mensaje al observador, el cual verá la estampa final en otro espacio-tiempo; se trata de vivir, revivir y recrear otro momento abierto por ese momento y en un determinado espacio. La *experimentación gráfica* es todo eso y cuando más se puede meter en esos momentos creativos, mas se puede transmitir. Y todo esto tiene mucho que ver con la práctica del yoga.

L.P. ¿Cuales vínculos existen para ti entre los procesos creativos de los distintos medios de creación gráfica y la meditación extremo-oriental?

I.S.A. Es como un viaje. En mi taller trabajaba en varias estaciones: dibujo, pintura, escultura, grabado... Transcurría entre cinco y ocho horas al día de experimentación en el taller, durante las cuales pasaba de una estación a otra disfrutando del momento observaba como un medio influenciaba a otro.

El trabajo de taller es muy grato, me gusta como se dice en inglés *studio practice* o la *meditation practice*. Me atrae mucho el proceso de influencia entre los medios, aunque cada uno tiene su propia singularidad. Lo que yo rescataba de todo eso era mi interés por el cuerpo, por el momento vivido, esa presencia vivida de la cual habla el filósofo francés Alain Badiou, algo que tiene que ver con la performance y la existencia del ser; el artista en ese momento es como una especie de viajero explorador, muy presente en el proceso, como un chamán, un canal de su propia pasión, energía y luz.

Cuando presento mis obras lo hago siempre con un acto o una 'presencia vivida', siempre procuro rescatar esa faceta, presentando cierto movimiento procesual propio del artista. La gráfica es como la huella que se va dejando, a partir de esa fluidez que el artista debe de tener. Opino que hay que dejar fluir el arte dentro de uno mismo. Creo que el arte para el artista es un acto algo privado, personalmente siempre lo he sentido como una fuerza extraña. Pienso en las fases de realización, en la performance de esos pasos procesuales, muchos de ellos perdidos porque no se pueden captar, es una danza que desvanece. Opino que la creación gráfica y el arte en general, siempre ha sido el registro de esa gran presencia vivida.

Seguramente el arte es un terreno muy delicado, donde el ego y la presencia del artista a veces se hace muy fuerte. Estoy pensando en la película *Cave of Forgotten Dreams (La cueva de los sueños olvidados)* de Werner Herzog, sobre la cueva francesa que no había sido observada durante mucho tiempo. Se pensaba que los dibujos habían sido realizado durante unos veinte mil años. En la película un aborígen empieza a marcar signos en la cueva con un carbón, continuando así el proceso gráfico, trazos sobre trazos... Esta película comunica un hecho colectivo, más que la obra individual, se trata de seguir con ese acto humano de libera expresión. No importa el gesto de un

determinado artista, sino esos trazos que vienen del interior de uno mismo, de la fuerza creativa interior. Eso ha sido para mí siempre un factor muy interesante.



Figura 121. *Cantata Errata*, Jan Szydlowski, 2013.
[heliogravado impreso sobrepapel japonés, dimensiones desconocidas.]

L.P. ¿Qué encarnan para ti ciertos conceptos propios de las tradiciones extremo orientales de impermanencia, silencio o vacío, y en qué medida forman parte de tus obras gráficas?

I.S.A. Si pensamos en la noción de vacío en el budismo *shunyata*¹⁸⁵, no se trata de nada más que de la interdependencia de las cosas. En el arte ningún artista representa un pilar portante, sino que cada creador es solo un escalón más en ese gran gesto de exploración de ese vacío.

Si pienso en la misma exploración meditativa por un lado y a lo que es el arte por el otro... Es que cuando uno empieza a meterse dentro de ciertas filosofías, disminuyen otras ambiciones adaptas solo a realizar algo que complace una conciencia egoísta, que al fin y al cabo es lo que produce sufrimiento. Me refiero al arte que se practica hoy en día y en la cantidad de sufrimiento que causa, principalmente entre los artistas jóvenes que están atrapados por el *samsara* del mundo del arte, como si todo se basara en participar en las ferias de arte.

En pasado tuve la suerte de estudiar pintura *thangka* con un maestro tibetano, esa peculiar técnica que sigue unas pautas muy rigurosas. A tal respecto pude experimentar como el ego del artista había que dejarlo de lado, para seguir ese trazo que va siendo como traspasado de un maestro a su discípulo. Recuerdo haber tenido que dibujar el ojo de Buda -mi primer ejercicio *tanka*- dentro de una grilla, cosa que en principio me parecía bastante simple. Sin embargo, el maestro me borró mi ojo varias veces. Me di cuenta de la humildad de los maestros tibetanos frente a esos trazos, como ellos apartan todo, mientras que yo pensaba fijar algo de personal en esas líneas. Digamos que en el dibujo hay siempre algo personal que cada autor tiene y que no se puede borrar, pero lo que el maestro pretendía realizar en mi dibujo, era justo borrar mi carácter de expresión personal.

¹⁸⁵ *Shunyata* es uno de los conceptos más complejos e importantes de la tradición budista, a menudo poco comprendido. Su significado se refiere a la noción de vacío y vacuidad.

L.P. ¿Cuales son concretamente las relaciones entre las características estéticas y conceptuales propias de los procesos de meditación y la creación gráfica?

I.S.A. Respecto a la manualidad creo que hay una parte meditativa de la obra. El otro día leía un artículo sobre el descubrimiento de un trabajo del pintor holandés Pieter Brueghel y que lo entregaron a una restauradora, la cual necesitó un año para completar su trabajo, aunque se trataba de una obra de pequeño formato. La restauradora estuvo explicando el proceso de limpieza de la diferentes áreas y las aplicaciones de las varias capas antes de intervenir con los colores.... se demoró unos 6 meses retocando los colores con la acuarela para que la obra se pudiese reconocer y fluir en su armonía más original posible. Ella hablaba un poco de ese proceso vivido por el artista, diferente de lo que viven algunos artistas conceptuales que utilizan la computadora. La restauradora pudo experimentar como durante los meses de intervenciones en la obra del maestro Brueghel, el tiempo para ella desaparecía. Me acordé cuando yo de niño dibujaba mucho, mientras el tiempo volaba...

En el trabajo manual, como en el yoga, el practicante va apreciando la importancia energética y la sensibilidad de sus manos; en realidad las manos expresan el corazón meditativo y no solo físico, aunque están conectadas con el corazón físico y la respiración. Las manos tienen esa expresión directa del corazón y hablando de corazón me refiero también a lo que en el budismo se llama sabiduría, *Wisdom of the heart (La sabiduría del corazón)* que sabe latir y las manos saben expresar un determinado mensaje. Hoy en día, hablando de obra grafica existen una gran diversidad de metodologías, también se está trabajando mucho con las máquinas, la robótica y otras nuevos medios e imagino que hay una parte creativa que a pesar de que no conozco bien, pienso que esa esencia especial debe de existir.

Recuerdo la obra de Wade Guyton, un artista conceptual estadounidense, el cual realiza trabajos de gráfica que son considerados pintura. Mucho del

grabado hoy en día es pintura, o no se diferencia de la pintura, mejor dicho. Guyton por ejemplo trabaja con impresoras de los años noventa sobre lienzo.

Hoy en día, parece que la *creación gráfica* pasa de un área a otra sin tener bien definida las fronteras que la distinguen de la pintura, de la performance y de lo que es la misma gráfica, pero todo eso me parece muy interesante.

Personalmente me interesa desarrollar la faceta manual, siempre he concebido la manualidad como la esencia física del cuerpo humano y siendo practicante de yoga he podido experimentar e investigar las infinitas posibilidades que el campo del cuerpo humano nos ofrece.

(Ian Szydlowski Alvarez, comunicación telefónica, 3 de febrero de 2017)

SEGUNDA PARTE (PROPUESTA ARTÍSTICA)

MI EXPERIENCIA MEDITATIVA

En 2003, cuando aún era estudiante de Bellas Artes en Palermo (Italia), tras obtener una beca Erasmus, en septiembre del mismo año, llegaba a Sevilla para pasar el año académico 2003-2004 en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad española. Pocos meses después, en la misma ciudad andaluza conocía al profesor de yoga Riccardo Macri de Marino,¹⁸⁶ quien pasaba largas temporadas en la ciudad de Sevilla, donde enseñaba disciplinas orientales desde los años noventa. Desde el primer encuentro con el profesor Riccardo intuí que se trataba de algo más que una sencilla coincidencia. ¡Acababa de conocer a mi maestro espiritual!

Vivíamos en un mismo edificio del casco antiguo sevillano, yo en la tercera planta y él en la segunda; esta coincidencia me permitió aprender muchísimo. Nos encontrábamos casi todos los días y nuestras conversaciones se hacían cada vez más interesantes. La azotea del inmueble que compartíamos se convertía en nuestro lugar de encuentro y en ella, además de tomar el sol, cantábamos mantras, practicábamos tai chi, yoga y meditación, entre otras. El maestro Riccardo me hablaba de la importancia de la salud psíquico-física, de la correcta alimentación natural, del equilibrio entre la mente y el cuerpo, y me contaba algunas experiencias suyas personales fascinantes. Y aunque todo era nuevo para mí y en un primer momento algunos temas me resultaban un poco absurdos, me iba invadiendo, gradualmente, una curiosidad especial, que pronto se transformó en una acuciante necesidad de experimentación personal.

El maestro me contaba historias sobre sus largas estancias en la India, igualmente me aconsejaba la lectura de textos clásicos fundamentales, como

¹⁸⁶ Profesor K. Riccardo Macri De Marino. Desde muy joven se introdujo en las artes marciales y en la práctica del yoga. Vivió durante años en el sur del los Himalaya (India). Ha sido docente en la Universidad de Roma en Disciplinas Psico-físicas Orientales. Desde su propia práctica e intensa experiencia consolidó el método K.I.K.O. Yoga Ch'an Do (Kinesiología Instintiva Cronobiología Original) en el que recopila y actualiza, desde un punto científico, pedagógico y reeducativo, los principios del Yoga Tradicional Integral para la autosanación.

el *Tao Te King* o *La nube del no saber*¹⁸⁷, entre otros; asimismo analizábamos el pensamiento de los grandes místicos y otros autores como Jiddu Krishnamurti¹⁸⁸ también algunos más contemporáneos como Deepak Chopra¹⁸⁹ o Dyer Wayne¹⁹⁰.

Pronto empecé a experimentar en primera persona los beneficios de las disciplinas predicadas por el maestro Riccardo y consiguientemente comencé también a reorganizar mi vida y a mejorar mi salud física y mental (pronto eliminé algunas malas costumbres que tenía, como la de fumar, etc.). Misteriosamente, tras varias jornadas de preparación y aprendizaje vividos junto al maestro Riccardo, un día casi sin darme cuenta, experimenté la meditación. Recuerdo perfectamente ese momento tan importante y especial.

¹⁸⁷ *La nube del no saber* (en inglés: *The Cloude of Unknowyng*) es una especie guía espiritual. Escrito por un anónimo inglés durante el siglo XIV, está considerado como una de las mejores publicaciones de la época sobre la espiritualidad. Trata de una forma de plegaria contemplativa. Hay muchas teorías sobre la identidad del autor. Muchos piensan que se trate de un monje o de un contemplativo -ciertamente muy preparado- para quien la autoría no era aceptada, pues promovía un tipo de vida basada en la humildad.

¹⁸⁸ Jiddu Krishnamurti fue un filósofo de origen indio. No quiso pertenecer a ninguna organización, nación o religión. Defendía la idea que cada uno puede conocer por sí mismo el contenido de su propia conciencia a través de una labor de intromisión personal. Su concepto no-dual se basa en la percepción directa como medio fundamental para vivir sin conflictos.

¹⁸⁹ Deepak Chopra es médico de origen indio afincado en Estados Unidos, ha escrito varios libros "New Age".

¹⁹⁰ Dyer Wayne. Ha sido uno de los más respetados en el campo del auto-empoderamiento. Escritor y psicólogo, durante su vida ofreció muchas conferencias en todo el mundo. Ha pasado gran parte de su tiempo mostrando a otros cómo hacer lo mismo. Ha estado casado tres veces, padre de ocho hijos, siete de ellos con su tercer mujer y una con la primera. colaborado con algunos periódicos y ha dado varias conferencias. Ha participado muchos en programas de radios y televisiones.

El Cambio es el título de una película de 2009, cuyo protagonista principal es el mismo doctor Wayne W. Dyer, quien hace de guía espiritual mientras explica sus ideas sobre el sentido de la vida, las relaciones entre las personas y la siempre presente posibilidad de que todo adquiera un significado que ayude a que cada cual encuentre su verdadero camino.

Fue una gran meta alcanzada inesperadamente.

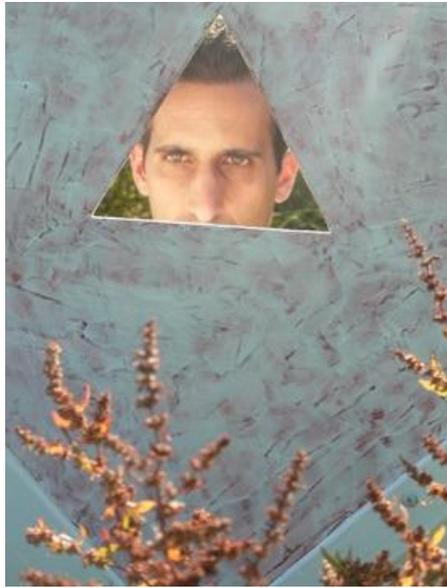
Todo era nuevo para mí, pero al mismo tiempo sentía una cierta sensación placentera que hacía tiempo que no experimentaba. Las clases del maestro Riccardo me habían abierto a un mundo verdaderamente fascinante y al mismo tiempo me sentía como si hubiera regresado a mi 'hogar de origen', una sensación extraña, pero muy reconfortante. Gracias al maestro Riccardo he podido experimentar percepciones únicas que antes, sencillamente, desconocía. Recuerdo que al preguntarle lo que había que hacer para meditar, él me contestaba que más bien tenía que preocuparme de *no hacer*, hacer poco, o solo lo esencial, me repetía *wu wei*, refiriéndose a la filosofía taoísta de "no acción" sobre la que tratamos en el subapartado anterior. Empecé a quedarme quieto en silencio, aprendiendo a relajar primero el cuerpo y luego la mente, cosa que en principio no me resultó tan fácil, pues aunque podía estar quieto sin problemas, no conseguía callar mi mente.

Poco a poco me fui acostumbrando a mi práctica meditativa, todos los días experimentaba un estado cada vez más agradable y con el paso del tiempo la meditación se ha vuelto para mí indispensable. Desde entonces mi vida comprende la meditación así como la meditación comprende mi vida y como no podría ser de otra forma, mi trayectoria artística también ha tomado otra dirección más consciente.

La meditación se ha vuelto una práctica esencial para llevar la atención sólo en lo más importante del presente que vivo en un determinado momento. Además, el mismo proceso creativo es para mí una *forma de meditación*, aunque es en la obra final donde se manifiesta o donde quedan grabados, en la mayor parte de los casos, las consecuencias de esas meditaciones. La práctica meditativa me ha abierto la mente a nuevos horizontes creativos: además de experimentar nuevos materiales y técnicas, madurando un interés particular hacia algunos materiales naturales -especialmente me atrae la madera-, he descubierto también nuevas percepciones, más allá de la obra misma. Desde algunos años mi producción artística, además de dibujos, pinturas y estampas, comprende también obras tridimensionales, esculturas,

instalaciones y más recientemente, distintas *acciones en la naturaleza*, donde el acto creativo es un medio para compartir una *experiencia meditativa* en mitad de la naturaleza.

Grande triangolo. Meditazione: ieri, oggi e domani (*Grande triángulo. Meditación: ayer, hoy y mañana*) es el título de una de las *acciones meditativas* en la naturaleza, realizada en 2013 cerca del río Guadalquivir en Sevilla (véase imágenes ilustrativas aquí arriba); para su realización tuve el honor de contar con la participación del maestro Riccardo, además de los artistas Federico Guzmán (del cual hablaremos en el capítulo 5) y Elisabetta De Luca, los dos también interesados en una búsqueda espiritual semejante. Con la acción *Grande triangolo* (inspirada principalmente a la obra del artista Michelangelo Pistoletto, y también en Yves Klein), buscaba una espiritualidad profunda y común a todos los seres humanos. La idea era aunar acción y meditación. A tal propósito, construí una estructura de madera desmontable, un espacio-contenedor para la meditación, compuesta por tres cuadrados, que delimitaban un recinto de planta triangular, entreabierto en una de sus aristas. En cada una de las tres caras cuadradas, formada a su vez por 4 triángulos, abrí una pequeña ventana también en forma de triángulo equilátero, símbolo de la armonía espiritual. Tanto por las citadas aberturas triangulares, como por la ranura entreabierta, era posible contemplar el exterior. El conjunto, pintado por dentro y por fuera de blanco, con algún rastro de rosa, azul y oro, estaba ideado para colocarse en el suelo, en un entorno preferiblemente natural y en contacto con la tierra, mediante unos clavos metálicos que, intencionadamente, tenían forma de cruz. La estructura además de servir como un espacio-contenedor para la meditación, desplegándola, se podía disponer sobre la pared como un tríptico.



Grande triangolo. Meditazione: ieri, oggi e domani, Luca Pantina, 2013
(Algunas imágenes de las acciones meditativas en la naturaleza, realizadas en junio 2013 cerca del río Guadalquivir en Sevilla, con la participación del maestro Riccardo Macri De marino y los artistas Federico Guzmán y Elisabetta De Luca)

MI INTERÉS POR LA OBRA DE JOSEPH BEUYS

Mi acercamiento a la obra de Joseph Beuys surge en un momento de crisis personal. Gracias a él he podido descubrir aspectos de índole espiritual que el artista alemán ha afrontado a través de sus numerosas y originales propuestas artísticas. Los predicados espirituales de este artista-chamán, el carácter sociopolítico de sus reivindicaciones, la lucha que emprendió contra el materialismo reinante en la sociedad (planteando una vuelta a la espiritualidad), son algunos entre los asuntos tratados por Beuys que se han revelado como una fuente estimulante y poderosa para mi búsqueda artística.

Asimismo, me he identificado en ese repetido llamamiento que el artista ha realizado hacia la imagen de Jesucristo; una clase de invocación que el jesuita alemán Friedhelm Mennekes, a quien nombramos en el primer capítulo de la primera parte teórica, describe de la siguiente manera en su significativo libro titulado *Christus denken (Pensar en Cristo)*:

Abandono una determinada visión del cristianismo que tiene que ver con un acontecimiento histórico muy importante... Me opuse frontalmente a esa especie de cristianismo socialdemócrata... Me he opuesto a la idea de que Cristo era solo una figura histórica... A mí lo que me interesaba era la realidad de esa fuerza, una presencia cada vez mayor y continuamente presente. Lo he señalado. No se trata exclusivamente de un suceso histórico, sino de un suceso real. Prácticamente ninguna institución religiosa se ha pronunciado adecuadamente sobre ello, ni siquiera el catolicismo, lamentablemente.

...se ha de restablecer un vínculo con lo espiritual, pero ya no a partir de una fuerza que provenga de la traición, sino a partir de la propia fuerza, la de uno mismo, la del yo... Se ha de intentar creer con exactitud: primero se ha de perder la fe igual que Cristo la perdió por un momento en la cruz. Esto significa que el hombre también ha de padecer él mismo este proceso de crucifixión... Ha de morir y ser abandonado completamente por Dios, tal como le sucedió a Cristo en su momento en este misterio. Solo cuando ya no queda nada, el ser humano descubre en el autoconocimiento la substancia cristiana y la acepta como verdadera (MENNEKES, 1997: 30-31).

Encuentro en las palabras del jesuita un sentido que observo también en la producción de Beuys y en mi propia búsqueda creativa. El pensamiento

religioso beuysiano coincide con mi forma de práctica y descubrimiento personal de lo espiritual. Para mí, como para el artista alemán, la religión y/o institución no posee mayor trascendencia que la eminentemente cultural. Y también como él, aunque me siento vinculado a la imagen de Cristo y la cruz, mi trabajo está marcado por una tendencia a desarrollar mi *propia fuerza* y a descubrir la importancia del autoconocimiento. Conceptos estos sobre los que Beuys se manifestó en diferentes ocasiones y que además nos aproximan a las tradiciones orientales, con las que en mi caso sí tengo fuertes filiaciones filosóficas.

En la serie pictórica titulada *Iconae Vitae... Iconae Christi* (2004) aparece la figura de Cristo crucificado visto de espalda, un punto de vista insólito en una invitación a un cambio. He querido poner a Jesucristo en el centro del tema humano del dolor, como expresión del hombre que sublima su naturaleza, ofreciéndose al otro, que rechaza el amor, y siendo finalmente obligado a sufrir víctima del otro.



Iconae Vitae ... Iconae Christi, Luca Pantina, 2004
[técnica mixta sobre aluminio, 177,5 x 109 cm.]

Posteriormente realicé *Christusimpuls* (2006), otra serie pictórica que rescata el término que acuñó el mismo Beuys para definir a esa fuerza permanente y universal que cada individuo encuentra inspirándose en Cristo, a través un recorrido espiritual libre de cualquier obstáculo material. En esta ocasión, mi referencia a la imagen de Cristo -esa presencia de Jesús que esta vez es hombre vivo- se relaciona con todas las culturas y religiones. En el catálogo de la exposición individual titulada *Christusimpuls*, celebrada en la galería San Saverio de Palermo (Italia), Antonio Franco escribe:

El recorrido artístico de Luca Pantina está constituido por experiencias y expresiones significativas de su itinerario de búsqueda existencial, que se fundamenta – de manera siempre más completa – sobre el binomio 'engagement et méditation en même temps'. [...]. Se abre el camino así, otra vez, la imagen Christi, la presencia de Jesús – Hombre, que atraviesa los siglos frecuentando los caminos del mundo, encontrando las esperas y las esperanzas de las humanidad, las muchas direcciones de las búsqueda de Dios: es una provocación fuerte para el cristiano ver a Jesús con los símbolos de las antiguas religiones, que encuentra budistas y jainistas, que reza según lo zen o el Hare Krishna, que llora en el Muro de Jerusalén, que danza con los sufíes o el pueblo Dogón; [...] (FRANCO, 2007: 6).



Meditación cristiana (de la serie *Christusimpuls*), Luca Pantina, 2006
[técnica mixta sobre aluminio, 95 x 70,5 cm.]

Más recientemente, la instalación sonora *TierraLuzSilencio* (2015), en la cual se evidencia el papel de las manos (elementos protagonista también en los otros proyectos gráficos incluidos a continuación) como elementos demiurgos, en un espacio *vacío*, llenado por una música contemplativa. El

proyecto está inspirado en una de las últimas obra de Joseph Beuys, (1958–85) *Lightning with Stag in its Glare (Rayo iluminando un venado)* y en la composición musical *Konx-Om-Pax* (1969) del compositor italiano Giacinto Scelsi.

La parte del proyecto escultórico de la instalación *TierraLuzSilencio* se compone de once elementos dispuestos en un espacio circunscrito. El punto de partida son los *mudras* de la meditación, una antigua gestualidad ligada a lo cotidiano que deviene con el tiempo un gesto simbólico para obtener beneficios en el plano físico y energético.



TierraLuzSilencio, Luca Pantina, 2015 [instalación sonora, medidas variables.]

Para su construcción, realicé copias de mis propias manos, empleando un material versátil, como la cera pura de abeja, la cual, dado su simbolismo, no fue escogida al azar. Llevé a cabo veintiún calcos de manos, de los cuales

veinte eran copias de la mano derecha marcadas con una *herida* en forma de cruz en cera y solo uno de las dos manos (la derecha y la izquierda unidas) en bronce. Teniendo como base estas reproducciones de manos, la instalación final está constituida por diez pares de manos derechas, realizadas en cera pura de abeja, dispuestas sobre platos flotantes en el espacio; junto a la copia en bronce de las manos izquierda y derecha unidas, pendiendo de una estructura de hierro piramidal.



TierraLuzSilencio, Luca Pantina, 2015

[detalle]

A través de la agrupación de distintas reproducciones de mi mano derecha, en posiciones similares a aquellas de los *mudras*, he querido crear un espacio abierto y *vacío* que invite al espectador a acercarse al mundo de la medicación. Los *mudras* transmiten sentidos profundos sin necesidad de recurrir al uso de la palabra. Los medios exteriores que nos permiten un recorrido hacia el "vaciamiento" son precisamente los gestos (*mudras*), los sonidos y las palabras (*mantras*) y las representaciones simbólicas (*mandalas*). Tanto en los elementos de cera, como en la pieza única en bronce, se visualiza el concepto de *vacío*. De hecho, me ha interesado mostrar el *vacío* interior de la escultura, como elemento constituyente de su forma.



TierraLuzSilencio, Luca Pantina, 2015

[detalle]

Es un *vacío iluminado*; un *vacío* que no se corresponde con la idea occidental del mismo, cuyo sinónimo sería el abismo y que conlleva la ausencia de cualquier clase de ser u objeto -o sea, una condición angustiosa e insignificante (*nihil*)-. Se trata de un vacío más bien esencial (como explicamos en el segundo capítulo de la primera parte), potencialmente receptivo, que abre un espacio a su alrededor, purificándose, dejando sitio a la producción de pensamiento y a la energía, para reabrirse con una nueva sustancia.



TierraLuzSilencio, Luca Pantina, 2015

[detalle]

La cera virgen de abeja, material básico a partir del cual he creado todas las piezas que forman la instalación, nos remite indudablemente a Beuys y a su gran referente, Rudolf Steiner (cera, miel y los productos de la abeja, representan las metáforas del hombre y de su creatividad). La instalación *TierraLuzSilencio* es una invitación al espectador que quiere vivir una *transformación espiritual*, en la misma línea que los mensajes de Beuys. La *transformación* a la que me refiero, comienza por las reproducciones de mis manos que se presentan *vacías* por dentro, representando una evolución, en la que el elemento cuerpo (mano) es un medio para vivir una experiencia trascendental.

La única pieza en bronce está montada en una estructura de hierro en forma de pirámide que, en este caso recuerda al "rayo" beuysiano (ese que Beuys representó en la instalación *Rayo iluminando un venado*), al asumir el significado de un "rayo de luz" como representación de lo divino que ilumina una cruz, no casualmente pintada de rojo y en contacto con el suelo como alusión al Cristo en la tierra.

El compositor Carlo Guarrera¹⁹¹ ha elaborado el sonido de la instalación: una suite de música con una duración de cuarenta y ochos minutos (6x8), según

¹⁹¹ Carlo Guarrera (Catania, Italia, 1960). Escritor, performer y compositor. Ha sido profesor de literatura italiana en la Universidad turca de Dil ve Tarih de Ankara y desde varios años es responsable de las relaciones culturales entre Turquía e Italia. Autor e intérprete de textos literarios es creador de performances donde une la escritura a la música. Entre sus actuaciones destacan: *Frammenti per veri e voce (fragmentos de versos y voces)* junto con Manlio Sgalambro y Rosalba Bentivoglio (2009); *Cuentos de la dictadura* de Leonardo Sciascia en la Universidad de Sevilla (2009); *Vita Nuova* de Dante en el Otsuka Museum of Art de Japón (2010), entre otros.

Ha publicado *Taormina, vedetta degli dei*, con Franco Battiato e Vittorio Graziano (Sicilia, 1997). Su primera obra narrativa la publica en el 2011 titulada *Occhi aperti spalancati* (Mesogea). En el mismo año compone la música *Réquiem por símbolos* para la instalación escultórica *My Totem* de Luca Pantina, presentada bajo el título *My Totem: Réquiem por símbolos*. Desde 1990 es consultor editorial para editoriales italianas y extranjeras y en los últimos años ha sido el responsable del proyecto europeo *Ramses 2 (Centres de recherche en sciences humaines sur la Méditerranée)*.

la simbología numérica del octágono, como forma metafórica del confín, del pasaje entre los dos mundos y los estados del ser. Ocho es el número que ha obsesionado al músico italiano Giacinto Scelsi y que representa el símbolo del infinito y del continuo retorno; el signo del perpetuo equilibrio y de la repetición armoniosa. No obstante, en realidad, los tramos musicales son tres (*Giardino Sonante, Anicca, Imperfetto silenzio*), más tres espacios de silencio, cada uno de ellos -música y silencios- de ocho minutos de duración. Las pausas del silencio forman parte importante de la composición en su totalidad, constituyendo el vacío como experiencia estética y como ejercicio de meditación. Los tres momentos de sonido -en el cual se utiliza una *drone guitar* con *overdubbing* múltiples- simbolizan los tres estados del ser teorizados por René Guénon¹⁹² que, siguiendo la traza de las *Upanishad*, serían: primer estado (*Tierra*) "Estado del Despertar"; segundo estado (*Luz*) o "Estado del Soñar"; tercero estado (*Silencio*) o "Estado del Dormir". No obstante, la instalación *TerraLuzSilencio*, apela a todos los sentidos, no solo al oído. La instalación se caracteriza por inducir hacia una cierta sinestesia, dado que al sonido se suman la vista y el olor de la cera pura de abeja que emanan las piezas e incluso el tacto -de hecho, las vibraciones de la música de Guarrera hacen oscilar las esculturas- .

¹⁹² René Guénon. Escritor francés, estudió la simbología y los rituales de las tradicionales tanto de Oriente como de Occidente. A través de la metafísica buscaba la comprensión del orden universal de donde todo procede. La obra de Guénon se basa en el análisis de algunos aspectos de las doctrinas llamadas tradicionales (taoísmo, hinduismo, Islam, hebraísmo, cristianísimo, entre otros), que el autor veía como expresiones de lo sagrado para la realización espiritual del hombre.

APORTACIONES ARTÍSTICAS

Título: *Luz*

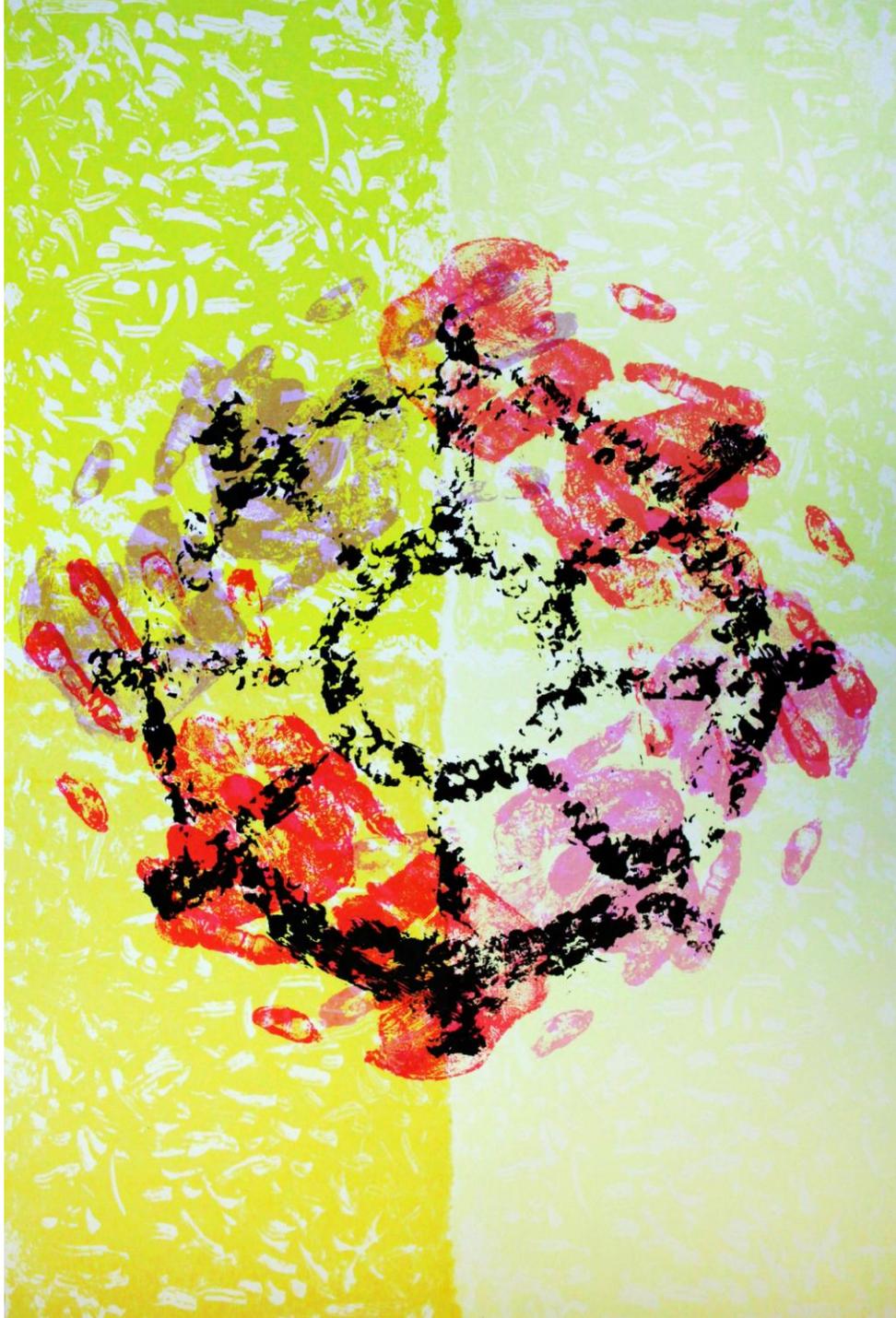
Técnica: serigrafía

Formato: 70 x 50 cm

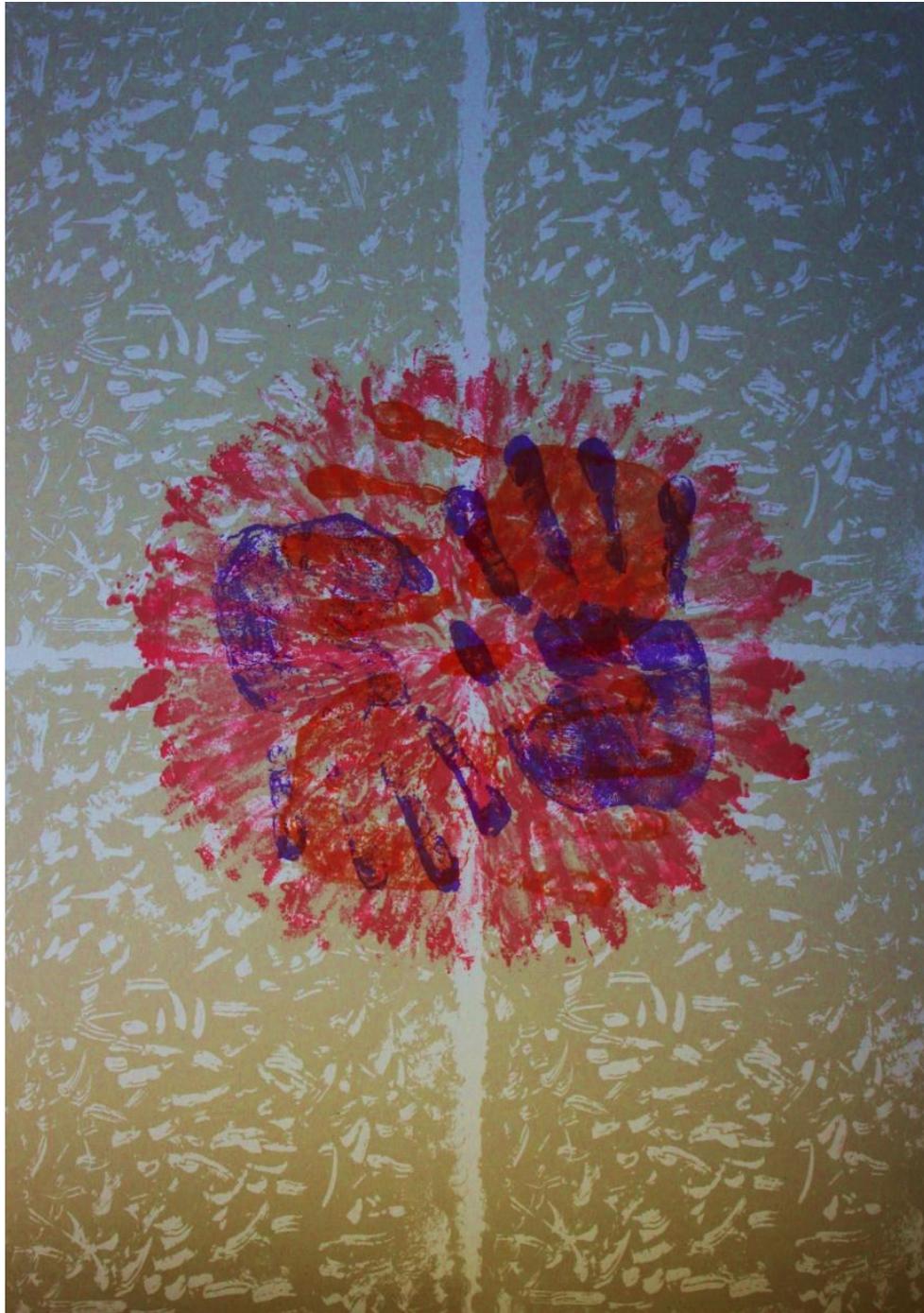
Papel: Basik Guarro

Edición: 10 ejemplares

Año: 2014



Título: *Sin título*
Técnica: serigrafía
Formato: 70 x 50 cm
Papel: Basik Guarro
Edición: 10 ejemplares
Año: 2014



Título: *Sin título*
Técnica: serigrafía
Formato: 70 x 50 cm
Papel: Basik Guarro
Edición: 10 ejemplares
Año: 2014



Título: *Caneiros I*

Técnica: serigrafía y xilografía

Formato: 70x 50 cm

Papel: Basik Guarro

Edición: 10 ejemplares

Año: 2014



Título: *Caneiros II*

Técnica: serigrafía y xilografía

Formato: 60 x 40 cm

Papel: Basik Guarro

Edición: 10 ejemplares

Año: 2014



Título: *Caneiros III*

Técnica: serigrafía y xilografía

Formato: 70 x 50 cm

Papel: Basik Guarro

Edición: 10 ejemplares

Año: 2014



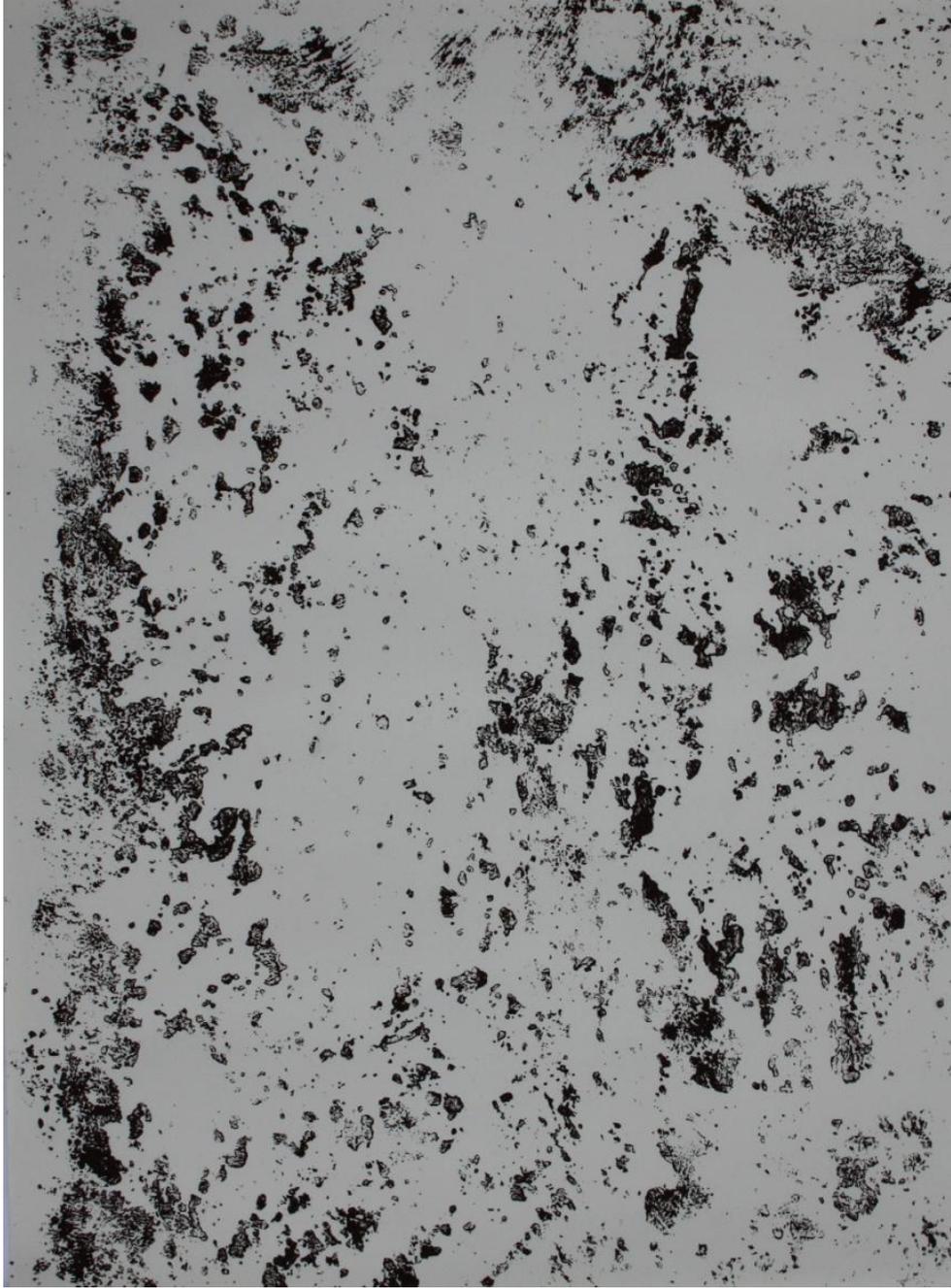
Título: *Sin título*
Técnica: xilografía
Formato: 48 x 48 cm
Papel: Fabriano
Edición: copia única
Año: 2015



Título: *Sin título*
Técnica: Frottage
Formato: 42 x 29,7 cm
Papel: Canson
Edición: Copia única
Año: 2016



Título: *Sin título*
Técnica: Frottage
Formato: 42 x 29,7 cm
Papel: Canson
Edición: Copia única
Año: 2016



Título: *Sin título*
Técnica: Frottage
Formato: 42 x 29,7 cm
Papel: Canson
Edición: Copia única
Año: 2016



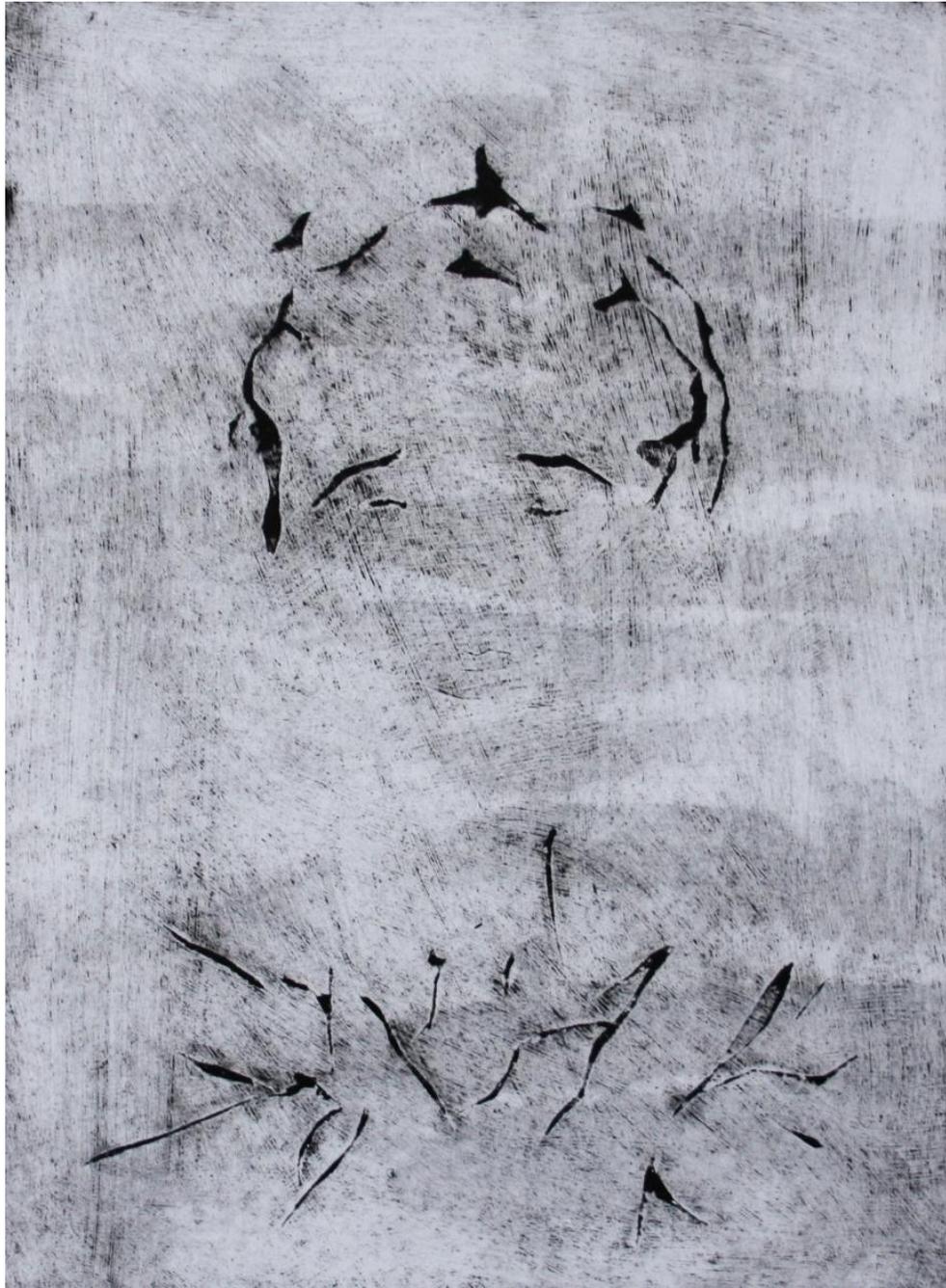
Título: *Sin título*
Técnica: Frottage
Formato: 42 x 29,7 cm
Papel: Canson
Edición: Copia única
Año: 2016



Título: *Sin título*
Técnica: collagraph
Formato: 42 x 29,7 cm
Papel: Fabriano
Edición: Copia única
Año: 2016



Título: *Sin título*
Técnica: collagraph
Formato: 42 x 29,7 cm
Papel: Fabriano
Edición: Copia única
Año: 2016



Título: *Sin título*
Técnica: collagraph
Formato: 42 x 29,7 cm
Papel: Fabriano
Edición: Copia única
Año: 2016



Título: *Sin título*
Técnica: collagraph
Formato: 42 x 29,7 cm
Papel: Fabriano
Edición: Copia única
Año: 2016



Título: *Sin título*
Técnica: collagraph
Formato: 42 x 29,7 cm
Papel: Fabriano
Edición: Copia única
Año: 2016



Título: *Sin título*

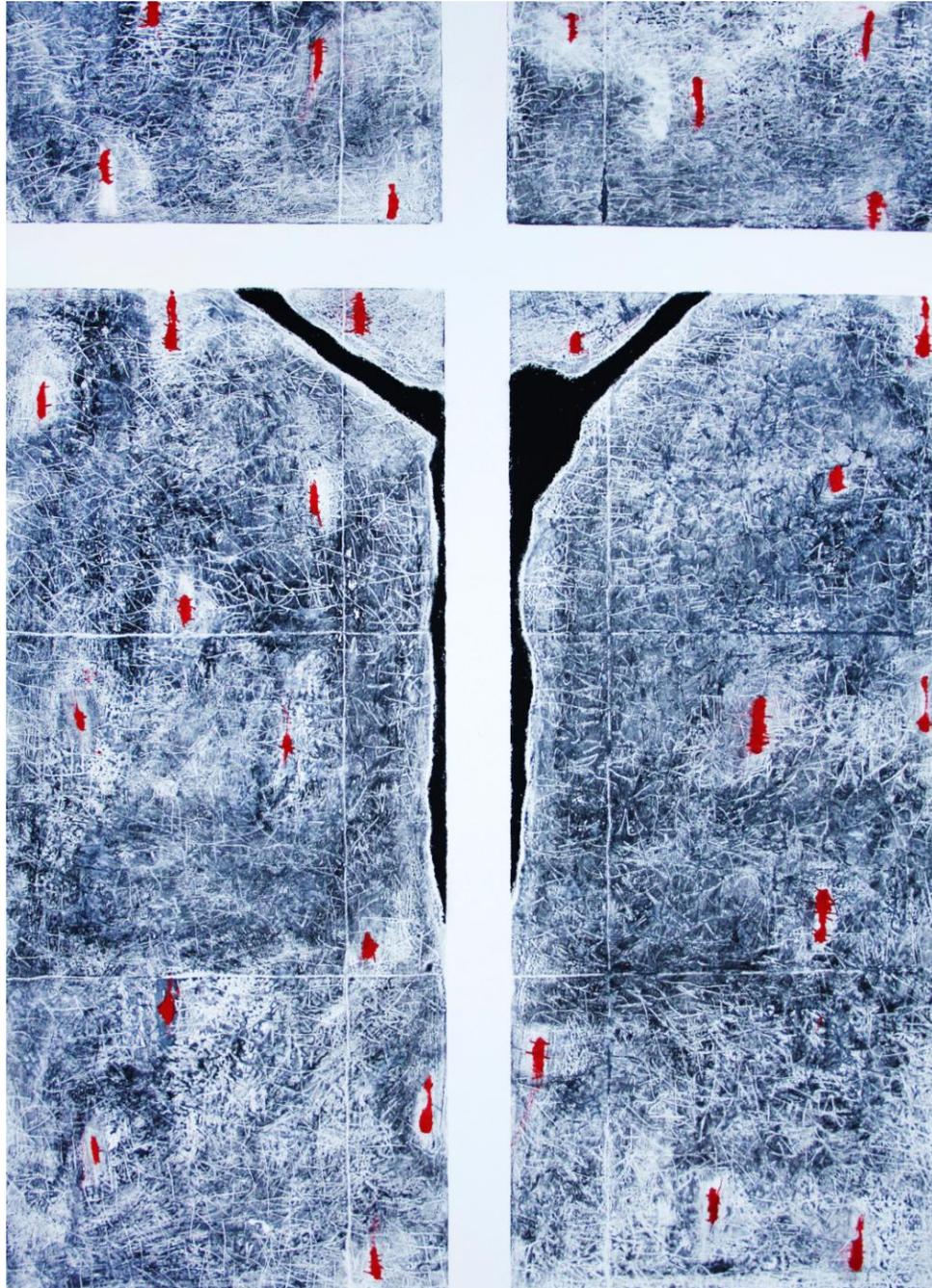
Técnica: collagraph y carborundum

Formato: 70 x 50 cm

Papel: Fabriano

Edición: Copia única

Año: 2016



Título: *Sin título*

Técnica: punta seca

Formato: 23,5 x 17,5 cm (cada unidad)

Papel: Hahnemühle

Edición: 10 ejemplares

Año: 2017



Título: *Sin título*

Técnica: bajo relieve con papel maché

Formato: 87 x 41 x 10 cm

Año: 2017



CONCLUSIONES

A lo largo de las anteriores páginas, hemos ido ahondando en los paralelismos y conexiones existentes entre arte y espiritualidad en la creación contemporánea, centrándonos progresivamente en el ámbito del arte gráfico. Llegados a este punto, damos por constatada nuestra hipótesis y por concluido este viaje de investigación doctoral.

Prestando particular atención a las sabidurías y prácticas meditativas extremo-orientales y a cómo estas han ido imbricándose con la creación artística occidental, hemos ido analizando casos de distintos artistas en cuya producción lo *espiritual* adopta un carácter preeminente. No obstante, hemos procurado ceñirnos siempre a la esencia de lo *espiritual*; es decir, analizando esa necesidad de *elevación* que sienten muchos artistas desde la perspectiva del pensamiento y la meditación oriental pero procurando al mismo tiempo mantenernos neutrales por cuanto no profesamos ni practicamos ninguna confesión religiosa. Por ello, hemos querido poner de relevancia las confluencias existentes entre las metodologías empleadas por determinados artistas durante el proceso creativo, especialmente cuando éstos escogen procedimientos de estampación gráfica para llevar a cabo sus obras, destacando cómo muchos de ellos escogen los métodos individuales de autoconocimiento y meditación típicos de Extremo Oriente como forma de desarrollo vital y artístico.

Evidentemente, durante el proceso de elaboración de la tesis, los objetivos de la misma han ido transformándose conforme la investigación ha ido evolucionando. Hemos ido descubriendo nuevos puntos de vista sobre el tema y, en muchos casos, hemos descubierto informaciones sustanciosas -y sustanciales- que nos han hecho replantearnos la dirección del trabajo. No en vano, concluimos que la combinación de las dos vías de profundización en el conocimiento que hemos empleado -teórica y práctica- ha sido fundamental, puesto que se ha producido una valiosa retroalimentación entre

aquello que íbamos volcando en el corpus conceptual de la tesis y nuestra praxis como artista visual.

Dicho lo anterior, en relación a los objetivos concluimos igualmente que:

- Es posible establecer paralelismos y nexos de unión entre la meditación y los procesos creativos y, muy especialmente, en relación a los distintos procedimientos del *arte gráfico*, dando por demostrado que se trata de un ámbito especialmente idóneo para la experimentación y para la generación de dinámicas rituales en sintonía con las cadencias temporales y procesuales de los procedimientos técnicos, al menos de los que poseen un carácter más manual y, en ese sentido, también más tradicional.

- Podemos confirmar la influencia de la sabiduría extremo-oriental y, sobre todo, de la meditación en la creación artística occidental. A este respecto, a través de las obras y los artistas estudiados, observamos que son muchos los creadores (y otros muchos a quienes seguramente no hemos mencionado) que realizan prácticas meditativas y espirituales directamente relacionadas con su producción artística, lo que suele reflejarse en sus metodologías de trabajo.

- Los artistas que hemos analizado han sido escogidos en base a nuestro interés en un determinado tipo de actitud y expresión meditativa. No obstante, de manera general, coincide que todos ellos recurren a la aproximación y la reinterpretación de la espiritualidad oriental como eje conceptual de sus obras, para plantear nuevas significaciones, simbologías e interrelaciones a través de la creación visual. En este sentido, hemos podido constatar que la influencia de la meditación extremo-oriental en las producciones de los artistas analizados es indudable.

- Términos procedentes de la filosofía oriental como "tiempo", "silencio", "vacío", "nada", "plenitud", etc. están íntimamente vinculados a este tipo de prácticas creativo-meditativas, por lo que es posible pensar en una probable

sincronización de las fórmulas de pensamiento orientales y occidentales, siendo el arte un canal permeable e idóneo para que se produzcan dichas confluencias.

- Si bien existen publicaciones que trabajan las conexiones entre arte y meditación, no hemos hallado ninguna que profundice en las cuestiones en torno al arte gráfico que hemos planteado en esta investigación, por lo que pensamos que ahí radica en gran medida nuestra posible aportación al conocimiento y la investigación artística.

Esta investigación ha sido un viaje en una espiral, que no ha redundado solo en la acumulación de conocimiento, sino que nos ha llevado a percibir con claridad nuestra pertenencia a la naturaleza. El fin es un principio. "No cesaremos de explorar. Y el fin de toda nuestra exploración será llegar adonde empezamos y conocer ese lugar por primera vez" (ELIOT, 1945). Con todo ello, y teniendo como base experimental y cierta nuestra propia producción artística, finalizamos deseando que esta tesis doctoral constituya un trabajo de verdadero interés metodológico y académico dentro del ámbito de las Bellas Artes. Asimismo, entendemos que hemos sentado unas bases conceptuales y artísticas sólidas en relación al tema desarrollado, pero aún así observamos que las conclusiones a las que hemos llegado permanecen abiertas en muchos sentidos; lo que nos lleva a pensar que aún nos quedan por emprender muchos e interesantes viajes en torno a la espiritualidad y la creación artística.

CONCLUSIONI

Nelle pagine precedenti, abbiamo approfondito i parallelismi e le connessioni esistenti tra l'arte e la spiritualità nella creazione contemporanea, incentrandoci progressivamente nell'ambito della grafica d'arte. Arrivati a questo punto, diamo per dimostrata la nostra ipotesi e per concluso questo viaggio di ricerca di dottorato.

Prestando particolare attenzione alle sapienze e alle pratiche meditative estremo-orientali e a come queste hanno influenzato la creazione artistica occidentale, abbiamo analizzato casi di diversi artisti nella cui produzione lo *spirituale* ha un carattere preminente. Nonostante ciò, abbiamo cercato di aspirare sempre all'essenza dello *spirituale*; cioè, analizzando questa necessità di *elevazione* che sentono molti artisti dalla prospettiva del pensiero e la meditazione orientale, ma cercando allo stesso tempo di mantenerci neutrali in quanto non professiamo nè praticiamo nessuna confessione religiosa. Perciò, abbiamo voluto mettere in rilievo le confluenze esistenti tra le metodologie impiegate da determinati artisti durante il processo creativo, specialmente quando questi scelgono procedimenti di stampa grafica per realizzare le proprie opere, mettendo in evidenza come molti di loro scelgono i metodi individuali di autoconoscenza e meditazione tipici dell'Estremo Oriente come forma di sviluppo vitale e artistico.

Evidentemente, durante il processo di elaborazione della tesi, gli obiettivi della stessa sono andati trasformandosi insieme all'evoluzione della ricerca. Abbiamo scoperto via via nuovi punti di vista sul tema e, in molti casi, abbiamo scoperto informazioni sostanziose -e sostanziali- che ci hanno fatto ripensare l'indirizzo del lavoro. Non in vano, concludiamo che la combinazione delle due vie di approfondimento della conoscenza che abbiamo adoperato -teorica e pratica- è stata fondamentale, dato che si è prodotta una preziosa retroalimentazione tra ciò che andavamo aggiungendo nel corpus concettuale della tesi e la nostra pratica come artista visuale.

Detto ciò, in relazione agli obiettivi concludiamo che:

- È possibile stabilire parallelismi e nessi di unione tra la meditazione e i processi creativi e, soprattutto, in relazione ai diversi procedimenti di *grafica d'arte*, dando per dimostrato che si tratta di un ambito idoneo specialmente alla sperimentazione e alla generazione di dinamiche rituali in sintonia con le cadenze temporali e processuali dei procedimenti tecnici, perlomeno di quelli che hanno un carattere più manuale e, in tal senso, anche più tradizionale.

- Possiamo confermare l'influenza della sapienza estremo-orientale e, soprattutto, della meditazione nella creazione artistica occidentale. A tal proposito, attraverso le opere e gli artisti studiati, osserviamo che sono molti i creatori (e molti altri che sicuramente non abbiamo menzionato) che realizzano pratiche meditative e spirituali direttamente relazionate con la propria produzione artistica, cosa che si riflette nelle proprie metodologie di lavoro.

- Gli artisti che abbiamo analizzato sono stati scelti in base al nostro interesse a un determinato tipo di attitudine ed espressione meditativa. Nonostante ciò, in modo generale, coincide che tutti ricorrono all'avvicinamento e alla reinterpretazione della spiritualità orientale come asse concettuale delle proprie opere, per affrontare nuovi significati, simbologie e interrelazioni attraverso la creazione visuale. In questo senso, abbiamo potuto constatare che l'influenza della meditazione estremo-orientale nella produzione degli artisti analizzati è indiscutibile.

- Termini provenienti dalla filosofia orientale come "tempo", "silenzio", "vuoto", "nulla", "pienezza", ecc. sono intimamente vincolati a questo tipo di pratiche creativo-meditative, per cui è possibile pensare a una probabile sincronizzazione delle formule di pensiero orientali e occidentali, essendo l'arte un canale permeabile e idoneo affinché si producano le suddette confluenze.

- Sebbene esistano pubblicazioni che analizzano le connessioni tra arte e meditazione, non ne abbiamo trovata nessuna che approfondisce le questioni della grafica d'arte che abbiamo esposto in questa ricerca, per cui pensiamo che qui radica in grande sostanza il nostro possibile apporto alla conoscenza e alla ricerca artistica.

Questo lavoro è stato un viaggio in una spirale, che non ha trattato soltanto l'accumulo di conoscenze, ma ci ha anche portati a percepire con chiarezza la nostra appartenenza alla natura. La fine è un inizio. "Non smetteremo di esplorare. E alla fine di tutto il nostro andare ritorneremo al punto di partenza per conoscerlo per la prima volta" (ELIOT, 1945). Con quanto detto sopra, e avendo come base sperimentale e certa la nostra personale produzione artistica, concludiamo auspicando che questa tesi di dottorato costituisca un lavoro di vero interesse metodologico e accademico nell'ambito delle Belle Arti. Inoltre, comprendiamo che abbiamo gettato le basi concettuali e artistiche solide in relazione al tema sviluppato, ma osserviamo anche che le conclusioni alle quali siamo arrivati permangono aperte in molti sensi; questo ci porta a pensare che ancora ci restano da intraprendere numerosi e interessanti viaggi intorno alla spiritualità e alla creazione artistica.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERTI, Leon Battista, 1991. *De Re Aedificatoria*. Madrid: Ediciones AKAL.
- AMAR, SYLVIE. 2000. *Donner de la valeur à la vie*, entretien M. Pistoletto. *Lieu de recueillement et de prière*. Fondation de France/Institut Paoli-Calmettes, Marsella.
- AMATO, Angelo, 2000. *María y la Trinidad*. Salamanca: Secretariado Trinitario.
- ÁNGELES, Fr. Juan de los, 1885. *Diálogos de la conquista del espiritual y secreto reino de Dios*. Madrid: Universidad Autónoma de Nuevo León.
- ANTOLÍN RATO, Mariano y EMBID FONFRÍA, Alfredo, 1974. *Introducción al Budismo Zen: enseñanzas y textos*. Barcelona: Barral.
- ANTÓN PACHECO, José Antonio, 2016. *El octavo sendero en el cruce de caminos de los siete senderos*, en *TerraLuceSilenzio*, Luca Pantina, installation - Carlo Guarrera, music (palazzo della Cultura di Catania - Ed. Mox. 2016), 37-38. Catálogo de la exposición.
- ASINS, Elena y BORJA-VILLEL, Manuel, 2011. "Fragmentos de la memoria". En: *Inaudible. Exposiciones temporales y ciclos de cine* [radio en línea]. 8 de julio de 2011. Madrid: RRS. Radio del Museo Reina Sofía, [9'07 min.] [consulta: 11 de junio de 2016]. Disponible en: <http://radio.museoreinasofia.es/elena-asins>
- BAAS, Jacquelynn y JACOB, Mary Jane, 2004. *Buddha Mind in Contemporary Art*. Berkeley: University of California Press.
- BAAS, Jacquelynn, 2005. *Smile of the Buddha: Eastern philosophy and Western art from Monet to today*. Berkeley: University of California Press.
- BAAS, Matthijs, NEVICKA Barbara y S. TEN VELDEN, Femke, 2014. "Specific Mindfulness skills differentially predict creative performance. *Personality and Social Psychology*", vol. 40, no 9, pp. 1092-1106.
- BATTIATO Franco y MAGI, Gianluca, 2015. *Lo stato intermedio*. Roma: Arte di Essere.
- BAUDRILLARD, Jean, 2006. *El crimen perfecto*. Barcelona: Anagrama.

- BAUME, Nicholas y KAPOOR, Anish, 2008. *'Mythologies in the Making', Past Present Future*. Boston: Institute of Contemporary Art.
- BECK, Jessica, 2016. "Be Somebody With A Body: Curator Jessica Beck on "Andy Warhol: My Perfect Body", entrevistada por Emily Colucci, [en línea]. 27 de octubre de 2016. Pittsburgh, [consulta: 15 de diciembre de 2016]. Disponible en: <http://artfcity.com/2016/10/27/be-somebody-with-a-body-curator-jessica-beck-on-andy-warhol-my-perfect-body/>
- BENEDICTO XVI, 2009. *Encuentro con los artistas. Discurso del Santo Padre Benedicto XVI. Capilla Sixtina. Sábado 21 de noviembre de 2009*. En: La Santa Sede [en línea]. [consulta: 17 junio 2016]. Disponible en: https://w2.vatican.va/content/benedictxvi/es/speeches/2009/november/documents/hf_ben-xvi_spe_20091121_artisti.html
- BENJAMIN, Walter, 2003. *La obra de arte en la era de la reproducibilidad técnica*. México: Itaca.
- BERNAL, María del Mar, 2013. *tecnicasdegrabado.es: (Difusión virtual de la grafica impresa)* [en línea]. La Laguna (Tenerife): Sociedad Latina de Comunicación Social [consulta: 20 de abril de 2017]. Disponible en: <http://www.revistalatinacs.org/067/cuadernos/14CBA.pdf>
- BERNÁRDEZ SANCHÍS, Carmen, 2001. *Arte hoy: Joseph Beuys*. Madrid: Nerea.
- BISHOP, Scott R., y otros, 2004. "Mindfulness: A proposed operational definition", *Clinical Psychology: Science and Practice*, vol. 11, no 3, pp. 230-241.
- BLAS, Javier, 2010. *¿Arte gráfico? La crisis de una categoría, Grabado y edición: revista especializada en grabado y ediciones de arte*, no 1, pp. 6-9.
- BUBER, Martin, 1952. *Paths in Utopia*. Syracuse: Syracuse University Press.
- CAFAGNA, Ennio, 1981, *Un viaggio in Egitto*. Roma: Impressioni, ASP.
- CAGE, John, 2007. *Escritos al oído*. Murcia: Fundación Cajamurcia.
- CAILLOIS, Roger, 1984. *El hombre y lo sagrado*. México: Fondo Cultura Económica.
- CALVO SERRALLER, Francisco, 1992. "Jaspers Johns: meditacion melancólica", *El País* [en línea], 21 de septiembre de 1992, Cultura [consulta:

12 de mayo de 2017]. Disponible en:

https://elpais.com/diario/1992/09/21/cultura/717026406_850215.html

- CANETTI, Elías, 1981. *Masa y Poder*. Barcelona: Muchnik.
- CAPRA, Fritjof, 1982. *Il Tao della fisica*. Milano: Adelphi Edizioni.
- CASSIRER, Ernst, 1985. *La filosofía de las formas simbólicas: el lenguaje*. México: Fondo de Cultura Económica.
- CASTANEDA, Carlos, 2010. *Il potere del silenzio*. Milano: Rizzoli.
- CASTLEMAN, Riva, 1987. *Jasper Johns obra gráfica 1960-1985*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- CATAFAL, Jordi y OLIVA, Clara, 2009. *El grabado*. Barcelona: Parramón.
- CEBOLLA, Ausiàs, 2014. *Mindfulness y ciencia: de la tradición a la modernidad*. Madrid: Alianza.
- CEBOLLA, Ausiàs, GARCÍA-CAMPAYO, Javier y DEMARZO, Marcelo, 2014. *Mindfulness y ciencia: de la tradición a la modernidad*. Madrid: Alianza.
- CELANT, Germano, 1998. *Cattedrali d'Arte, Dan Flavin per Santa Maria in Chiesa Rossa*. Milano: Fondazione Prada.
- CHAVARRÍA, Javier, 2002. *Artistas de lo inmaterial*. Guipúzcoa: Nerea.
- CHENG, François, 2004. *Vacío y plenitud: el lenguaje de la pintura china*. Madrid: Siruela.
- CHIH CHUNG, Tsai, 2011. *El Tao habla: los susurros de sabiduría de Lao-Tzu*. Barcelona: La liebre de marzo S. L.
- CHOPRA, Deepak, 2007. *Buda: la novela que cambiará tu vida*. Madrid: Suma.
- CIOARA, Ilie, 2011. *El silencio de la mente*. Barcelona: Sirio.
- CIRLOT, Lourdes, 2001. *Andy Warhol*. San Sebastián: Nerea.
- CIRLOT Lourdes y MANONELLES, Laia, 2014. *Las vanguardias artísticas a la luz del esoterismo y la espiritualidad*. Barcelona: Edicions Universitat Barcelona.
- CLOTTE, Jean y LEWIS-WILLIAMS, David, 2001. *Los Chamanes de la Prehistoria*. Barcelona: Ariel.
- COLDWELL, Paul, 2010. *Printmaking: a contemporary perspective*. London: Black Dog.

- COLEMAN DANTO, Arthur; PAPANONI Demetrio y PALADINO, Mimmo, 1995. *Storia e post-storia, Tema Celeste: rivista d'Arte contemporanea*, n. 52, pp. 32-39.
- COLZATO, Lorenza S., OZTURK Ayca y HOMMEL, Bernhard, 2012. "Meditate to create: the impact of focused-attention and open-monitoring training on convergent and divergent thinking", *Frontiers in Psychology*, vol. 3, article 116.
- COROMINES, Joan, 2008. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos.
- CRESPO GARCÍA, Ana, 1997. *El Zen en el arte contemporáneo: La realidad y la mirada*. Madrid: Mandala Ediciones.
- CRESPO GARCÍA, Ana, 2008. *Color y Sufismo: los bellos colores del corazón*. Madrid: Mandala Ediciones.
- D'ALBA, Ennio, 2000. *El despertar de la divinidad en el hombre*. Barcelona: Abraxas.
- D'ARCY HUGHES, Ann y VERNON-MORRIS, Hebe, 2010. *La impresión como arte: técnicas tradicionales y contemporáneas*. Barcelona: Blume.
- DE AZÚA Félix. 2009. "Segno di vittoria e morte. Spirito - momenti del sacro nell'arte contemporanea". BABEL annuario di arti visive contemporanee. Milano: Libri Scheiwiller.
- D'ORS, Pablo, 2013. *Biografía del silencio: breve ensayo sobre meditación*. Madrid: Siruela.
- DAWSON, John, 1996. *Guía completa de grabado e impresión, técnicas y materiales*. Ediciones. Madrid: Tursen / Hermann Blume.
- DE SIMONE, Matteo y VECCHIETTI MASSACCI, Anouck, 2013. *Il vuoto creativo: incroci tra arte, filosofia, letteratura, psicoanalisi, scienze e spiritualità*. Firenze: Nicomp Laboratorio Editoriale.
- DELCLAUX, Federico, 1996. *El silencio creador*. Madrid: Rialp.
- DEXTER, Emma, 1999. *Vitamin D: new perspectives in Drawing*. Australia: Phaidon.
- DHAMMASAMI, Khammai, 2013. *La meditación mindfulness, facil*. España: Asociación Hispana de Buddhismo.

- DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA, 2016. Edición del Tricentenario [en línea], [consulta: 20 abril 2015]. Disponible en: <http://dle.rae.es/?id=OmL7iuh>
- DORFLES, Gillo. 1983. *I fatti loro. Dal costume alle arti e viceversa*. Milano: Feltrinelli.
- DORFLES, Gillo, 1984. *El intervalo perdido*. Barcelona: Lumen.
- DORFLES, Gillo, 2006. *L'intervallo perduto*, Milano: Skira.
- DORFLES, Gillo, 2008. *Horror pleni: la (in)civiltà del rumore*. Roma: Castelvecchi.
- DORFLES, Gillo, 2009. "È possibile un'arte spirituale? Spirito - momenti del sacro nell'arte contemporanea". BABEL anuario di arti visive contemporanee. Milano: Libri Scheiwiller.
- ECO, Umberto y MARTINI, Carlo Maria, 1997. *¿En qué creen los que no creen?: un dialogo sobre la ética en el fin del milenio*. Barcelona: Temas de Hoy.
- THOMPSON, Edward y otros, 1968. *Las grandes religiones: Cristianismo, Judaismo, Hinduismo, Islam, filosofía china, Budismo*. Barcelona: Luis Miracle.
- ELIADE, Mircea, 1992. *Imágenes y símbolos*. Madrid: Taurus.
- ELIADE, Mircea, 1995. *El vuelo mágico*. Madrid: Siruela.
- ELIADE, Mircea, 1998. *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Paidós.
- ELIADE, Mircea, 2012. *Tratado de Historia de las religiones: morfología y dialéctica de lo sagrado*. Madrid: Cristiandad.
- ELIADE, Mircea, 2016. *Psicologia della meditazione indiana*. Roma: Edizioni Mediterranee.
- ELIOT, Thomas, Stearns, 1996, *Cuatro Cuartetos*. Barcelona: Altaya.
- ENOMIYA-LASSALLE, Hugo M., 1972. *El Zen*. Bilbao: Mensajero.
- ENOMIYA-LASSALLE, Hugo M., 1986. *Zen y Mística Cristiana*. Madrid: Ediciones Paulinas.
- FABRI, Fabriano, 2009. *Lo zen e il manga: arte contemporanea giapponese*. Milano: Bruno Mondadori.

- Fundación David Lynch, 2010, "La Fundación David Lynch se Presenta en Argentina". [en línea], [Consulta: 18-04-2015]. Disponible en: <http://fundaciondavidlynch.org/presentacion-argentin>
- GARCÍA GUTIÉRREZ, Fernando, 1989. "Contactos históricos entre Occidente y el Lejano Oriente", Boletín de Bellas Artes, Nº XVII. Sevilla: Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, Fernando, 2011. *Ensayos sobre Budismo y Estética de Japón*. Sevilla: Videal.
- GARDNER, Howard, 2001. *La inteligencia reformulada: las inteligencias múltiples en el siglo XXI*. Barcelona: Paidós.
- GARDNER, Howard, 2005. *Las cinco mentes del futuro: un ensayo educativo*. Barcelona: Paidós.
- GOLDIN, Marco y otros, 1997. *GUCCIONE*. Venezia: villa Foscari Rossi. Catálogo de la exposición.
- GOLEMAN, Daniel, 1997. *La meditación y los estados superiores de conciencia*. Barcelona: Sirio.
- GRABOWSKI, Beth y FICK, Bill, 2009. *El grabado y la impresión: guía completa de materiales y procesos*. Barcelona: Blume.
- HAMILTON, Elizabeth, 2010. *Desentrena a tu loro: la mente y el camino zen*. Madrid: Edaf.
- HAYTER, Stanley William, 1981. *New ways of gravure*. New York: Watson-Guptill.
- HERRIGEL, Eugen, 1994. *La vía del zen*. Roma: Edizioni Mediterranee.
- IGNACIO DE LOYOLA, Santo, 1999. *Ejercicios espirituales*. Barcelona: Abraxas.
- IVINS Jr., William Mills, 1975. *Imagen impresa y conocimiento: análisis de la imagen prefotográfica*. Barcelona: Gustavo Gili.
- JACHIA, Paolo, 2005. *E ti vengo a cercare: Franco Battiato sulle tracce di Dio*. Milano: Ancora Editrice.
- JÄGER, Willigis, 2000. *La oración contemplativa: una introducción según San Juan de la Cruz*. Barcelona: Obelisco.
- JOSIPOVIC, Zoran, 2010. "Duality and nonduality in meditation research", *Conscious Cogn*, vol.19, no 4, pp. 1119–1121.

- KABAT-ZINN, Jon, 2007. *La práctica de la atención plena*. Barcelona: Kairós.
- KABAT-ZINN, Jon, 2014. *Mindfulness per principianti*. Milano: Mimesis Edizioni.
- KANDINSKY, Vasily, 1989. *De lo espiritual en el arte*. México: Premia editora S.A.
- KAPOOR, Anish, 2007. "In conversations with Marcello Dantas". En: *anish Kapoor.com* [en línea], [consulta: 6 de febrero de 2017]. Disponible en: <http://anishkapoor.com/178/in-conversation-with-marcello-dantas>
- KLÜSER, Bernd (ed.), 2006. "Diálogo sobre el arte, la arquitectura del mundo, con su arquitecto Joseph Beuys. Entrevista con Achille Bonito Oliva, Roma, 9 de abril de 1981", *Joseph Beuys. Ensayos y entrevistas*. Madrid: Editorial Síntesis, pp. XX-XX.
- KLÜSER, Bernd, 2006. *Joseph Beuys: ensayos y entrevistas*. Madrid: Síntesis.
- KOVAKS, Tania y otros, 2005. *The Drawing Book (paperback): a survey of the primary means of expression*. London: Black Dog Publishing.
- KRASENSKY, Jean-Pierre, 2016. *La meditazione taoista ch'an*. Roma: Edizioni Mediterranee.
- KRIEGER, Peter, 2010. "La estética del mar y otros minimalismos de Hiroshi Sugimoto", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. n. 96, pp.133-144.
- KUNDERA, Milan, 1996. *El arte de la novela*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- La POSTA, Annino, 2010. *Franco Battiato: Soprattutto il silenzio*. Milano: Giunti Editore.
- LABRADA, María Antonia y otros, 2006. *La belleza que salva: comentarios a la Carta a los artistas de Juan Pablo II*. Madrid: Rialp.
- LAIB, Wolfgang, 2001. "Making the Ideal Real: A Conversation with Wolfgang Laib", entrevistado por *Sarah Tanguy* [revista en línea]. *Sculpture Magazine*, vol.20, no.4 [consulta: 6 de enero de 2017]. Disponible en: <http://www.sculpture.org/documents/scmag01/may01/laib/laib.shtml>

- LAO, Zi, 1998. *Libro del curso y de la virtud (Dao de jing)*. Madrid: Siruela.
- LAO, Zi, 2015. *Tao Te King*. Madrid: Siruela.
- LYNCH, David, 1998. "La sombra de una mano retorcida sobre mi casa. Infancia, memoria y pintura", entrevistado por Chris Rodley [en línea]. [Consulta: 23 de marzo de 2016]. Disponible en: <http://pensarencine.blogspot.it/2012/02/fragmentos-de-un-conversacion-entre.html>
- LYNCH, David, 2007. "En solo dos semanas de meditación trascendental me libere: mi furia se esfumo", entrevistado por Elena Pita [en línea]. [Consulta: 22 de junio de 2015] Disponible en: <http://www.elmundo.es/suplementos/magazine/2007/392/1175186627.html>
- LINCH, David, 2008. *In acque profonde: meditazione e creatività*. Milano: Mondadori.
- LYNCH, David, 2016. *Io vedo me stesso: la mia arte, il cinema, la vita*. Milano: Il Saggiatore.
- LIPOVETSKY, Gilles, 2003. *La era del vacío: ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama.
- MAILLARD, Chantal, 2009. *Contra el arte y otras imposturas*. Valencia: Pre-textos.
- MANRIQUE, María Eugenia, 2006. *Pintura Zen. Método y arte del sumi-e*. Barcelona: Kairós.
- MARINA, Jose Antonio y Eva MARINA, 2013. *El aprendizaje de la creatividad*. Barcelona: Ariel.
- MARTÍN, Consuelo, 1999. *El silencio creador*, Madrid: Mandala.
- - MARTÍN, Teodoro H., 1998. *Fray Juan de los Ángeles: Conquista del Reino de Dios*. Colección Clásicos de Espiritualidad. Madrid: BAC.
- MARTÍNEZ MORO, Juan, 1998. *Un ensayo sobre grabado (a finales del siglo XX)*. Santander: Creática.
- MARTÍNEZ MORO, Juan, 2000. "Experimentar e innovar en un espacio gráfico renovado" *10 años de Grabado y Edición de Arte*. Oviedo: Escuela de Arte de Oviedo.

- MARTÍNEZ MORO, Juan, 2000. "El grabado como paradigma en el arte contemporáneo", *Revista do Curso de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes*. Universidade Federal de Bahia. vol. 2, no 1, pp. 41-54.
- MARTÍNEZ MORO, Juan, 2001. "Actualidad de la estampa". *Certamen de arte gráfico para jóvenes creadores*. San Fernando: Calcografía Nacional, pp.13-17.
- MARTÍNEZ MORO, Juan, 2002. "Amor de don Tórculo y la señorita Impresora". Texto para el catálogo de mano de la exposición: *Juan M. Moro. Obra gráfica*. Palma de Mallorca: Fundació Pilar i Joan Miró.
- MARTÍNEZ MORO, Juan, 2006. "La gráfica en el dominio de lo múltiple: una aproximación crítica", *Trasdós: Revista del Museo de Bellas Artes de Santander*, n. 8, pp. 39-50.
- MARTÍNEZ MORO, Juan, 2008. *Un ensayo sobre grabado (a principios del siglo XXI)* México (D.F.): Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Artes Plásticas.
- MARTÍNEZ MORO, Juan, 2012. "Matriz y módulo en desarrollo expandido: genética-tectónica-retórica". En *I Foro de Arte Múltiple: 20 a 23 de septiembre de 2011*. Madrid: Estampa Arte Múltiple.
- MARTÍNEZ MORO, Juan, 2015. *El ser y la iridiscencia: (aleación en papel y aluminio)*. Santander: Galería Siboney. Catálogo de la exposición.
- MARZONA, Daniel, 2004. *Arte Minimalista*. Colonia: Benedikt Taschen.
- MASLEN, Mick y SOUTHERN, Jack, 2011. *Drawing Projects: an exploration of the language of drawing*. London: Black Dog Publishing.
- MCCLURE, Michael, 1991. *Francesco Clemente. Testa Coda*. New York: Rizzoli.
- MENDEZ LLOPIS, Carles, 2010. "Gráfica viva: aplicaciones de la imagen múltiple en el mundo contemporáneo". *Actas de Diseño, 9: V Encuentro Latinoamericano de Diseño, Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo, julio de 2010* [en línea]. Argentina: Universidad de Palermo, pp. 187-191 [consulta 18 de junio de 2017]. Disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/archivos/148_libro.pdf
- MENNEKES, Friedhelm, 1997. *Joseph Beuys: Pensar Cristo*. Barcelona: Herder.

- MERCURIO, Gianni, 2006. Andy Warhol. *Pentiti e non peccare più! (Repent and sin no more!)*. Milan: Skira.
- MILANO, Ernesto, 2001. *Elementi per una storia della xilografia: percorso storico-artistico sulla tecnica grafica dal 1400 al 2000*. Modena: Il Bulino.
- MOLINER, María, 2008. *Diccionario de uso del español. Edición abreviada*. Madrid: Gredos.
- MORATIEL, José Fernández, 2003. *La posada del silencio*. Barcelona: El Barquero.
- MORATIEL, José Fernández, 2006. *Desde el silencio*. Bilbao: Desclée de Brouwer.
- NIETO ALCAIDE, Victor, 1989. *La luz, símbolo y sistema visual*. Madrid: Cátedra.
- OSTAFIN, Brian D. y KASSMAN, Kyle T., 2012. "Stepping out of history: mindfulness improves insight problem solving", *Consciousness and Cognition*, vol. 21, n. 2, pp. 1031-1036.
- PASQUALOTTO, Giangiorgio, 2004. *Estetica del vuoto: arte e meditazione nelle culture d'Oriente*. Venezia: Marsilio.
- PASQUALOTTO, Giangiorgio, 2007. *Figure di pensiero: opere e simboli nelle culture d'Oriente*. Venezia: Marsilio.
- PASQUALOTTO, Giangiorgio, 2011. *Buddhismo*. Bologna: Emi.
- PASQUALOTTO, Giangiorgio, 2013. *Le filosofie del grande Oriente*. Milano: Book Time.
- PERAZZI, Mario, 1973. Entrevista a Joseph Beuys en el *Corriere della Sera*, 1 – abril. [Consulta: 21-05-2015] Disponible en: <http://artecreha.com/joseph-beuys/>
- PERTOCOLI, Domenico, 2004. *Andy Warhol. El ojo mecánico: antológica de su obra gráfica, documentos y films*. Milano: Edizioni Gabriele Mazzotta.
- PIVATO, Stefano, 2011. *Il secolo del rumore*. Bologna: il Mulino.
- PUENTE FERRERAS, Anibal, 1999. *El cerebro creador: ¿qué hacer para que el cerebro sea más eficaz?* Madrid: Alianza.
- PÜHRINGER, Alexander y NEUMAIER, Otto, 1995. "Conversación con Bill Viola: la mortalidad de la imagen" *Lápiz: Revista internacional del arte*, n. 113, pp. 58-65.

- SAINT-ARROMAN, Raoul de, 1876. *El aguafuerte, ensayo histórico de Saint-Arroman. Cómo me convertí en grabador para grabar por Conde Lepic*. París, c., 1 en el volumen 8.
- RATTEMEYER, Christian, 2005. *Vitamin D2: new perspectives in drawing*. Australia: Phaidon.
- RECH, Almine y TORRES, Ana María, 2005. *Rencontres 9: Almine Rech/James Turrell*. París: Images modernes y Almine Rech editions.
- REN, Jun y otros, 2011. "Meditation promotes insightful problem-solving by keeping people in a mindful and alert conscious state", *Science China Life Sciences*, vol. 54, no 10, pp. 961-965.
- RIES, Julien, 2007. *La questione del Sacro Eretica Trascendenza e profano nell'arte contemporanea*. Milano: Skira. pp.123-128.
- ROMAINE, James, 2003. "Transubstantiating the Culture: Andy Warhol's Secret". *ArtWay* [en línea], [consulta: 23 de noviembre de 2016]. Disponible en: <http://www.artway.eu/content.php?id=901&action=show&lang=en>
- RONSENTHAL, Mark. 2014. *Joseph Beuys: Obras 1955-1985*. Buenos Aires: Fundación PROA. Catálogo de la exposición.
- ROTHENSTEIN, Michael, 1970. *Relief Printing*. New York: Watson-Guption.
- ROTHKO, Mark, 2004. *La realidad del artista: filosofías del arte*. Madrid: Síntesis.
- RUSSELL Peter. *Nonduality and the Mystery of Consciousness*. Conferencia en los encuentros Science and Nonduality. [consulta: 23/01/2017] Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=BZ0YFoUcY0s&t=27s>
- SABLÉ, Erik, 2013. *Dizionario del Buddismo Zen*. Genova: Il Melangolo.
- SCHNECKENBURGER, Manfred y otros, 2001. *Arte del siglo XX*. Barcelona: Taschen.
- SCHNELLMANN, Jörg, 1997. *Joseph Beuys: the Multiples*. Catalogue Raisonné of the Multiples and Prints. Cambridge: Massachusetts.
- SCHOEBERLEIN, Deborah, 2009. *Mindfulness para enseñar y aprender*. Madrid: Gaia.
- SCHUON, Frithjof, 2011. *Arte sagrado y arte profano de Oriente a Occidente*. Barcelona: José J. de Olañeta.

- SERS, Philippe y ESCANDE, Yolaine, 2003. *Résonance intérieure: dialogue sur l'expérience artistique et sur l'expérience spirituelle en Chine et en Occident*. París: Klincksieck.
- SIMÓN, Vicente, 2011. *Aprender a practicar mindfulness*. Barcelona: Sello Editorial.
- SOGYAL, Rimpoché, 1996. *Destellos de Sabiduría*. Barcelona: Urano.
- SOLANA, Guillermo, 2004. "James Turrell: la mística de la luz". *El Cultural* [en línea]. 16 de diciembre de 2004, Arte [consulta: 23 de marzo de 2016]. Disponible en: <http://www.elcultural.com/revista/arte/James-Turrell-La-mistica-de-la-luz/10964>>
- SONTAG, Susan, 1997. *Estilos Radicales*. Madrid: Santillana.
- SPADARO, Antonio S.I., 2007. "Quale religiosità nell'arte di Andy Warhol?", *La Civiltà Cattolica*, vol.III, n. 3769, pp. 57-58.
- STERNBERG, Robert J., 2006. "The nature of creativity", *Creativity Research Journal*, vol. 18, no 1, pp. 87-98.
- STOICHITA, Victor I., 2000. *Breve historia de la sombra*. Madrid: Siruela.
- SUZUKI, Daisetsu, 1957. *An Introduction to Zen Buddhism*. London: Rider.
- TANIZAKI, Junichiro, 2011. *El Elogio de la Sombra*. Madrid: Siruela.
- TERESA DE JESUS, Santa, 2001. *El libro de la vida*. Madrid: Castalia.
- THOMPSON, Edward, et al., 1961. *Las grandes religiones*. Andorra: Luis Miracle.
- TOLLE, Eckhart, 2003. *El silencio habla*. Madrid: Gaia Ediciones.
- TOLLINI, Aldo, 2012. *Lo Zen: storia, scuole, testi*. Torino: Einaudi.
- TRUNGPA, Chögyam, 2001. *Dharma, arte y percepción visual*. Barcelona: MTM Editor.
- TUCCI, Giuseppe, 2013. *Il Buddismo: scuole, doctrine e storia*. Milano: Ghibli.
- TURRELL, James, 1996. "Art Minimal & Conceptual Only", entrevistado por Esa Laaksonen [en línea]. Blacksburg, Virginia. [consulta: 12 de octubre de 2016]. Disponible en: http://ktstudiokt.net/KT_Studio_KT/ARCH3501_FA07/Entries/2007/8/27_Ex_1.1_Essay_on_Light_and_Architecture_files/James%20Turrell%20Art%20Minimal%20%26%20Conceptual%20Only.pdf

- VEGA, Amador, 2001. *Zen, Mística y Abstracción: ensayos sobre el nihilismo religioso*. Madrid: Trotta.
- VETTESE, Angela, 2003. *Lucio Fontana : i tagli*". Milano: Silvana Editoriale.
- VILLALBA, Dokushô, 2005. *¿Qué es el Zen?: introducción práctica a la meditación Zen*. Madrid: Miraguano Ediciones.
- WESTHEIM, Paul, 2006. *Arte, religión y sociedad*. México DF: Fondo de cultura Económica.
- WILSON WATTS, Alan, 2012. *El camino del Zen*. Barcelona: Edhasa.
- WOLPIN, Samuel, 1995. *Textos y meditaciones sobre el Zen*. Buenos Aires: Kier.
- ZIMARINO, Antonio, 2015. *La spiritualità nell'arte: guida alla lettura dell'arte contemporanea*. Bologna: Diogene Multimedia.

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

CAP. 1

- Figura 1. Michelangelo Pistoletto, 1966. *Metrocubo d'infinito* [seis espejos ensamblados]. 120 x 120 x 120 cm. [consulta: 15 de mayo de 2016]. Disponible en: <http://www.artribune.com/wp-content/uploads/2016/10/Michelangelo-Pistoletto-Metrocubo-dinfinito-1966-Cittadellarte-Fondazione-Pistoletto-Biella-photo-%C2%A9-Paolo-Pellion.jpg.jpg>
- Figura 2. Elena Asins, 1999. *La rotación del menhir* [ocho serigrafías sobre papel]. 148 x 118,5 cm. Museo Reina Sofía, Madrid [consulta: 23 de abril de 2016]. Disponible en: <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/rotacion-menhir-0>
- Figura 3. Mark Rothko, 1971. *Rothko Chapel* [instalación] Houston, Texas (E.E.U.U.) [consulta: 12 de enero de 2017]. Disponible en: <http://www.lostintheusa.fr/planifier/poi/46589/chapelle-rothko-sans-culte-houston-texas/>
- Figura 4. Entrada al pabellón del Estado Vaticano, Bienal de Venecia, 2013. [consulta: 13 de marzo de 2015]. Disponible en: <http://www.scielo.mec.pt/img/revistas/est/v5n10/5n10a07f1.jpg>
- Figura 5. Tano Festa, 1979. *S/T* [emulsión fotográfica sobre lienzo montada sobre tabla y esmalto]. 162 X 200 cm. Colección Jacorossi, Rome. [consulta: 3 de mayo de 2016]. Disponible en: <http://www.italianways.com/tano-festa-and-michelangelo-a-dialog-between-the-renaissance-and-pop-art/>
- Figura 6. Lawrence Carroll, 2013. *Un-titled (Pintura helada)* [hielo, cera, tela sobre madera] 310 x 245 x 20 cm. [consulta: 24 de diciembre de 2016]. Disponible en: http://www2.artcenter.edu/dot/4x4_gallery.php
- Figura 7. Lawrence Carroll, 2013. *Nothing gold can stay* [cera, polvo, tela sobre madera, cables y bombillas]. 310 x 245 x 20 cm. [consulta: 17 de noviembre de 2025]. Disponible en: <http://www.arte.it/calendario-arte/bologna/mostra-lawrence-carroll-ghost-house-11814>
- Figura 8. Bill Viola, 1996. *The Messenger* [video instalación]. duración: 3'. [consulta: 22 de diciembre de 2015]. Disponible en:

<https://mascaviar.wordpress.com/tag/bill-viola/>

- Figura 9. Eduardo Chillida, 1967/2000. *Altar Cruz* [granito]. 100.5 x 201 x 99 cm. Iglesia de St. Peter, Colonia (Alemania). [consulta: 13 de enero de 2016].

Disponible en: <http://www.heribert-graab.de/bild-text/Gurutz-Aldare.html>

- Figura 10. *James Turrell*, 2016. Capilla memorial del Cementerio Dorotheenstadt, Berlín (Alemania) [consulta: 12 de febrero de 2015].

Disponible en: <http://luznatural-ianta.blogspot.it/2011/04/>

- Figura 11. Interior y exterior de la Catedral-Basílica de Santa María, Palma de Mallorca (España). [consulta: 23 de junio de 2016]. Disponible en:

<https://perdidoenmallorca.com/2015/07/26/detalles-que-desconocias-de-la-capilla-de-barcelo-de-la-seo-de-palma/>

- Figura 12. Interior y exterior del Santuario del Padre Pío, San Giovanni Rotondo, (Italia). [consulta: 21 de marzo de 2016]. Disponible en:

<http://www.italia.it/es/ideas-de-viaje/fe-y-espiritualidad/el-santuario-de-padre-pio.html>

- Figura 13. Interior y exterior de Santa Maria degli Angeli, Monte Tamaro (Suiza). [consulta: 26 de agosto de 2016]. Disponible en:

<http://www.archimagazine.com/abotamaro.htm>

- Figura 14. Alberto Durero, 1514. *La melancolia* [buril] 24 x 18.8 cm. [consulta: 5 de junio de 2015]. Disponible en:

<http://arte.laguia2000.com/general/renacimiento/la-melancolia-alberto-durero>

- Figura 15. La *Gran Pirámide de Keops* (Khufu), El Cairo (Egipto). [consulta: 23 de febrero de 2017]. Disponible en:

<https://spain.memphistours.com/Egipto/sobre-egipto/atracciones-en-el-cairo/wiki/la-piramide-de-keops>

- Figura 16. Miguel Chevalier, 2015. *Dear World... yours*, Cambridge [instalación de realidad virtual generativa]. King's College Chapel, Universidad de Cambridge, (Reino Unido) [consulta: 12 de julio de 2016].

Disponible en: <http://www.lightecture.com/espectacular-proyeccion-del-universo-de-miguel-chevalier/>

- Figura 17. King's College Chapel, Universidad de Cambridge, (Reino Unido). [consulta: 23 de mayo de 2015]. Disponible en:

<https://www.tripadvisor.co.uk/LocationPhotoDirectLink-g186225-d189094->

i211602140-King_s_College_Chapel-
Cambridge_Cambridgeshire_England.html

- Figura 18. Planta principal, Sagrada Familia, Barcelona (España). [consulta: 13 de agosto de 2016]. Disponible en: <http://ahoraarquitectura.blogspot.it/2011/05/modulacion-templo-expiatorio-de-la.html>

- Figura 19. *El Modulor*, Le Corbusier. [consulta: 12 de mayo de 2017]. Disponible

en:<http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=7837&sysLanguage=en&itemPos=82&itemCount=215&sysParentId=65&sysParentName=home>

- Figura 20. Tadao Ando, 1989. Iglesia de la luz, Osaka (Japón). [consulta: 15 de noviembre de 2016]. Disponible en: <http://www.plataformaarquitectura.cl/cl/ITtcw2CRCt/clasicos-de-la-arquitectura-iglesia-de-la-luz-tadao-ando>

- Figura 21. Tadao Ando, 1994-95. Espacio de la meditación. Palacio de la UNESCO, París (Francia). [consulta: 12 de junio de 2016]. Disponible en: <http://www.unesco.org/artcollection/NavigationAction.do?idOeuvre=3185&nouvelleLangue=es>

- Figura 22. James Turrell, 2005-2009. *Second wind*. Fundación NMAC, Vejer de la Frontera, Cádiz (España). [consulta: 12 de mayo de 2015]. Disponible en: <http://artedestostdias.blogspot.it/2012/01/james-turrell.htm>

CAP. 2

- Figura 23. Francesco Clemente, 1990. *Contemplación* [gouache sobre papel hecho a mano] 243 x 248 cm. Sezon Museum of Art, Tokyo. [consulta: 23 de junio de 2017]. Disponible en: <http://www.francescoclemente.net/india/6.html>

- Figura 24. Gina Pane, 1974. *Acción psíquica (prueba)*, [fotografía] 40.1 x 29.7 cm. [consulta: 24 de junio de 2015]. Disponible en: <http://archives.carre.pagesperso-orange.fr/Pane-Psyche-3.jpg>

- Figura 25. Mu ch'i, pintor del siglo XIII. *Caquis* [álbum de hojas, tinta sobre seda] 31.1 x 29 cm. [consulta 23 de febrero de 2016]. Disponible en:

<https://i.ytimg.com/vi/-X7NzvEnDhs/maxresdefault.jpg>

- Figura 26. Franco Battiato, 1992. *Gilgamesh* (también portada del disco *Gilgamesh*), [oleo sobre lienzo. dimensiones desconocidas. [consulta: 25 de junio de 2016]. Disponible en: www.battiato.it

- Figura 27. Franco Battiato, 2000-2010. *Autorretrato de espalda* [tríptico, óleo sobre lienzo] dimensiones desconocidas. [consulta: 25 de junio de 2016]. Disponible en: www.battiato.it

- Figura 28. Franco Battiato, 1990 - 2000. *Sufí* [óleo sobre lienzo] dimensiones desconocidas. [consulta: 13 de noviembre de 2016]. Disponible en: www.battiato.it

- Figura 29. David Lynch, 2011. *Boy Lights Fire* (detalle) [técnica mixta] [consulta: 23 de junio de 2016]. Disponible en: <http://surrelart.blogspot.it/2012/04/david-lynch-art-and-paintings.html>

- Figura 30. David Lynch, 1977. [Fotograma de la película *Cabeza Borradora*]. duración: 90'. [consulta: 24 de junio de 2016]. Disponible en: <http://blizzarradas.blogspot.it/2015/03/eraserhead-1977.html>

- Figura 31. David Lynch, 2000. *Untitled Lodz* [fotografía]. [consulta: 25 de julio de 2017]. Disponible en: <https://www.espoarte.net/arte/david-lynch-fotografo-al-mast-di-bologna/>

- Figura 32. David Lynch, 2010. *Boy lights fire* [técnica mixta]. [consulta: 26 de mayo de 2016]. Disponible en: <http://www.buendiario.com/david-lynch-expone-cuadros-y-sale-libro-de-twin-peaks/>

- Figura 33. Lynch trabajando en su estudio, 2009. [consulta 23 de marzo de 2017]. Disponible en: <http://www.buendiario.com/david-lynch-expone-cuadros-y-sale-libro-de-twin-peaks/>

- Figura 34. Vista de la exposición de David Lynch, *The Air is on Fire*, 2007, en la Fondation Cartier our l'art contemporain, París (Francia). Foto: Patrick Gries. [consulta: 12 de junio de 2016]. Disponible en: <http://artishockrevista.com/2014/11/26/habitar-espacio-kuitca/>

- Figura 35. David Lynch, 2000. *Bob Loves Sally Until She is Blue in the Face* [técnica mixta]. [consulta: 22 de junio de 2016]. Disponible en: <http://www.buendiario.com/david-lynch-expone-cuadros-y-sale-libro-de-twin-peaks/>

- Figura 36. David Lynch, 1990. *A Figure Witnessing the Orchestration of Time* [técnica mixta]. [consulta: 14 de marzo de 2016]. Disponible en: <http://www.artnews.com/2015/11/17/the-man-from-another-place-film-critic-dennis-lim-on-his-new-book-about-david-lynch/>
- Figura 37. David Lynch, 2007. *Watching a tree with an eye* [litografía]. 66 x 89 cm. [consulta: 14 de junio de 2017]. Disponible en: <http://www.ipool.it/l-universo-di-david-lynch-in-mostra/dettaglio.php?idNews=654>
- Figura 38. David Lynch meditando junto a estudiantes de un colegio en California (EE. UU.) [consulta: 24 de junio de 2016]. Disponible en: <http://www.cbsnews.com/news/the-quiet-power-of-meditation/>
- Figura 39. David Lynch y su hija Lula, 2016 [Fotograma del documental *David Lynch: The Art Life*]. duración: 90. [consulta: 16 de junio de 2017]. Disponible en: https://cultura.elpais.com/cultura/2017/03/29/actualidad/1490809056_747349.html

CAP. 3

- Figura 40. Portada del catálogo *The spiritual in art. Abstract painting 1980-1985*. [consulta: 23 de abril de 2017]. Disponible en: <https://images-na.ssl-images-amazon.com/images/I/41WIJGES11L.jpg>
- Figura 41. *Altarbild n°1*, Hilma af Klint, 1915 [témpera]. [consulta 21 de mayo de 2017]. Disponible en: <http://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/hilma-af-klint-2/>
- Figura 42. Bruce Nauman, 1967. *The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths* [luces de neón y transformador]. 149.86 x 139.7 x 5.08 cm. Philadelphia Museum of Art (EE. UU.) [consulta: 11 de febrero de 2017]. Disponible en: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/00/c2/28/00c228de3ca8b9cb9eef67be86584daa.jpg>
- Figura 43. Estudio de Lucio Fontana en Milán (foto de Ugo Mulas, 1962). [consulta: 22 de enero de 2017]. Disponible en: <https://www.artsy.net/artwork/ugo-mulas-lucio-fontana-studio-milano>
- Figura 44. Yves Klein, 1961. *Ex-voto dedicada a Santa Rita de Cascia* [pigmento seco, hojas de pan de oro y manuscrito en plexiglás] 14 x 21 x 3.2

- cm. ADAGP, París, 2014. [consulta: 12 de febrero de 2017]. Disponible en: <http://www.rudedo.be/amarant07/wp-content/uploads/2015/11/Klein12.jpg>
- Figura 45. Yves Klein, 1961. *Blue Monochrome* [pigmento seco sobre polímero sintético sobre madera entelada] 195.1 x 140 cm. Credit The Sidney and Harriet Janis Collection. [consulta: 23 de noviembre de 2016]. Disponible en: <https://www.moma.org/collection/works/80103>
 - Figura 46. Mark Rothko, 1956. *Green on Blue* [óleo sobre lienzo]. 228.6 x 160.02 cm. [consulta: 19 de marzo de 2017]. Disponible en: <https://theartstack.com/artist/mark-rothko/green-over-blue>
 - Figura 47. Antoni Tàpies, 1996. *Sala de Reflexión* (Universidad Pompeu Fabra de Barcelona). [consulta: 11 de mayo de 2016]. Disponible en: https://www.upf.edu/campus/_img/campus/ciudadella/Sala-reflexio_1996.jpg
 - Figura 48. Wolfgang Laib recogiendo polen de la naturaleza en los campos del sur de Alemania y diseminándolo en la sala de la galería Sperone Westwater de Nueva York, 1992. [consulta: 20 de junio de 2017]. Disponible en: <https://www.pinterest.com.mx/lisetteschumach/wolfgang-laib/?lp=true>
 - Figura 49. Wolfgang Laib, 2000. *La chambre des certitudes* [instalación]. Roc del Maure, Cataluña (España). [consulta: 30 de mayo de 2017]. Disponible en: <http://www.waxroom.fr/chambre-certitudes.php>
 - Figura 50. Ulay/Abramovic, 1982. *Nightsea Crossing. Documenta 7 Kassel, 7 days* [fotografía de la performance]. 50 x 80 cm. Photo: © VBK, Wien, 2011. [consulta: 12 de mayo de 2017]. Disponible en: <http://pomeranz-collection.com/?q=node/39#flou>
 - Figura 51. Marina Abramovic, 2016. *The space in Between*, Chapada dos Veadeiros, Brasil, [video]. duración: 86'. [consulta: 20 junio de 2017]. Disponible en: <http://www.artribune.com/television/2016/08/video-marina-abramovic-the-space-in-between-brasile-trailer/>
 - Figura 52. James Lee Byars, 1986. *La tumba de James Lee Byars* [instalación, caliza]. diámetro: 100 cm. [consulta: 11 de junio de 2017]. Disponible en: <https://dailyartfair.com/exhibition/4992/james-lee-byars-peder-lund>

- Figura 53. James Lee Byars, 1994. *La muerte de James Lee Byars*, [performance, pan de oro, cristales, y plexiglás]. [consulta: 10 de marzo de 2017]. Disponible en: <http://ensembles.mhka.be/items/6982?locale=en>
- Figura 54. Michelangelo Pistoletto, 2000. *Luogo di raccoglimento e preghiera* [instalación permanente]. Instituto Oncologico Paoli-Calmettes, Marseille (Francia). [consulta: 12 de diciembre de 2016]. Disponible en: <http://www.pistoletto.it/it/crono24.htm#>
- Figura 55. Michelangelo Pistoletto, 2007. *Grande Cubo specchiante - Luogo di riflessione e meditazione*. [instalación]. 2007; Photo: Enrico Amici; Courtesy Galleria Continua, San Gimignano / Beijing / Le Moulin. [consulta: 17 de marzo de 2017]. Disponible en: http://www.beniculturali.it/mibac/export/MiBAC/sito-MiBAC/Menu-Utility/Imagine/index.html_646800153.html
- Figura 56. Thomas Riedelsheimer, 2001. *Ríos y mareas*, [video documental]. 1: 30". [consulta: 23 de febrero de 2016]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=64DJ_Zz5c9A
- Figura 57. Michael Grab, 2013. *Gravity Glue* [estructura temporal de piedra]. [consulta: 12 de marzo de 2016]. disponible en: <https://www.greenme.it/vivere/arte-e-cultura/17318-pietre-equilibrio-michael-grab>
- Figura 58. Robert Irwin, 1965 - 1967. *Untitled* [laca pulverizada sobre aluminio curvado]. 121,90 cm de diámetro. [consulta: 23 de marzo de 2016]. Disponible en: <http://unframed.lacma.org/2016/06/28/1966-and-light-la>
- Figura 59. Vista de la obra *Untitled* (1965 - 1967) de Robert Irwin, ubicada en la Capilla del Museo Esteban Vicente (Segovia), 2010. [consulta: 15 de mayo de 2017]. Disponible en: http://zoquejo.com/not/2244/la_capilla_del_museo_esteban_vicente_acoge_a_oscuras_las_luces_y_las_sombras_de_robert_irwin
- Figura 60. Agnès Martin, 1964. *Untitled* [tinta sobre papel]. [consulta. 20 de enero de 2017]. Disponible en: <http://catalogue.drouot.com/ref-drouot/lot-ventes-aux-encheres-drouot.jsp?id=1451959>
- Figura 61. Hiroshi Sugimoto, 1992. *Mar amarillo* [fotografía, copia en gelatina de plata]. 50.8 x 61 cm. [consulta: 12 de abril de 2017].

Disponible en: <http://www.tripoligallery.com/show/seascapes>

- Figura 62. Piero Guccione, 2008-09. *Forma-vagante* [óleo sobre lienzo] 43,5 x 72 cm. [consulta 22 de mayo de 2017]. Disponible en: <http://www.pieroguccione.it/opere-il-mare.htm>

- Figura 63. Joseph Beuys, 1964. *Der Chef* [performance]. [consulta: 12 de abril de 2016]. Disponible en: <http://www.e-flux.com/journal/01/68485/the-boss-on-the-unresolved-question-of-authority-in-joseph-beuys-oeuvre-and-public-image/>

- Figura 64. Joseph Beuys, 1972. *Blackboards* [acción en la Tate Gallery, 26 de febrero de 1972]. Photo: Simon Wilson. Tate Archive photographic. Collection: Seven Exhibitions 1972. [consulta: 23 de mayo de 2017]. Disponible en: <http://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/perspectives/joseph-beuys>

- Figura 65. Joseph Beuys dando clase en SAIC (School of the Art Institute of Chicago) mientras promocionaba la FIU (1974). [consulta: 21 de enero de 2017]. Disponible en: <http://www.artic.edu/exhibition/joseph-beuys-untitled-sun-state>

- Figura 66. Joseph Beuys, 1954. *Conejo y varios bocetos* [aguada y lápiz sobre papel]. [consulta: 15 de mayo de 2017]. Disponible en: <https://es.pinterest.com/pin/390054017702076627/>

- Figura 67. Joseph Beuys, 1974. *I love America and America likes me* [performance]. Galería Renè Block, Nueva York (EE. UU.). [consulta: 23 de junio de 2017]. Disponible en: <https://www.kidsofdada.com/blogs/magazine/35963521-joseph-beuys-i-like-america-and-america-likes-me>

- Figura 68. Joseph Beuys, 1985. *Plight* [instalación]. [consulta: 21 de marzo de 2017]. Disponible en: <http://www.flickrriver.com/photos/marcwathieu/3055185887/>

- Figura 69. *Rayo iluminando un venado*, Joseph Beuys, 1958-85. [instalación, treinta y nueve elementos, bronce, hierro y aluminio]. dimensiones variables. Edición: 0/4. Guggenheim Bilbao Museoa (España). [consulta: 12 de mayo de 2017]. Disponible en: <https://www.guggenheim-bilbao.eus/obras/rayo-iluminando-un-venado-2/>

- Figura 70. Dan Flavin 1966. *From August 5, 1964* [crayón blanco sobre papel negro]. [consulta: 23 de febrero de 2017]. Disponible en: <https://artblart.files.wordpress.com/2011/09/dan-flavin-from-august-5-1964-1966.jpg>
- Figura 71. Dan Flavin, 1961. *Icon II. The mystery to John Reeve*. [escultura, óleo sobre tablero de madera, recipiente de porcelana, cadena de tracción y bombilla incandescente]. 76.2 x 63.8 x 11.9 cm. Colección: Stephen Flavin, Nueva York (EE. UU.). [consulta: 21 de marzo de 2017]. Disponible en: <https://www.diaart.org/collection/collection/flavin-dan-icon-ii-the-mystery-to-john-reeves-1961-lr-2015-003>
- Figura 72. Dan Flavin, 1964. *Icon VII Vía crucis* [escultura, acrílico sobre masonite y luz fluorescente]. 71.1 x 71.1 x 25.7 cm. [consulta: 12 de marzo de 2017]. Disponible en: <http://ubiquarian.net/2012/10/dan-flavin-lights/>
- Figura 73. Dan Flavin, 1963. *The nominal Three, to William of Ockham* [fluorescentes de luz blanca fría, 244 cm. De longitud diagonal]. Colección DIA Art Foundation. [consulta: 12 de marzo de 2016]. Disponible en: <http://ubiquarian.net/2012/10/dan-flavin-lights/>
- Figura 74. Dan Flavin, 1996. [instalación lumínica]. Santa Maria in Chiesa Rossa, Milán (Italia). [consulta: 21 de mayo de 2016]. Disponible en: http://www.milanoartemusica.com/Chiesa_Santa_Maria_Annunciata_in_Chiesa_Rossa.html
- Figura 75. John Cage en 1981. [consulta: 12 de junio de 2016]. Disponible en: <http://www.artribune.com/arti-performative/musica/2015/05/pianissimo-e-fortissimo-sui-saggi-di-john-cage/>
- Figura 76. John Cage, 1969. *Not Wanting To Say Anything About Marcel, II* [libro ilustrado con ocho serigrafías]. 37 x 61 x 37 cm. [consulta: 23 de mayo de 2016]. Disponible en : <https://www.moma.org/collection/work/11082>
- Figura 77. John Cage conoce a D.T. Suzuki en 1962. [consulta: 23 de junio de 2016]. Disponible en: http://www.slate.com/articles/arts/books/2012/06/where_the_heart_beats_john_cage_biography_by_kay_larson_reviewed_.html
- Figura 78. John Cage, 1983. *R3* de la serie *The Where R=Ryoanji* [punta seca]. imagen: 17.8 x 54.3 cm, papel: 22.9 x 59.7 cm. Colección: National

Gallery of Art USA. [consulta: 23 de mayo de 2017]. Disponible en:
<https://newamericanpaintings.files.wordpress.com/2012/02/r3.jpg>

- Figura 79. John Cage, 1982. *Déreau* [aguafuerte a color, aguainta, buril, fotograbado y punta seca]. 46.4 x 62.2 cm. [consulta: 12 de mayo de 2017]. Disponible en:
<https://newamericanpaintings.wordpress.com/2012/02/28/controlled-chaos-john-cage-at-crown-point-press/>

CAP. 4

- Figura 80. Huellas de Laetoli, descubiertas hace 3,6 millones de años en Tanzania. [consulta: 23 de mayo de 2016]. Disponible: <http://ancient-code.es/los-investigadores-encuentran-revolucionarias-huellas-humanas-de-36-millones-de-anos/>

- Figura 81. *Fire Prints*. Secuencias de los experimentos con fuego que llevó a cabo Cage entre 1978 y 1992 en Crown Point Press, San Francisco (EE. UU.). [consulta: 21 de junio de 2017] Disponible en:
<http://ronsen.org/cagelinks.html>

- Figura 82. Victoria Rabal durante el proceso de estampación Gyotaku. [consulta: 12 de mayo de 2017]. Disponible en:
<http://codexmiscelaneus.blogspot.it/2012/01/gyotaku-el-arte-de-capturar-el-alma-de.html>

- Figura 83. Ludovic Napoléon Lépici (1870-1876). Serie *Views from the Banks of the Scheldt*, [aguafuertes]. Imagen: 34.3 x 74.4, Papel: 45 x 81 cm. [consulta 23 de marzo de 2017]. Disponible en:
<http://blog.artbma.org/tag/views-from-the-banks-of-the-scheldt/>

- Figura 84. Max Klinger, 1880. *Amor und Psyche, Opus Va & Vb (Singer 64-109)* [aguafuerte y aguainta]. imagen: 36.3 x 27.3 cm., papel: 42.5 x 31.3 cm. [consulta: 23 de noviembre de 2016]. Disponible en:
<http://www.christies.com/lotfinder/Lot/max-klinger-1857-1920-amor-und-psyche-5395866-details.aspx>

- Figura 85. Nancy Spero, 1989. *Goddess Nut* [impresión manual y collage sobre papel]. 279.5 x 355.5 en total, siete paneles. [consulta: 23 de mayo de

2017]. Disponible en: <https://it.pinterest.com/borabora1215/nancy-spero/?lp=true>

- Figura 86. Jasper Johns, 1987. *The Seasons (Spring, Summer, Fall, Winter)* [set de 4 aguafuertes con aguatinta a color sobre papel Somerset]. dimensiones de cada imagen: 48.8 x 32.3 cm. [consulta: 22 de febrero de 2017]. Disponible en: <http://www.grindhousetherapy.com/happy-birthday-to-celebrated-artist-jasper-johns-85-today/>

- Figura 87. Willie Cole, 1992. *Domestic I.D.IV* [plancha de vapor y lápiz sobre papel montado en marco de ventana de madera reciclado]. 88.9 x 81.3 x 3.5 cm. [consulta: 22 de marzo de 2017]. Disponible en: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/210>

- Figura 88. Felix Gonzalez-Torres, 1991. *Untitled* [taco de papel, copias ilimitadas]. 17.8 x 96.5 x 114.3 cm. [consulta: 23 de mayo de 2017]. Disponible en: <http://artecontemporanea.accademia.laquila.it/felix-gonzalez-torres/>

- Figura 89. Bill Viola, 2008. *Anika* [Color High-Definition video on LCD panel]. 63 x 35.5 x 6 cm. [consulta: 23 de mayo de 2017]. Disponible en: <http://en.cafa.com.cn/bill-viola-unspoken-at-james-cohan-gallery-shanghai.html>

- Figura 90. Andy Warhol, 1963. *Silver Car Crash (Double Disaster)* de la serie *Death and Disaster* [serigrafía sobre lienzo plateado] 267.4 x 417.1 cm. [consulta: 23 de mayo de 2017]. Disponible en: <http://news-art.it/news/silver-car-crash--double-disaster---di-andy-warhol.htm>

- Figuras 91 y 92. Warhol en *The Factory* trabajando (julio de 1964) durante la realización de sus *Flowers*. [consulta: 22 de junio de 2017]. Disponible en: <http://warholessays.tumblr.com/post/87087583900/flowers-flowers-flowers>

- Figura 93. Andy Warhol, 1976. *Skulls* [pintura acrílica y serigrafía sobre seis lienzos]. Cada uno: 38.3 x 48.3 cm. [consulta: 23 de marzo de 2016]. Disponible en: <http://withreferencetodeath.philippocock.net/blog/warhol-andy-skulls-1977/>

- Figura 94. Andy Warhol, 1962. *Marilyn Diptych* [serigrafía sobre lienzo]. 205.4 x 144.8 cm. Colección de la Tate Modern. [consulta: 22 de febrero de 2017]. Disponible en: <https://www.khanacademy.org/humanities/ap-art>

history/later-europe-and-americas/modernity-ap/a/warhol-marilyn-diptych

- Figura 95. Andy Warhol delante de sus *Shadows* en la galleria Heiner Friedrich, Nueva York, 1979. Photo: Arthur Tress, 1979. Courtesy Vault Gallery. [consulta: 17 de marzo de 2017]. Disponible en: <http://www.smithsonianmag.com/arts-culture/bringing-andy-warhols-shadows-to-the-hirshhorn-88416488/>

- Figura 96. Andy Warhol, (1978-1979). *Shadows*. Vista de la instalación de la exposición 'Warhol Unlimited' en el Musée d'art moderne de la Ville de París, 2015. Photo: Pierre Antoine. Courtesy the Musée d'art moderne de la Ville de París (Francia). [consulta: 14 de mayo de 2017]. Disponible en: <https://hyperallergic.com/268192/in-paris-andy-warhols-works-are-shadows-of-their-former-selves/>

- Figura 97. Andy Warhol, 1986. *The Last Supper (Christ 112 Times)* [pintura, polímeros sintéticos y serigrafía sobre lienzo]. 203 x 1069,3 cm. Museum Brandhorst, Múnich (Alemania). [consulta: 23 de junio de 2017]. Disponible en: <https://it.pinterest.com/fervidal31/andy-warhol/?lp=true>

- Figura 98. *Sutra del diamante*. Cueva 17, Dunhuang [tinta sobre papel]. British Library Or.8210/P.2 Copyright © The British Library Board. [consulta: 20 de mayo de 2017]. Disponible en: <http://grafik.rp.pl/g4a/949314,499410,9.jpg>

- Figura 99. Bryan Nash Gill, 2009. *Compass II* [monotipo]. 46 x 46 cm. [consulta: 23 de mayo de 2017]. Disponible en: <http://www.bryannashgill.com/works-on-paper/#/works-on-paper/compass-ii/>

- Figura 100. Bryan Nash Gill, 2011 *Pipe rot*, [xilografía]. imagen: 74 x 64 cm. papel: 97 x 92 cm. [consulta: 9 de marzo de 2017]. Disponible en: <http://www.bryannashgill.com/woodcuts/#/woodcuts/pipe-rot/>

- Figura 101. Bryan Nash Gill, *Beyond the Landscape*, Berkshire Museum, Pittsfield, Massachusetts, 2012. [consulta: 27 de junio de 2017]. Disponible en: <http://timeinart.altervista.org/bryan-nash-gills-the-tangible-life-of-the-trees/>

- Figura 102. Bryan Nash Gill, 2010. *Rondel* [xilografía]. 58.5 x 79 cm. [consulta: 8 de noviembre de 2016]. Disponible en: <http://www.bryannashgill.com/woodcuts/rondel/>

- Figura 103. Vija Celmins, 1998, *Night Sky #18* [carbón sobre papel]. 50,7 x 58,4 cm. [consulta: 21 de marzo de 2017]. Disponible en: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/celmins-night-sky-18-al00178>
- Figura 104. Robert Fludd, 1617, Ilustración para el libro *Utriusque Cosmi* [buril]. Texto: *Utriusque Cosmi Maioris scilicet et Minoris. Metaphysica, Physica Atque Technica Historia*. [consulta: 12 de mayo de 2017]. Disponible en: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/236x/3b/12/b3/3b12b3fc0c26871fad91bd4fd2cfc560.jpg>
- Figura 105. *Twelve Etchings*, Anish Kapoor, 2007 [portfolio de doce aguafuertes] imagen: 53.2 x 69.3 cm., papel: 77 x 89.9 cm. [consulta: 23 de mayo de 2017]. Diponible en: <http://paragonpress.co.uk/works/12-etchings>

CAP. 5

- Figura 106. Ana Crespo, 2001. *El Amoroso, Ya- Wudud*. De la serie *¡Luz, más luz!* [instalación, algodón, franela y seda y telas teñidas a mano]. medidas variables. Cortesía de la artista.
- Figura 107. Ana Crespo, 2001. *La senda del buscador, Estancia del caminante* [vidrio, hilo de algodón, seda y azúcar]. dimensiones desconocidas. Cortesía de la artista.
- Figura 108. Ana Crespo, 2004. *En el corazón del Rubí, X, Derviches giróvagos II* [fotografía sobre aluminio, proceso lambda]. 110 X 74 cm. Cortesía de la artista.
- Figura 109. Ana Crespo, 2007. *Acunando el alma-aire* [fotografía sobre aluminio, proceso lambda]. 120 x 80 cm. Cortesía de la artista.
- Figura 110. Ana Crespo, 2009. *En la morada de Venus o José el interprete de los sueños*. De la serie *El banquete nupcial de Venus y Canope*, [escultura, hierro, madera y papel]. 270 x 90 x 90 cm. Cortesía de la artista.
- Figura 111. Ana Crespo, 2000. *Rituales de sanación-Tierra* [serigrafía sobre poliéster]. Cortesía de la artista.
- Figura 112. Ana Crespo, 2015. *Taj Majal, La visión de la Amada en su develamiento* [papel de seda cosido sobre papel a mano]. 106 x 82 x 20 cm. Cortesía de la artista.

- Figura 113. Federico Guzmán. *Tuiza. La cultura de la jaima*. Palacio de Cristal. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2015 © Joaquín Cortés/Román Lores. [consulta: 3 de junio de 2017]. Disponible en: <http://www.museoreinasofia.es/prensa/nota-de-prensa/federico-guzman-pabellon-saharaui>
- Figura 114. Federico Guzmán, 1989. *Psicoprovincia* [estampación de tinta sobre lienzo] 400 x 400 cm. Cortesía del artista.
- Figura 115. Federico Guzmán, 1991. *Espalda mojada* [serigrafía sobre papel]. 140 x 90 cm. Edición: 30. Permanent Press, Brooklyn. Colección MoMA. Cortesía del artista.
- Figura 116. Federico Guzmán, 2007. *Cara de mañana I* [monotipo, 4 tintas, papel Zerkall-Bütten, 350 grs. 1 sobre 2 E/U]. 100 x 135 cm. Cortesía del artista.
- Figura 117. Federico Guzmán 2014. *Raíz profunda mente cielo* [serigrafía de 23 pantallas. 30 x 40 cm.] Ed. 40. Barco Ojo Astillero, Triana, Sevilla. Cortesía del artista.
- Figura 118. Ian Szydlowski Álvarez. [consulta: 23 de junio de 2017]. Disponible en: <http://beyoga.fr/ianszydlowski-alvarez>
- Figura 119. Ian Szydlowski, 2004. *Columna* [serigrafía y aguafuerte. Papel: Canson edition]. 75 x 56 cm. [consulta: 20 de junio de 2017]. Disponible en: <http://www.tiendagaleriaanimal.cl/producto/531/columna>
- Figura 120. Ian Szydlowski, 2012. *Love and Other Hallucinations* [instalación, serigrafía sobre aluminio]. dimensiones variables. New York. Cortesía del artista.
- Figura 121. Ian Szydlowski, 2013. *Cantata Errata* [heliograbado impreso sobre papel japonés Gampi]. Cortesía del artista.

