

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

FACULTAD DE BELLAS ARTES  
DEPARTAMENTO DE PINTURA



**TESIS DOCTORAL**

**Influencia del fenómeno místico en la pintura española contemporánea**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

**Juan Antonio Tinte Moreno**

Directora

Paloma Peláez Bravo

**Madrid, 2014**



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE  
MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES  
DEPARTAMENTO DE PINTURA Y RESTAURACIÓN

**TESIS DOCTORAL**

INFLUENCIA DEL  
FENÓMENO MÍSTICO EN LA PINTURA ESPAÑOLA  
CONTEMPORÁNEA

**Autor: Juan Antonio Tinte Moreno**  
Programa: Técnica, Plástica y concepto

**Directora: Paloma Peláez Bravo**



## INDICE

<b>ABSTRACT</b>	<b>11</b>
<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>17</b>
<b>I Motivación y objeto de la investigación</b>	<b>19</b>
<b>II Hipótesis</b>	<b>21</b>
<b>III Objetivos y especificación del trabajo de investigación</b>	<b>25</b>
<b>IV Enunciado del tema</b>	<b>29</b>
<b>V Antecedentes e importancia científica</b>	<b>21</b>
<b>1 CLAVES PARA EL ESTUDIO</b>	<b>33</b>
1.1 Estructura de relación	47
1.2 Modelos y ejes de referencia	50
1.3 Sociedad, cultura y presente	59
1.4 Aportaciones para el estudio	70
<b>2 ACERCAMIENTO AL FENÓMENO MÍSTICO</b>	<b>75</b>
2.1 Mística, creación y estética	75
2.1.1 Consideraciones generales acerca del fenómeno místico	82
2.1.2 Mística: aproximación al término y su definición	85
2.1.3 Ascetismo	93
2.1.4 Éxtasis-	98
2.1.5 Metafísica	102
<b>3 INCLINACIÓN A LA CREACIÓN</b>	<b>110</b>
3.1 Cultura y experiencia de la estética como lenguaje	120
3.1.1 La posibilidad mística	135
3.1.2 La experiencia mística	142
3.2 Necesidad creativa	153
3.3 Naturaleza del hecho creativo. Mística y estética	168
<b>4 INFLUENCIA DEL FENÓMENO MÍSTICO EN LA PINTURA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA</b>	<b>180</b>
4.1 La estética de lo agostado	180
4.2 El manejo del tiempo como lugar inaprensible. Costumbre de la no representación y la sugerencia	194
4.3 Evocación de lo destruido: de la representación formal a la representación de la ausencia. Aspectos generales	211



## 1 CLAVES PARA EL ESTUDIO

Frente al prodigio de la técnica y, con ello, el aumento de la relación existente entre los medios y las fórmulas que indican todo cuanto es creación y susceptible de ser consumido, el arte en sí mismo parece querer ampararse en sistemas de reinterpretación sucesiva de lo individual. Este hecho, que bien pudiera ser esencial, se convierte en una especie de máscara donde se juega con procesos vitales de corte existencialista, cuyo argumento en la articulación llega amparado por la capacidad, a veces, de no decir, en lo que, en gran parte de las ocasiones, no es sino una emulación continua de un exterior que garantiza atención<sup>2</sup>.

El eje de este proyecto trata de retomar algunos de postulados en los que se mueve la búsqueda continua del creador. En este sentido,

---

<sup>2</sup> En torno a esto apunta Celina Ramos que: *El soporte audiovisual de los medios de comunicación tiene tantos visos de realidad verdadera que hoy en día su estatuto epistemológico es más elevado de lo que se podía esperar de un medio que debido a su propio lenguaje es fácilmente manipulable. Y es que históricamente, el concepto de verdad está ligado a los prejuicios de los medios de expresión. (...) Los medios no sólo me aportan información; me proporcionan una construcción selectiva del conocimiento de la sociedad; señalan lo que es importante y trivial, mediante lo que muestran y lo que ignoran, mediante lo que amplían silencian u omiten. (...) Es evidente que los medios no definen la naturaleza del mundo sino que actúan sobre un trasfondo ya establecido y plausible, condición para que la interiorización de sus significaciones sea efectiva.* Ramos, Celina “Los medios de Comunicación agentes constructores de lo real”. Ed. Universidad de Huelva, 2009, pp.110-111.

4.3.1	Procesos para la ausencia _____	212
4.3.2	Paréntesis religioso _____	218
4.3.3	Ética y estética del lenguaje _____	221
<b>4.4</b>	<b>Consecuencias sobre la obra actual. _____</b>	<b>226</b>
4.4.1	Eduardo Chillida: El espacio como huella _____	240
4.4.2	Lucio Muñoz: Las referencias heridas _____	250
4.4.3	Antoni Tàpies: La estética de lo despojado _____	406
4.4.4	José María Sicilia: Arquitectura de la desaparición _____	264
4.4.5	Antonio Murado: El silencio _____	434
4.4.6	Soledad Sevilla: Objetos subjetivos _____	442
4.4.7	Antón Lamazares: El pensamiento _____	454
4.4.8	Juan Carlos Savater: La idea como lugar _____	292
4.4.9	Ángeles San José: Huellas sin tiempo _____	477
4.4.10	José Manuel Ciria: Descreación _____	487
<b>5</b>	<b>ESTACIONES ESPECULATIVAS Y CONSIDERACIONES PREVIAS A LAS CONCLUSIONES _____</b>	<b>507</b>
<b>5.1</b>	<b>La experiencia individual y el lenguaje místico _____</b>	<b>508</b>
<b>5.2</b>	<b>Conflicto e incertidumbre _____</b>	<b>528</b>
<b>5.3</b>	<b>El pensamiento conceptual _____</b>	<b>539</b>
<b>5.4</b>	<b>Los espacios sin tiempo _____</b>	<b>545</b>
<b>5.5</b>	<b>Misticismo frente al fenómeno religioso _____</b>	<b>549</b>
<b>5.6</b>	<b>Epílogo _____</b>	<b>555</b>
<b>6</b>	<b>CONCLUSIONES _____</b>	<b>564</b>
<b>6.1</b>	<b>El humano como creado _____</b>	<b>352</b>
<b>6.2</b>	<b>Mística e imagen _____</b>	<b>358</b>
<b>6.3</b>	<b>Pintura española contemporánea _____</b>	<b>364</b>
<b>7</b>	<b>BIBLIOGRAFÍA _____</b>	<b>374</b>
<b>7.1</b>	<b>Bibliografía general _____</b>	<b>374</b>
<b>7.2</b>	<b>Bibliografía específica _____</b>	<b>382</b>
<b>7.3</b>	<b>Bibliografía Internet _____</b>	<b>631</b>
<b>8</b>	<b>ÍNDICE DE IMÁGENES _____</b>	<b>639</b>
<b>9</b>	<b>GLOSARIO DE TÉRMINOS _____</b>	<b>644</b>

Dedico este trabajo a mis padres por todos los años dedicados que, a lo largo del tiempo y hasta el presente, me han enseñado el sentido de la lucha, la solidaridad y la alegría. A mis hermanos.

A Carmen, mi mujer, siempre a mi lado; por su comprensión, por acompañarme, por cada día compartido. Y a mis hijas, Sara y Celia, por todas las razones.



## **AGRADECIMIENTOS**

Desde luego son muchas las personas a las que tengo que agradecer la consecución de este trabajo. Personas que me han animado a su realización; otras que me han guiado hasta la conclusión, cuando no, muchas que han seguido de cerca e interés el desarrollo de mi labor.

Así, como no podía ser de otra forma, agradezco su dedicación y entusiasmo a mi directora de tesis Paloma Peláez Bravo, por su empeño y tiempo trabajado. Por su arrojo y salto al vacío, asumiendo una responsabilidad que se multiplicaban en este caso de manera exponencial las dificultades para salvarlas.

A la profesora Manuela Domínguez Culebras que comenzó y se responsabilizó de este trabajo tiempo atrás.

Al Profesor Mariano de Blas, por sus consejos. A los profesores Juan José García Garrido y Concha Hermosilla que impartieron los cursos de doctorado durante mi período de docencia, junto a los profesores José María Rueda, José Sánchez Carralero y Francisco López Soldado, siempre ofreciéndome su ánimo, confianza y amistad.

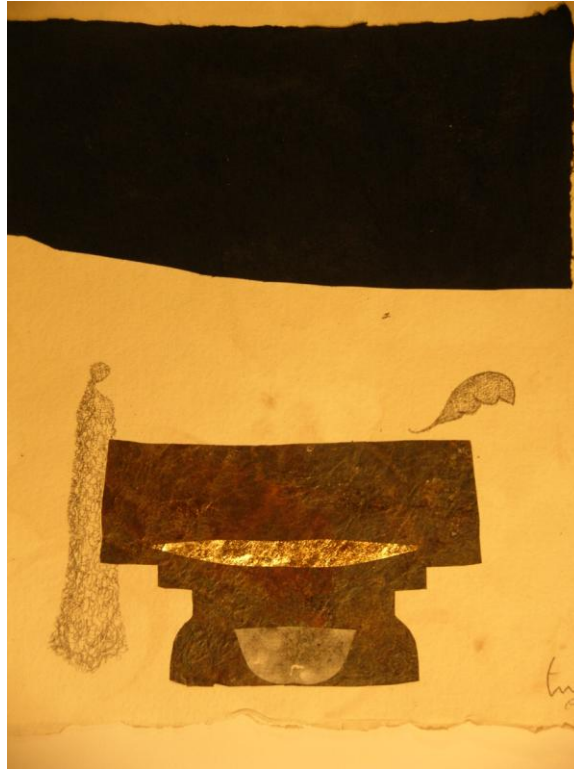
También a la profesora Laura de la Colina, por su entrega a la docencia, vitalidad y excelente compañera. A la profesora Isabel Báez y al profesor Víctor Zarza, por su extraordinario sentido de la generosidad.

Por otro lado, no quiero olvidar a mi gente del Colegio Centro Cultural Palomeras en Vallecas, que tanto saben de este proyecto, y en especial a mis compañeros de secundaria, Mario García, Maribel Mesa, Maribel Rodríguez, Marisa Barroso, Flora Hernández, Fernando García, Víctor Barrios, Marta, Laura, Sara, Marina y Jesús Camacho; así como a Marisa Álvarez por su interés y Miguel Mesa, por los textos tan interesantes y necesarios.

Asimismo, no puedo dejar de agradecer a Fernando Carracedo su labor hacia tanta gente desde que tengo uso de razón, su confianza hacia mí y cariño mutuo. A Antonio Royo, siempre en el recuerdo. Sin duda, a Enrique de Castro la inspiración de una vida dedicada a los demás y el haber escrito páginas tan justas y hermosas para los hombres y mujeres desde la experiencia y el corazón. El corazón de un hombre.



**Influencia del fenómeno místico en la pintura española contemporánea**



**Juan Antonio Tinte Moreno**

2014



## **ABSTRACT**

The reason that has led me to this research, arises from the need to find out a relationship among the artist's activity, the conscious thought and the catalyzing of his work as a platform of understanding regarding both, the work itself and the place reached beyond the disclosed knowledge.

In this regard, I have not considered the mystical phenomenon inside any religious or extraordinary claim; but as a regular and continuous reflection of the individual and the current reality that carries on destroying uncertainties at the same time that it is recognized as more human. The research topic *Mystical Influence in Contemporary Spanish Painting* contains the original idea that from its origins, the mystic has not abandoned.

The idea is not to go back, but to move forward towards postulates which allow us to validate such thinking, taking into account the evidence for evolution, the science and the diversity of knowledge.

After this process, I can assert that there is a wide range of contemporary artists who show in their speech a horizon that relates them to the mystical phenomenon in a clear way. A plane of aesthetic awareness and artistic thought, in which the study is focused and that turns into certainty the existence of the phenomenon as an axis of influence on the job and work of the artists, still in force in the current scene.

The general objective that has guided this research has been to analyze, discover and relate the influence that

the mystic has had on the work carried out by a large group of contemporary painters who, as far as I'm concerned, have opened a path where others have continued working, going into detail about the individual's existential approaches as formula and speech. And it is at this moment, where I put together that intuitive aspect of the need for knowledge with our necessity of knowing since the moment we are conscious of our existence, deriving from this a whole intellectual process that sets both, ethical and aesthetic paths.

I am interested in thinking about why the human being creates, just from the fact of existing. What is beyond their own nature, perceiving both intangible and beyond its logical scope issues. I am also interested in knowing whether it is possible that, knowing what we know, we could think that existence is illogical when on the contrary, the experience of it is vivid. This question and the very fact of conceiving reality turn into a strange normality with which it coexists.

The question of whether this could be a reality setting numerous aesthetic principles in the art circuit after a long period of observation, led me to become interested in the process. Therefore, it is not enough to say the dual feeling experienced by the so-called mystics – who strangely, have never self-proclaimed themselves like that- providing that in their speeches we can perceive both sensations, of fullness and emptiness at the same time, from very different structures of aesthetic content. These aspects are intimately related to the architecture of an existentialist thought, as well as to the questions that appear because of the reflection on the manifest fact of existing.

This reality has continuously turned the search for answers into a constant that places the human being as an observer of himself and as a focal point where the ethical, scientific and artistic, are in a layer that has to explain the same thing from different perspectives. Such collective and individual ranges are handled with different ways of structuring within similar site plans that go from the unfathomable world to the anodyne one.

Thus, this difference and evolution up to the present has led me to ask, again and again, about the immediate, the instant; why it happens and what makes everything as it is. In this regard I have delved into my comprehensive ability in science, history and philosophy and I have realized that there are always some script arguments which have led me to believe that there has always been a halo of doubt about the truths located in time. The human being has gone on investigating about what is, apparently, restricted and still continues doing so.

The start point of all this positioning by which I undertake a research process emerges, not as a sudden thought, but as a result of observation; and also, as if it was a pirouette, from the observation of the observed.

Based on this, if it is possible that all this be hatched at the thought of men, it is feasible that in that process, the keys appear not only to identify the origin, but also the consequence of the fact of existing. Thus, as I pointed out above, I consider that it is possible that in the field of visual arts, painting could be a way of experimenting where the tests fail, and since the human being accepts the strangeness of his own existence, it could also be a place

where the language becomes the evidence of some investigations whose intention is to reach an unknown state of reality, although recognizable in its intentionality.

It is in that state of personal experience, where the reason looks for the unfathomable through feelings and emotions that, due to the fact of being experienced individually, lack of uniformity in its structure based on an identified trend of what is pursued as an argument for our own life not knowing the nature of the achievement pursued. In this sense, it is uncertain to say that we would be facing a possibility of thinking that aims to give individual answer to a feeling that struggles to become a certainty, not without phenomenology and controversy in the strata of perception in which lies within the human capacity to hold conjectures and feelings due to the previous ones: the mystic.

Undoubtedly, if we consider the issue of creation from the influence of the mystical phenomenon as the starting point and general approach, we cannot put aside the viewpoint that considers the plastic exercise as an inherent activity in the process of evolution. Therefore, we cannot talk about purely external and conditioned to concrete circumstances interests.

In this sense, I suspect that the internalization and flow of impulses that arise in the creator go beyond what is purely decipherable. The very fact of artistic expression involves the acceptance of a code apart from the immediate solutions, necessary to defend and save the purely vital that, initially; there is nothing of material resource. In this way, I want to delve into the individual's creative complexity, from the apex located in the achievement of the ways- maybe

incomprehensible- as well as the compositions and speeches that lie beyond the perception and the explanation of what is represented.

Creators that, hidden or not, show an influence perceived to be modified in form of image, considering the human importance within the limits of the unfathomable, to be settled in the collective ideology. The contemporary Spanish painting as well, is marked by authors who “drink” from mystical sources looking at the man and the places of the thoughts where the references serve as a natural process that, stimulated by the individual freedom, supports each and every one of the individual emotional events in the development of the pictorial language as a vehicle through which thinks and elaborates on its significance.

The criterion, then, to signify the work of the artists with whom we have worked was moved by these connection points among which we find the works of others. Similarly, the diversity involving his works in the way we perceive the rupture process, with transcendent language structure. That is, his works do not begin and end in themselves – on the contrary, they derive and inspire others. They are not themselves the subject of debate, but they are articulated as a kind of conclusion and beginning of the proposals that guide us to different things than they are. They transcend the pre-and post thinking, self-recognition and how they remind us to thought from the work.



## INTRODUCCIÓN

*El Arte parece ser el empeño por descifrar o perseguir la huella dejada por una forma perdida de existencia. Testimonio que el hombre ha gozado alguna vez de una vida diferente.*

María Zambrano: *Hacia un saber sobre el alma*, Madrid, Ed. Alianza, 1989, p. 39.



## **I Motivación y objeto de la investigación**

Siempre he considerado que la creación estaba y está íntimamente ligada a un estado de conciencia, mediante la cual es reconocido un conflicto y la necesidad de su resolución. Por su parte, el pensamiento mortal y el camino hasta esa consumación, plantea el mayor de los conflictos de muy diferentes formas. La mística, entonces, se adentra en la búsqueda tanto del conocimiento individual y ubicación en el mundo, como del canal de comunicación con el sujeto que resuelva tal conflicto. Bajo este prisma, mi experiencia como historiador, pintor y escultor, desde mis inicios profesionales, me ha llevado a pensar que la pintura cumple un papel fundamental dentro de este planteamiento en paralelo a la propia evolución del pensamiento.

El motivo que me ha llevado a esta investigación, surge de la necesidad por encontrar un plano de relación entre la actividad del pintor, el pensamiento consciente y la catalización de su trabajo como una plataforma de entendimiento acerca tanto de la propia labor, como del lugar al que llega más allá del conocimiento divulgado.

Al respecto de esto, he situado el fenómeno místico fuera de cualquier pretensión tanto religiosa como extraordinaria; más como una reflexión permanente y continua del individuo y la realidad del presente que va derrumbando incertidumbres según se reconoce más humano.

El tema de investigación *Influencia del Fenómeno Místico en la Pintura Española Contemporánea* contiene la idea que desde sus orígenes la Mística no ha perdido aquella concepción primigenia. No se trata de retroceder, sino de avanzar hacia postulados en los que constatar tal pensamiento, contando con la evidencia de la evolución, la ciencia y la diversidad del conocimiento. Tras este proceso, me

encuentro en la situación de poder afirmar que existe un dilatado número de artistas contemporáneos que atesoran en su discurso un horizonte que los relaciona de manera cristalina al fenómeno místico. Un plano de conciencia estética y pensamiento plástico, en los que se centra el estudio y que convierte en certeza la existencia del fenómeno como eje de influencia en el trabajo y obra de pintores con vigencia en el panorama actual.

Este hecho, parte de la lectura de algunos autores de referencia (María Zambrano, J.L. Brea, San Juan de la Cruz, R. Otto, J. Martín Velasco, José Ángel Valente o Steiner entre otros) como causa y consecuencia de respuestas trasladado al universo pictórico, ofrece la posibilidad de hallar relaciones con lo contemporáneo. Es por ello que a lo largo de este trabajo se aborda el principio esencial de la naturaleza del fenómeno místico con la clara intención de apoyar este vínculo. Al advertir las bases de la propuesta es claro y queda de manifiesto el descenso a la vacuidad y en ese recorrido, el proceso de exoneración de referencias objetuales.

## **II Hipótesis**

Considero posible mantener la hipótesis de que entre este proceso librado en el pensamiento llamado *Mística* y el ejercicio de la *Pintura*, existen en la actualidad importantes nexos de unión en donde ésta se ve animada por aquella, fuera de cualquier postulado teológico. Tales cuestiones relacionadas con la mística pueden explicar una idea clara de lo que busco, la relación del fenómeno místico en la *Pintura Española Contemporánea*, en tanto que ha sido posible, por parte de los autores, desvincularse de cualquier acervo sobrenatural para, curiosamente, profundizar en este aspecto del pensamiento humano al que se acerca según se despoja de magnificencia para quedarse en lo esencial. Un discurrir éste que en el caso de la *Pintura Española contemporánea*, tiene el acierto de haber sabido salir y librarse de los aires impregnados de observancia a lo largo de la historia y, de manera más cercana, de la vasta ranciedad inspiradora de una moral castrante perpetrada durante los años de dictadura.

La pintura española contemporánea, así, se encuentra jalonada por autores que beben de las fuentes místicas mirando al hombre y los lugares del pensamiento donde las referencias atienden a un proceso natural que, estimulado por la libertad individual, vertebrada todos y cada uno de los acontecimientos emocionales del individuo en el desarrollo del lenguaje pictórico como vehículo mediante el cual piensa y elucubra acerca de su trascendencia.

### **III Objetivos y especificación del trabajo de investigación**

El objetivo general que ha guiado esta investigación ha sido analizar, descubrir y relacionar la influencia que ha tenido lo místico en el trabajo llevado a cabo por un importante sector de pintores del panorama actual que, considero, han abierto una vía en la que otros han seguido trabajando adentrándose en planteamientos existenciales del individuo como fórmula y discurso. Y es ahí donde hago coincidir este aspecto intuitivo de la necesidad de conocimiento con el hecho del por qué queremos conocer a partir del momento en que somos conscientes del hecho de existir, derivándose de ello todo un proceso intelectual que marca derroteros éticos y estéticos.

Me interesa conocer y pensar sobre qué aspectos son los que le llevan a un artista plástico a la creación. Qué asuntos pretende resolver desde la extrañeza misma de saberse un ser existente bajo la impronta de un pensamiento individual que intuye con pocas posibilidades de ser sin una conciencia del mundo que la historia le procura en sus diferentes etapas para el conocimiento de todos los antecedentes. Este hecho se convierte en sí mismo en otra cuestión abierta, que tiene que ver con la facultad de ser conscientes de la conciencia y así hasta llegar a la pregunta más esencial que tiene que ver con la vida misma.

Como toda labor de investigación el trabajo ha tenido desde el principio un plan de elaboración que se desglosa en cuatro puntos fundamentales.

1. Mi formación como historiador del arte, pintor, escultor y crítico de arte durante doce años en el periódico El Punto de las Artes, así como mi experiencia en exposiciones, ferias de arte, certámenes, relación con artistas de

diferente discurso, prologuista, autor de dos libros, miembro del equipo de los anuarios Quién y Por qué, jurado y docente, me han hecho ir acumulando experiencias que, unas siendo propias y otras sin pertenecerme, me hacían entrar en una insólita espiral en materia de entendimiento sin la necesidad de ser discurrida. Este hecho, me confirma en parte la existencia de un proceso que escapa a las circunstancias.

Y es que este hecho tiene que ver con una notable falta de respuestas que, a lo largo de los años, se han ido suscitando, donde la superficie era y es el lugar desde donde se mira, en tanto que resulta ser la conclusión de un trabajo largo y previo.

2. Comprender el proceso de lo místico desde el estudio de la materia creativa a partir del presente, de la liberación de códigos de conducta, en igualdad de cumplimiento, situados éstos como principio de convivencia activa en la libertad individual de pensamiento. Desvincular el proceso místico tanto de lo religioso, como de una época concreta haciéndolo extensivo a cualquier lugar del tiempo.
3. Conocer y relacionar los postulados en las formas de expresión y su incidencia en la pintura. La diferencia y los puntos de convergencia entre autores a los que he tenido acceso tanto por amistad como a nivel profesional, que me han procurado un caudal inmenso de información sin cedazo, directo.
4. La recopilación de documentación específica del tema llegada desde muy diversos puntos de procedencia. Información llegada desde fondos bibliográficos oficiales, referencias derivadas de lecturas, búsqueda en la red, conferencias y charlas impartidas por personas como Juan de Dios Martín Velasco, Julio Lois, Enrique de Castro, Julio

Pérez Pinillos... (y lectura de los libros publicados por ellos), fondos bibliográficos de galerías, biblioteca de la editorial Arte y Patrimonio con documentación directa de los autores y centros expositivos, así como otras indicadas y sugeridas, además de búsquedas personales en librerías y la elaborada por mí en publicaciones.

#### **IV Enunciado del Tema**

- La exposición de la investigación aparece estructurada en cinco capítulos.

\*En la primera parte quedan planteados aspectos fundamentales para la ubicación del tema abordado dentro del ámbito contemporáneo.

\* Un segundo bloque se centra en despejar incógnitas acerca del fenómeno místico. Un acercamiento al significado y los problemas que se suscitan en lo que tiene de relación con la tradición y la entidad de su vigencia fuera del ámbito de estructuras cerradas.

\* El tercer bloque queda estructurado en base a la relación del fenómeno místico con la experiencia del lenguaje, en tanto que vehículo a través de lo cual queda manifestado el hecho creativo tanto como necesidad así cómo la naturaleza de su origen para la expresión.

\* El cuarto capítulo se centra en los procesos a expensas de los cuales el fenómeno místico va configurándose como estructura de pensamiento y la metodología para una consecución de lectura en el soporte pictórico, que pueda derivar en resolución e inicio. Así mismo queda de manifiesto la influencia del fenómeno místico en la estética contemporánea a través de diferentes autores y la manera en que ello queda presentado.

\* El quinto y último bloque se adentra en el ámbito las conclusiones. Los aspectos tratados en este bloque, quedan estructurados de modo que puedan ser diferenciadas diversas variables de contenido a considerar, de forma que quede establecido un hilo conductor hacia la conclusión final.

La presente investigación se mantiene en ese territorio donde las certezas se reparten en un continuo vadear y corregir circunstancias concretas. Esto, viene animado y se debe al hecho constatado de que, iniciados los pasos para dar entendimiento a la inclinación que lleva al hombre a crear estéticamente conformando innumerables episodios con carácter explicativo -en lo que supone un camino y forma de existencia donde se percibe su relación con la totalidad- es posible comprobar que gran parte de tales estudios se centran en una serie de desarrollos analíticos en ausencia del testimonio individual, a favor de los sucesos y la recopilación. De tal forma se establece una estructura de hipótesis relacionada que viene a apuntar qué cosa dijo esta u otra persona acerca de su propia interpretación de lo manifestado. De alguna manera estos estudios vienen a hablarnos acerca de la historia de la mística ubicándola en las diferentes épocas en las que se reconocen referentes; sin embargo, y dado que el conocimiento está al alcance, creo conveniente la posibilidad de que tal cuestión se aborde tanto desde esa perspectiva antedicha, sin el condicionante temporal en calidad de frontera, como desde la propia experiencia de los autores y en qué momento podemos decidir el hacerlos pertenecer al ámbito de lo místico, no por voluntad propia sino porque sus discursos así nos lo indiquen.



En este océano imposible de abarcar, abordo reflexiones que me llevan a pensar en la búsqueda individual – que trasciende al ámbito de la sociedad- no como acto de superación, sino por la pura lógica que mueve al humano en su devenir vital. El principio de autoconciencia, siempre presente en la creación, se ve cercenado en lo material, de ahí que sea en la materialización del pensamiento en forma de imágenes donde el artista vea una posibilidad y relación entre lo que no alcanza y los estímulos que le lleven a encontrarlo.

De hecho, considero que se ha de dejar hablar al artista y no aventurarnos en conjeturas descriptivas acumuladoras de datos con las que narrar la historia de unas ideas. Me interesa ir más directamente a la idea, situada en el contexto del tiempo en el que el entendimiento y la configuración de abstracciones emocionales y comunicativas, borran la largueza de lo temporal.

Así cabe pensar en la reciprocidad, es decir, que la obra sea utilizada como animadora de pensamientos acerca de cuestiones con fondo sin solución. En cualquier caso ambas vías de desarrollo convergen en un mismo punto que, tras apuntarse en forma de conjetura acerca de la vinculación al hecho creativo, deriva hacia la mistificación del ejercicio con cierta realidad de ser, en lo que tiene de intangible desde la materia.

Asimismo considero oportuno apuntar que, si bien he abordado alguno de los aspectos más elementales del proceso místico -con lo que ello supone de relación con ciertas consideraciones filosóficas-, me he interesado de manera más profunda en sondear el universo del artista. Acaso, sin que éste o aquel autor hayan advertido postulados de corte intelectual en el conocimiento de escuelas o corrientes de pensamiento en el devenir de su trabajo. En sí, me he interesado en la labor y lenguaje del artista, teniendo como antesala lo que de teoría se ha podido tener como soporte de estudio acerca de un fenómeno que

depende, directamente, de la articulación del lenguaje tanto explícito como implícito y la evolución experimentada desde la total reverencia, hasta la liberación del individuo para la creación, en lo que tiene de resolución del conflicto interno y búsqueda. Una búsqueda sin la necesidad de manifestar aquello que su propio exterior le proporciona en forma de entidad con lectura trazada en la administración colectiva de lo íntimo.

En relación a esto, me ha sido y es necesario abordar todo un camino de contenidos derivados de planteamientos, que más han tenido que ver con la historia de la filosofía y cómo han sido tratados, en tanto que nos sitúan en una esfera paralela para unas mismas cuestiones. Cuestiones que vienen significadas en modos diferenciados de lenguaje que nos ayudan a entender el hecho mismo del pensamiento<sup>1</sup> y la influencia de este aspecto en el desarrollo vital del individuo y que, de acuerdo con la propuesto, considero de necesidad para estructurar la edificación verbalizada de lo pensado desde el ámbito plástico.

Por último, en el capítulo de conclusiones, creo necesario apoyar las reflexiones personales con toda la documentación recogida, con el fin de poder llevar a hecho manifiesto algunas de las consideraciones expuestas a lo largo de la investigación que, no obstante, quedan amparadas en una valoración fruto de los postulados teóricos investigados. Del mismo modo, se hace necesaria la referencia de manera insistente a las pautas que el artista nos va avanzando mientras dejamos de lado aquello que, sin estar escrito, parece pertenecer al ámbito de las tendencias donde se especula de manera retórica acerca del individuo, su identidad y valor.

---

<sup>1</sup> VV.AA. *El pensamiento Alemán contemporáneo*. Ed. San Esteban. Salamanca, 2006, p. 82.

## **V Antecedentes e importancia científica**

El inicio de todo este posicionamiento mediante el que emprendo un proceso de investigación, surge, no como una idea súbita, sino como una consecuencia fruto de la observación y, como si de una pirueta se tratara, de la observación de lo observado. Me interesa pensar en por qué el hombre crea, derivado del hecho mismo de la existencia. Lo que está más allá de su propia naturaleza percibiendo asuntos inmateriales y fuera de su alcance lógico. En si es posible que, conociendo lo que conocemos, podamos pensar que la existencia es ilógica cuando por el contrario la experiencia de ella es vívida. Tal cuestión y el hecho mismo de concebir la realidad se convierte en una extraña normalidad con la que se convive.

La cuestión acerca de si esto pudiera ser una realidad que ponga en el circuito artístico numerosos postulados estéticos, tras un largo periodo de observación me llevó a interesarme por el proceso. Por ello, no es bastante decir la doble sensación que atesoran los llamados místicos – curiosamente nunca autoproclamados así- en tanto que de sus discursos pude percibirse la sensación de plenitud y vacío a un mismo tiempo, desde estructuras muy diferentes de contenido estético. Aspectos éstos que vienen a relacionarse de manera íntima con la arquitectura de un pensamiento existencialista, con los interrogantes que se abren a causa de la reflexión sobre el hecho manifiesto de existir.

Esta realidad ha suscitado permanentemente la búsqueda de respuestas, hasta convertirse en una constante que sitúa al ser humano como observador de si mismo y punto de convergencia donde lo ético, científico y artístico, se encuentran en un estrato que ha de

explicar lo mismo desde perspectivas distintas. De tal forma se manejan los rangos colectivos e individuales, con modos de vertebración extraordinariamente distinta dentro de unos mismos planos de situación, yendo éstos desde lo insondable al universo de lo anodino.

De tal modo, esta diferencia y evolución hasta llegar al presente ha propiciado que me pregunte, una y otra vez, acerca de lo inmediato, del instante; por qué sucede y que es aquello que hace que exista todo tal y como es. En este sentido he hurgado hasta mi capacidad comprensiva en la ciencia, en la historia y la filosofía y siempre se han sucedido unos argumentos de guión que me han llevado a considerar que sobre las verdades localizadas en el tiempo siempre se ha cernido un halo de duda. El ser humano ha seguido investigando sobre lo, aparentemente, taxativo y lo sigue haciendo.

Así, el presente nos ofrece la posibilidad técnica de conocer lo inalcanzable de modo que lo desmesurado e inabarcable, tanto en conceptos como en su dimensión, resulten realidades del conocimiento normalizado.

En este margen extremo en el que el humano es conocedor de aspectos posteriores a la intuición, las hipótesis y la observación, las verdades son demostradas con datos y ciertas objetividades sobre las que se sigue investigando. Sin embargo, el hecho mismo de investigar debiera situarnos en un plano de contemplación de sí mismos que nos llevara a la pregunta acerca del *porqué*. Porqué investigamos, qué queremos conocer y para qué. La respuesta que *a priori* pudiera resultar evidente, encierra otros aspectos de mayor profundidad que nos lleva a la base misma de la existencia.

De esta manera, si la ciencia está cerca de ofrecer la solución, cuando parece acercarse surge algo que nos aleja de nuevo de una

posibilidad de conocimiento coherente y razonable a nuestro entendimiento. En esa búsqueda, el individuo se pregunta acerca de lo que conoce y llega a emanciparse de los dogmas de manera que puede libremente decidir su pensamiento.

En este sentido resulta que es ahora, cuando la ciencia está más desarrollada y nos es explicada la posibilidad de un conocimiento empírico de las cosas, cuando surgen argumentos que no renuncian a situar al humano en el terreno de lo trascendente, entendido esto como una realidad ubicada un paso más allá de la existencia tangible manifestada en el tiempo. Lo trascendente como fórmula para entender el ahora y las posibilidades de sus consecuencias y manifestación interior del individuo sin la necesidad de la mediación de creencias alteraciones que marquen el libre discurrir del pensamiento humano.

Y es que en el terreno de las hipótesis, todo esto me lleva a pensar que, si bien hasta el presente la ciencia y el pensamiento nos han procurado todo un caudal de respuestas y experiencias, no es menos cierto que no han podido dar explicación definitiva a lo inmediato, a saber por qué el humano piensa intelectualmente, al porqué de su conciencia moral y un discurso para justificarla, al lenguaje y las manifestaciones de su pensamiento en canalizaciones físicas y abstractas, a ese paso advertido por la ciencia que el hombre conoce de la *no vida* a la vida que, a la postre, le une con la posibilidad de aplacar su incertidumbre. En definitiva al para qué de una existencia de la que se es consciente.

En base a esto si todo esto es posible que se fragüe en el pensamiento del hombre, es factible que en ese discurrir se den las claves no tanto para identificar un origen si no la consecuencia del hecho de existir. Así, como se apuntaba con anterioridad, considero posible que en el terreno de las artes plásticas, la pintura pueda ser una vía de

experimentación allí donde las pruebas no llegan, y, dado que el humano reconoce la extrañeza de su propio existir, un lugar donde el lenguaje se convierte en la evidencia de unas pesquisas que pretenden alcanzar otro estado de la realidad desconocido aunque reconocible en la intencionalidad. Es ese estado de experiencia personal, donde la razón busca lo insondable a través de las sensaciones y emociones que, por ser vividas de manera individual, carecen de uniformidad en su articulación en torno a una tendencia identificada de aquello que se persigue como argumento de la propia vida desconociendo la naturaleza de la consecución que se persigue. En este sentido, no es incierto apuntar que estaríamos ante una posibilidad de pensamiento que pretende dar respuesta individual a una sensación que pugna por convertirse en certeza, no exenta de fenomenología y controversia en los estratos de percepción en la que se sitúa dentro de la capacidad humana para albergar conjeturas y sensaciones a causa de éstas: la mística.

Un fenómeno éste latente en todas y cada una de las sociedades en muy diversas formas tanto de expresión como de vivencia individual, que en el caso de la Pintura Española Contemporánea, considero tiene una influencia en el ideario estético de un gran número de autores que han sabido y podido trabajar en esa dirección sorteando, de un lado los canales dogmáticos y de otro, las sospechas que pudieran levantar de ese sector que rechaza cualquier apunte asociado a esa realidad del individuo cedida a la castradora entidad de los dogmas.

habrá de prestarse atención al hecho que así lo destaque, dejando para el análisis comparativo todo aquello que en el propio ejercicio de la búsqueda quiera postularse como discurso obligado a tener en cuenta, por el simple motivo de arbitrar una serie de estructuras condimentadas con apariencia de novedad extraída del pensamiento<sup>3</sup>.

De tal manera, se quiere indagar en la complejidad creativa del individuo, desde el vértice localizado en el logro de las formas –acaso incomprensibles–, así como de las composiciones y discursos que alcanzan a situarse más allá de la percepción y la explicación misma de lo representado. Creadores que, escondiéndose o no, destilen una influencia que perciben para ser modificada en forma de imagen, considerando la trascendencia humana en los límites de lo insondable, para instalarse en el ideario colectivo.

Este aspecto queda referido al compromiso personal que durante un tiempo no fue posible hacer explícito ante la evidencia de un hecho que lo hacía derivar por otros derroteros intelectuales dado que, de haberse manifestado en esa línea de trascendencia se hubiera estimado la posibilidad de una doctrina como animadora de los postulados que, del todo, nada tenían que ver con el asunto de su interés.

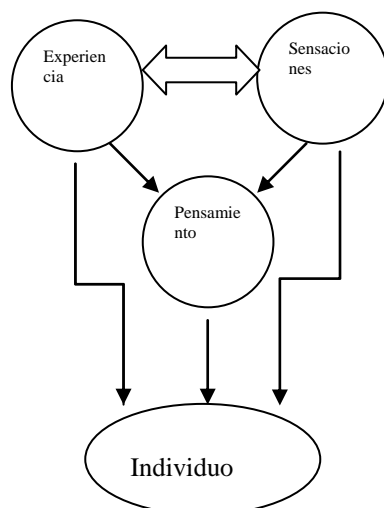
Ante tal planteamiento y presumiendo la actividad humana como una sucesión de voluntades, a través de las cuales el individuo adquiere conciencia acerca de sí mismo, no es vano apuntar que esa percepción es la que le lleva a buscar lo desconocido de su naturaleza en una

---

<sup>3</sup> A causa de esto no es extraño ponderar la validación del arte como objeto, en tanto que atienda a un sentido de novedad que tiene su principio en una especie de hecho novedoso que, realmente, viene atribuida a un interés estético que, sin embargo nos depara otra realidad: *...La libertad oficialmente reconocida a los artistas y las exigencias del mercado de la sociedad de consumo conspiran para provocar una usura muy rápido de estilos, una innovación permanente que desborda los criterios.* Mikel Dufrenne. “¿Existe el Arte de masas?” Revista Signo y Pensamiento n° 18. Universidad Javeriana. Bogotá, 1991, p.93.

aparente necesidad por superar el desconocimiento hallado en la existencia y el porqué de ésta, en niveles conceptuales.<sup>4</sup>

En este sentido la experiencia individual atesora sensaciones que, aceptadas en su tránsito sensitivo, parecen apurar el propio límite de ello llevando al pensamiento por derroteros no escrutados y vías de iniciación, reales, desde las cuales se intuyen posibilidades de relación con lo imperceptible. Una relación que, bien es cierto, tiene que ver con la experiencia y las sensaciones personales con categoría de intransferible y no de realidad mensurable.



<sup>4</sup> *La voluntad fue considerada en la antigüedad como una más de las manifestaciones del espíritu y, como tal, estudiada exclusivamente por filósofos y teólogos. A partir del siglo XVII, con la aparición de los primeros empiristas, empezó a ser entendida como algo mucho más concreto, y, en consecuencia, se pensó que posiblemente pertenecería al campo de lo causal. Desde finales del siglo pasado, bajo la influencia del mecanicismo científico, la voluntad se entiende como la capacidad que posee el hombre de desarrollar procesos mentales, muy específicos y concretos, que dan paso a decisiones y elecciones y la consiguiente actividad. (...) Actualmente la voluntad es considerada como uno de estos procesos mentales que, en la mayoría de los casos, producen actividad eferente (que va a través de las fibras nerviosas desde el cerebro hacia su exterior). Esta actividad, por lo general, da origen a movimientos musculares, aunque en determinadas circunstancias un acto voluntario puede provocar sólo algo mucho menos perceptible, como, por ejemplo, la represión de un sentimiento o la actualización de un recuerdo. Cfr. La Voluntad y el espejismo de Realidad. [En línea] [http://www.quadernsdigitals.net/datos\\_web/biblioteca/1\\_974/enLinea/6.htm](http://www.quadernsdigitals.net/datos_web/biblioteca/1_974/enLinea/6.htm) (Consulta: 23-12-2010)*

Tal cuestión queda sintetizada en el gráfico anterior, donde experiencia y sensaciones resultan recíprocas y convergentes en el pensamiento, configurando la entidad del individuo, tanto en el análisis de ambas variables no mensurables en su incidencia, como en la manifestación directa que suscitan sin el tamiz del pensamiento.

Desde antiguo el ser humano ha sido dominado por su propia naturaleza. Esa misma que le hace ir descartando y reinterpretando la realidad sucedida a lo largo del tiempo en cada época, a través del propio ejercicio del conocimiento, del saber y la interpretación que de ello se deriva.

Cabe, así, señalar que la consumación de conocimientos a través de los muy diferentes métodos de contraste certificados en la experimentación, han dado lugar a un rango de saber y toma de conciencia que han hecho del caudal de disciplinas una pluralidad transversal de manera continua<sup>5</sup>.

Este hecho, ha propiciado que en el pensamiento se encuentren tanto las ciencias experimentales<sup>6</sup> como las especulativas, aún cuando el rigor de éstas no esté del todo aceptado<sup>7</sup> bebiendo las unas de las otras

---

<sup>5</sup> LÓPEZ ARANGUREN, José Luís. *Ética de la felicidad y otros lenguajes*. Ed. Tecnos. Madrid, 1988, p.22.

<sup>6</sup> *La ciencia ha de ser vista como una de las actividades que el hombre realiza, como un conjunto de acciones encaminadas y dirigidas hacia un determinado fin, que no es otro, que el de obtener un conocimiento verificable sobre los hechos que nos rodean*. BUNGE. M. *La ciencia, su método y su filosofía*. Ed. Randon House Mondadori. Barcelona, 2005, p. 63.

<sup>7</sup> En este sentido páginas antes apunta el propio Bunge: *Cuando estoy convencido de algún principio, no es sino una idea que me golpea (strikes) con mayor fuerza. Cuando prefiero un conjunto de argumentos por sobre otros, no hago sino decidir, sobre la base de mi sentimiento, acerca de la superioridad de su influencia. El subjetivismo era así la playa en que desembarcaba la teoría psicologista de las "ideas" inaugurada por el empirismo de Locke.*

*El recurso al gusto no era, por supuesto, peor que el argumento de autoridad, criterio de verdad que ha mantenido enjaulado al pensamiento durante tanto tiempo y con tanta eficacia.*

de cara a la configuración de una identidad del presente, siempre, buscando el mayor conocimiento posible para entender el mundo.

Sin lugar a dudas, al tratar como punto de partida y enfoque general el asunto de la creación a partir de la influencia del fenómeno místico, no cabe dejar de lado la óptica que lleva al ejercicio plástico como actividad inherente al proceso de evolución. Así, no hay lugar para hablar de intereses puramente externos y condicionados a unas circunstancias concretas.

En este sentido la interiorización y el flujo de impulsos que se suscitan en el creador y creadora, se intuye que van más allá de lo puramente descifrable. El hecho mismo de la manifestación artística supone la aceptación acerca de la necesidad de un código al margen de las soluciones inmediatas con lo que defender y salvar lo puramente vital que, en su exordio, nada tiene de recurso material. Es por esto que no es posible dejar pasar por alto la capacidad del humano para crear lo que no existe, en virtud de unas inquietudes que no reportan soluciones definitivas, sino parciales. Es entonces apropiado apuntar que los individuos creativos, son especialmente sensibles a la percepción de problemas y las apariencias poco habituales<sup>8</sup>. Soluciones que dan lugar a otras que enhebran con la capacidad de entendimiento y las sospechas que dan lugar a una búsqueda precisa, que en el fondo, es posible arrimar al fenómeno de la creatividad<sup>9</sup>.

---

*Desgraciadamente, la mayoría de la gente, y hasta la mayoría de los filósofos, aún creen — u obran como si creyeran— que la manera correcta de decir el valor de verdad de un enunciado es someterlo a la prueba de algún texto: es decir verificar si es compatible con (o deducible de) frases más o menos célebres tenidas por verdades eternas, o sea, principios infalibles de alguna escuela de pensamiento. *Ibíd.*, p.13.*

<sup>8</sup> GUILFORD, J.P. *El análisis de la inteligencia*. Ed. Mc Graw-Hill. Nueva York, 1985, p. 163.

<sup>9</sup> *La creatividad es un modo original y personal de pensar, sentir y expresarse que se aparta de los modelos socioculturales vigentes o circundantes y da como resultado trabajos distintos, a menudo, originales y valiosos, en distintos sujetos.* PRADO, D. de. *Técnicas creativas y lenguaje total*. Ed. Tórculo. Santiago de Compostela, 1996, p.20.

De este sentido y la relación que pudiera existir con el universo de la creación y otros aspectos de la práctica humana como vehículo de resolución de conflictos internos, habla Ángel Gabilondo apuntando:

*Esa doble faz, por un lado de una uniformidad como la de la naturaleza llena de lagunas, y de otro de una vitalidad –faz de lo más terrible y lo más fecundo a la par– sostiene una serie de cuestiones que no resuelve ninguna ciencia particular y que sin embargo reclaman solución (la muerte y la inmortalidad, la generación, la lucha social, los límites del tiempo y el espacio, el antagonismo entre las posibilidades del pensamiento y lo real, lo infinito, la naturaleza).*

*Contradicciones, antagonismos y problemas que no se dejan reducir, sin más por el pensamiento. (...) En esto, su objeto, la religión, la poesía (como forma de arte) o la metafísica no son diferentes. Conjurar el enigma entero de la vida, esa unidad intrincada y asombrosa de cuestiones por descifrar, es el umbral ante el que se sitúan en la tarea de una solución. Pero el único camino parece ser la aclaración de lo oscuro mediante lo captado como ya comprensible. Una suerte de transferencia cuyas formas han venido siendo la metáfora, la representación simbólica, la analogía e incluso la parábola. Por eso la vida –como enigma de la vida– no sólo es una reserva o un depósito de problemas o cuestiones; es, asimismo, desde sus aspectos dispares y antagónicos una incitación (...)<sup>10</sup>*

---

<sup>10</sup> GABILONDO PUJOL, Ángel. *Dilthey: vida, expresión e historia*. Ed. Cincel. Madrid, 1988, p. 169.

En ese no querer obviar situaciones –acaso incómodas por el término- y como una extensión misma de la lógica y razón humana, la experiencia mística –con lo que ello pueda tener de elucubración metafísica y hermenéutica en virtud de los signos interiores que el individuo experimenta, así como de intento para ofrecer razón alguna- parece fundamental para arrojar algo de luz acerca del testimonio catalizado en la obra contemporánea, que busca ofrecer testimonio de la elucubración acerca de existencia, la realidad contemporánea, la incertidumbre y la certeza siempre de los límites vitales (fig. 1), de donde surge el mayor de los conflictos de la existencia<sup>11</sup>.



**Ilustración 1. J. García. "Vida-muerte". 2006**

De ahí que gravite como una sospecha pertinaz la influencia del fenómeno, no en todos y cada uno de los artistas, aunque sí en muchos de aquellos a través de cuyas obras es posible tocar emocionalmente la helada y sobrecogedora rotundidad de la realidad mística como un

---

<sup>11</sup> MACHONI, Eugenio. *Los desafíos de la incertidumbre*. Ed. Olmo. Buenos Aires, 2009, p. 56.

problema no resuelto<sup>12</sup> o, cuanto menos, un valor existente y no tangible de la experiencia humana que el artista emprende sin pretensiones, pero sumergido en ella, a través del vehículo que le vincula a su tiempo soportado en forma de consecuencia manifestada en el universo de lo que el humano concibe como estética de las formas<sup>13</sup>.



**Ilustración 2. Fidias. "Parcas" Frontón del Partenón, S. V a.C. Museo Británico**

Al abrazo de esto resulta incuestionable el manejo y validez de la imagen como entidad en la que la idea se alberga para ser transmitida o catalizada, desde un lenguaje visual no codificado en la verbalización, sino con la intención puesta en definir contenidos y cuestiones no redundantes en los que desde el exterior llamamos mística. Es por ello que la importancia de los conceptos resulte de primera magnitud<sup>14</sup>. En

<sup>12</sup> HULIN; Michel. *La mística Salvaje: en las antípodas del espíritu*. Ed. Siruela. Madrid, 2007, p. 37.

<sup>13</sup> GALOVIC, Jelena. *Los grupos místicos-espirituales de la actualidad*. Ed. Plaza y Valdés. México, 2002, p. 111.

<sup>14</sup> GARCIA VARAS, Ana. *Filosofía de la Imagen en Reescrituras fílmicas*. Coordinado por José Antonio Pérez Bowie. Ed. Universidad de Salamanca. Salamanca, 2010, p. 114.

efecto, si bien éstos han llegado a invadir a veces la materialidad de la obra a favor de la teoría que los motiva, no han quedado desvinculados como componentes en pugna por cuanto existe entre ambas realidades un estrecho vínculo de correspondencia de donde uno no tendría sentido sin el otro.

Así, abordar las constantes de la estética como fórmula de entendimiento, nos ha de llevar inevitablemente a esos aspectos teóricos que a lo largo de los siglos han agregado contenidos como eje de significado. En este sentido, será a lo largo del presente proyecto donde estos aspectos quedarán señalados en el momento oportuno como una propiedad correspondiente al interés de lo tratado. Y es que hay que considerar que es este un momento en el que se le están otorgando valor en sí a los sentimientos, a las sensaciones, a la experiencia que suscita el pensamiento acerca de la vida, la existencia y las conductas que se vertebran en los comportamientos estéticos, a conciliar ciencia y espíritu –con mirada crítica– con la misma normalidad que cada individuo sabe qué es aquello que piensa y cómo se resuelve o retuerce en su propia existencia entre los conflictos y la aceptación permanente, sin que tal cosa sea un manifiesto de evidente lectura, sino las imágenes del encuentro y las sensaciones; la reflexión hecha forma, la presencia de la conciencia personal como hecho de referencia y cuestión de búsqueda que, en el derredor de la circunstancias individuales, no deja lugar a la estulticia de un presente que ha decidido apostar por el espectáculo de masas y la autosatisfacción de inventar teorías con las que nutrir un ideario intelectual programado, inventariable en presupuestos de cuantificación.

Desde estos presupuestos contemporáneos, el presente se encuentra con el problema de fondo en el momento de establecer una ciencia comparativa, en donde lo inamovible sea una certeza amparada en hallazgos no especulativos. Por el contrario sí es posible tener

importantes indicios de cuanto aquí queda de manifiesto y, por encima de todo, acerca del ánimo que lleva al artista por derroteros de trascendencia real y no a la manera de argumento para la justificación dentro de un entorno que parece serle beneficioso arguyendo tópicos de rareza.

Asimismo, es preciso apuntar que si bien hubiera cabido la posibilidad de abordar desde la profundidad trascendente la obra de determinados artistas como punto de inicio, no es menos cierto que ofrecer un panorama antecesor a todo ello que nos ubique dentro del asunto resulta capital, para no dar nada por sentado y justificar de esa manera el porqué. De tal modo y como todo es susceptible de interpretación, existe, dentro de este argumento, alguna que otra ocasión de arrimar al interés propio cualquier discurso. Y no es esa la intención. Pues, como de alguna manera queda de relieve, puede derivarse de los más destacados textos de Mircea Eliade, que no hay un solo humano exento de conductas religiosas. Si no se perciben, se provocan<sup>15</sup>.

Conductas que devienen bajo esta forma en su manifestación colectiva, que el *Ser pensante* modifica en sus atribuciones y maneras de ser vivido en el momento de la internación individual en el contenido que maneja el hecho religioso. Y es que dicha conducta comienza a desvincularse de lo gregario cuando el individuo se somete a sí mismo a sus propias preguntas y cuestiones<sup>16</sup>; a ver el mundo emocionalmente como una realidad sin resolver y el destino que puede percibir y experimentar en lo material fuera del alcance donde los deseos le sitúan.

---

<sup>15</sup> ELIADE, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Ed. Paidós. Barcelona, 1998, p. 26.

<sup>16</sup> ALLEN, Douglas. *Mircea Eliade y el fenómeno religioso*. Ed. Cristiandad. Madrid, 1985, p. 97.



**Ilustración 3. Achmad Ibrahim. "Tarawih"**

Así pues, bien sea por temor o superstición; cuando no como manera de manifestar o hacer de un hecho el sujeto de una ceremonia; aún cuando como él mismo apuntó ya consciente de lo que esta situación significaba advirtió que:

*Desafortunadamente no tenemos a nuestra disposición una palabra más precisa que el término religión (...). Tal vez sea demasiado tarde para buscar otro vocablo (...) si tenemos en cuenta el hecho de que no implica necesariamente la creencia en Dios, dioses o espíritus (...) por tanto se halla relacionada con los conceptos ser, sentido y verdad<sup>17</sup>.*

Sin embargo este hecho igualmente es selectivo y no es dable hablar de las conductas sistemáticas, sino de unos marcados indicios que sitúan al artista en un estado de percepción fuera de cualquier interés preponderante en supersticiones, aunque sí dentro de un sentimiento que percibe y le convoca a la experiencia sensitiva para un conocimiento emocional, cuyos objetivos quedan definidos en el proceso de conocimiento de sí mismo. En este sentido el testimonio estético, que es

<sup>17</sup> ELIADE, Mircea. *La Búsqueda. Historia y sentido de las religiones*. Ed. Kairos. Barcelona, 1999, p. 7.

tanto como decir, la manera en la que el pensamiento toma forma, alberga un fundamento ético que, en principio, no advierte contrarios apelando a la libertad de cada individuo.

Tanto ese aspecto que ha quedado de manifiesto en las palabras de Mircea Eliade, como este último donde la libertad resulta ser una pieza fundamental -bien sea para la experiencia como para la proyección de ella- no han de entenderse como supuestos contradictorios de tipo conceptual ni presumirse antagónicos en sus prácticas. Y no es ésta una contemplación que pudiera adivinarse como un maridaje cercano en el tiempo. La relación del hombre con el hecho de su existencia, busca definiciones, interpretaciones y modos de expresión en el que la resolución de sus conflictos internos subyace en todas y cada una de sus actuaciones, aún cuando las percepciones puedan resultar diferentes<sup>18</sup>. Actuaciones y puestas sobre la escena de lo vital, que necesitan de interpretación una vez establecido el margen de razón que cada hombre y mujer puede desarrollar desde su individualidad para dar entendimiento, no sólo de sí mismo, sino de todo su derredor, en donde la necesidad tanto de conocer como de permanecer –idea inicial de lo trascendente- no debiera quedar modelada por estructuras. De esta forma, ya Inmanuel Kant apuntaba lo siguiente acerca de esta forma de relacionarse el individuo consigo mismo:

*Todos los hombres se piensan libres en cuanto a la voluntad. Por eso los juicios todos recaen sobre las acciones consideradas como hubieran debido ocurrir aun cuando no hayan ocurrido. Sin embargo, esta libertad no es un concepto de experiencia, y no puede serlo, porque permanece siempre, aun cuando la experiencia muestre lo contrario de aquellas exigencias que, bajo la suposición de la libertad, son*

---

<sup>18</sup>LÓPEZ MORENO, ÁNGLES. "Comprensión" e "interpretación" en las ciencias del espíritu: W. Dilthey. Ed. Universidad de Murcia. Murcia, 1990, p. 96.

*representadas como necesarias. Por otra parte, es igualmente necesario que todo cuanto ocurre esté determinado indefectiblemente por leyes naturales, y esta necesidad natural no es tampoco un concepto de experiencia, justamente porque en ella reside el concepto de necesidad y, por tanto, de un conocimiento a priori. Pero este concepto de naturaleza es confirmado por la experiencia y debe ser inevitablemente supuesto, si ha de ser posible la experiencia, esto es, el conocimiento de los objetos de los sentidos, compuesto según leyes universales. Por eso la libertad es sólo una idea de la razón, cuya realidad objetiva es en sí misma dudosa; la naturaleza, empero, es un concepto del entendimiento que demuestra, y necesariamente debe demostrar, su realidad en ejemplos de la experiencia.*

*De aquí nace, pues, una dialéctica de la razón, porque, con respecto de la voluntad, la libertad que se le atribuye parece estar en contradicción con la necesidad natural; y en tal encrucijada, la razón, desde el punto de vista especulativo, halla el camino de la necesidad natural mucho más llano y practicable que el de la libertad; pero desde el punto de vista práctico es el sendero de la libertad el único por el cual es posible hacer uso de la razón en nuestras acciones y omisiones; por lo cual ni la filosofía más sutil ni la razón común del hombre pueden nunca excluir la libertad. Hay, pues, que suponer que entre la libertad y necesidad natural de unas y las mismas acciones humanas no existe verdadera contradicción; porque no cabe suprimir ni el concepto de naturaleza ni el concepto de libertad.<sup>19</sup>*

---

<sup>19</sup> KANT, Immanuel. *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*. Capítulo Tercero. Ed. Encuentro. Madrid, 2003, pp. 101-102.

De acuerdo con esto, existe la idea de considerar la libertad del individuo como una necesidad sin la cual no es posible articular un soporte para el entendimiento de las prácticas estéticas, definidas éstas en unas formas que el arte contemporáneo sitúa en la interiorización del hombre, a través de la cual esa necesidad natural deriva hacia la libertad tanto en sus expresiones como en la categoría de los conceptos y realidades internas sobre las que trabaja. Pero sucede que a causa de atesorar de manera permanente este principio, puede, este fenómeno subvertirse y dar como consecuencia una estética que abunde en ese concepto de libertad como eje en sí mismo sobre el que hacer girar un ideario estético. A propósito de ello se puede tener en cuenta la hipótesis manejada por Marrero Fernández al considerar, a expensas del estudio de obra de Cintio Vitier que: *La categoría estética de la libertad es una construcción teórica de la Modernidad, y se manifiesta como una tendencia en el pensamiento de algunos autores, a través de las diferentes funciones del arte, tanto en las funciones estéticas como en las extraestéticas*<sup>20</sup>. De ello se deriva un constante universo de relaciones, a través de las cuales es posible tener en cuenta este principio tanto como exordio, como una finalidad que adopta argumentos estéticos. Es decir, por un lado el concepto de libertad se presume esencial para hacer trascender el pensamiento y las consideraciones individuales; por otro esa misma libertad se torna en argumento siendo en virtud de ella desde donde surge un ideario que puede emanciparse del propio argumento que lleva a los niveles de su ponderación para poder decir.

---

<sup>20</sup> MARRENO FERNÁNDEZ, Marilys. *La Estética de la Libertad y su expresión en Cintio Vitier*. Universidad Central Marta Abreu de las Villas. Facultad de Ciencias sociales. La Habana. Cuba, 2006, p.3.



### 1.1 Estructura de relación

El presente trabajo de investigación, dentro de los objetivos marcados, se encuentra basculando entre dos núcleos de interés. Por un lado, desde el asunto de la *inclinación al misticismo proyectado en el hecho creativo* y por otro, desde la *Influencia del fenómeno místico en la pintura española contemporánea*. Ante esto, y dada la complejidad del tema, será oportuno establecer unos puntos de reflexión a lo largo de los primeros apartados para, ya en las primeras consideraciones acerca del fenómeno místico, adentrarse en puntos de desarrollo que, si bien inicialmente estaban pensados a modo de *corpus* sin interrupción, ha sido en el proceso del esquema previo y posterior análisis donde se prevé necesario separarlos en capítulos más específicos.

De tal forma, y como se prevé por la naturaleza del asunto que unos hallazgos irán, lógicamente, dando paso a otros, la estructura atesorará cierta alternancia entre los dos aspectos de interés, dándose paso uno al otro de manera escalonada, cuando así sea necesario, no sin antes de hacer alusión hacia algunas claves a modo de anticipación en los apartados que siguen a este punto, desde donde se reparará en alguna de las definiciones con la intención de diferenciar términos de uso frecuente que estarán presentes a lo largo del trabajo, marcando las líneas de enlace e interés.

Así, al acometer el desarrollo, la intención con la que la se llevará a cabo dirigirá la vertiente a la que se inclina este estudio, dirigiéndose, en

los pasos de esa alternancia, hacia la fusión de ambos núcleos de interés. Tanto es de esta manera que, como si de algo natural se tratara, o, por cierta inercia atizando desde el horizonte que se pretende, el hecho creativo parece estar íntimamente ligado a la cuestión mística -como queda recogido en la *hipótesis*- sobre la que se perfila un panorama de estudio e interés dentro de la pintura contemporánea, siempre, con la constante del vínculo *a la creación* gravitando sobre las conjeturas de la influencia y los hallazgos que pudieran derivarse de ello.



**Ilustración 4. J. A. Tinte. "S.T". 2010**

Tras esto, el desarrollo se moverá en ese terreno donde se presume en considerar tanto la realidad del lenguaje en su condición de vehículo de relación, como su imbricación en el presente con las formas de expresión plástica caviladas en la diversidad de discursos que, si bien tienen una localización concreta, resultan de igual modo ilustrativas como refuerzo a los postulados que se abordan. Así, integrada la relación de este aspecto con esa orilla conceptual en las que este trabajo se centrará y toma su desarrollo, vienen las palabras de Valente a significar el perfil de esta idea apuntando:

*La primera paradoja del místico es situarse en el lenguaje, señalarnos desde el lenguaje y con el lenguaje una experiencia que el lenguaje no puede alojar. . . la experiencia del místico se aloja en el lenguaje forzándolo a decir lo indecible en cuanto tal. Tensión entre el silencio y la palabra. (La piedra y el centro)<sup>21</sup>*

La inclinación a la creación, deja siempre presupuestos de carácter abierto, teniendo especial interés en los aspectos de orden sensitivo y los antecedentes emocionales que se sitúan dentro del grueso determinado en la mística como acepción y manera de concebir el hecho existencial. El desarrollo, a expensas de la mencionada conexión, se abre en un poder ir y venir con el fin de retomar y reforzar lo analizado y con el que dar forma de concreción argumental a cada parte de las abordadas.

---

<sup>21</sup> LÓPEZ FERNÁNDEZ, Laura. *El esencialismo poético en José Ángel Valente “Ecos del vacío”*. Revista de estudios literarios. UCM. 2000, p. 27.



## 1.2 Modelos y ejes de referencia

Al abordar un asunto tan amplio como complejo, habría que añadir que en ese proceso de observación consciente, las claves se adentran en unas espirales donde si bien los pasos dados van despejando alguna de ellas, a la vez parecen hacerse más complejas cuando un mínimo de claridad se deja ver para volverse a ocultar, de modo que la perspectiva de normalidad y extrañeza rivalizan de manera continuada para propiciar el salto de un lugar a otro entre la percepción y el conocimiento, hallando en todo momento la necesidad de canalizar y estabilizar cuestiones especulativas.

La razón de este trabajo, lo que pretende es situarse al cabo de lo que hoy es posible encontrarse como fenómeno artístico que, sin escapar a tal consideración, llega a caer en los brazos del aliento en virtud de antojos que más tienen que ver con las posibilidades que la sociedad aprueba que con el verdadero sentido de la obra que se aborda: *El arte es sabotado por el absurdo, y ponerlo en evidencia no es más que un desesperado intento de ser coherentes, asumiendo sin excusas que estamos involucrados en él*<sup>22</sup>. De acuerdo con este aspecto es necesario penetrar en las manifestaciones de toda naturaleza, incluidas en el ámbito del arte, por lo que pueden tener de consecuencia y antecedente al respecto del tema que se trata.

---

<sup>22</sup>Citado en BECKETT, Samuel. *El inquietante poeta del vacío existencial*. [En línea] [www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota\\_id=797009](http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=797009) (consulta: 22-06- 2009).



**Ilustración 4. "Celosía". Mezquita de Córdoba**

En esta dirección, sería muy lógico dedicar un apartado a la pregunta tantas veces expelida como retórica de la desaprobación acerca de qué es y qué no es arte<sup>23</sup>. No se caerá en ello, por el simple hecho de que cada cual dentro del ámbito académico ya debiera saber qué es todo lo arrimado al arte, haciendo de ello un juego severo, discriminatorio, satisfecho de sus mediocres logros, carente de pensamiento y, sin embargo, maquillado de interés curado en los santuarios de los diseñadores de campañas masivas y adoctrinadoras de contemporaneidad pasadas por el cedazo de la decisión parcial<sup>24</sup>.

Unas decisiones que, paradójicamente restan autoridad al pensamiento individual para respaldarlo en torno a la voz pagada y mantenida en posición de privilegio, mientras sea alentada la falta de

<sup>23</sup> TILGHMAN, B.R. *Pero, ¿es esto arte?: El valor del arte y la tentación de la teoría*. Ed. Universidad de Valencia. Valencia, 2005, p.130

<sup>24</sup> DUQUE, Félix. *Arte público y espacio político*. Ed. Akal, Madrid, 2001, p. 38.

compromiso, la provocación con fin en sí misma, la obviedad sin respuesta<sup>25</sup>; en fin, mientras el observador pueda ser arrinconado con categoría de ajeno y desconocedor de las claves; de unas claves intelectuales que, cualquiera con un mínimo de formación, puede acreditar desde la palabra.



**Ilustración 5. Imagen tomada en ARCO 2009**

Y es que parece que todo lo que implique una complejidad de pensamiento, una labor de esfuerzo por comprender y llegar a dar un breve paso catalizado fuera de la ocurrencia, de los tópicos manejados como novedad en una especie de acumulación tanto objetual como visual, es aquello que se hace preciso desmontar y aniquilar de crédito para, precisamente, montar todo un catálogo de superficialidades revestidos de autoridad creativa en el vacío de pensamiento. Esto, que hoy se acumula como una sucesión continua de partidas presupuestarias

<sup>25</sup> CASTRO FLOREZ, Fernando. *Sainetes y otros desafueros del arte contemporáneo*. Ed. CENDEAC. Fundación Caja Murcia. Murcia, 2004, p. 84.

marcando políticas de mantenimiento cultural<sup>26</sup>, posiciona al artista fuera de los canales que animan lo propio, para dedicarse al tratamiento de la apariencia bajo la articulación de valores con sentido en la explicación y la superficialidad, en el uso indiscriminado de variables con forma de compromiso acerca de lo social, de denuncia o en vano maestro de ceremonia a propósito de todo cuanto el observador ha de aplaudir y tomado como hondo sin posibilidad de réplica.

De acuerdo con esto, es oportuno dejar abierta la posibilidad de la experiencia personal; acaso de enfrentarse con el hecho de la creación como un acto de materialización más allá del momento y los procesos seculares, dejando a un lado los complejos que pudieran derivarse de la búsqueda obsoleta que parece encerrar lo místico. Y es que existe, bajo la incidencia de este aspecto, una especie de reprobación social, por cuanto se quiere advertir a modo de fenómeno inducido por el hecho religioso y no como una estructura del pensamiento<sup>27</sup>.

En esta dirección es preciso señalar que se considera necesario ir más allá de la recopilación sistemática de documentación como referente prioritario. El asunto así adquiere su eje transversal y objetivo definido en la suma de elementos. Es por eso que, fijados algunos de los factores que determinan los niveles sensoriales mediante los que el autor se interna en su propia naturaleza y consumaciones reflexivas, se deba asumir la importancia de los conceptos como indicación: la capacidad para analizar, percibir y concebir racional y emocionalmente todas y cada una de las abstracciones intangibles que conforman la identidad humana teniendo en su exordio la conciencia acerca de sí mismo<sup>28</sup>. Así, si bien se ha llegado a invalidar en muchas ocasiones la materialidad de la obra de arte, a favor de la teoría que la motivó, no ha de quedar desvinculada del

---

<sup>26</sup> ROVIRA, Amparo. *Las Quimeras del Arte*. Ed. Universidad de Valencia. Valencia, 2003, p. 80.

<sup>27</sup> HULIN, Michael. Op.Cit, p. 36.

<sup>28</sup> A. BAILEY. Alice. *Del intelecto a la intuición*. Ed. Sirio. Málaga, 2006, p. 30-31.

todo por cuanto existe entre ambas realidades una estrecha imbricación de correspondencia. Vínculo de dependencia entre una y otra cuestión de donde una no tendría sentido sin la otra, pues desde las sociedades prístinas se precisa la relación entre lo perceptivo de lo que es inaprensible y la materialización expresiva de su existencia en un acto de común reconocimiento que, de una forma y otra tiene un lenguaje propio<sup>29</sup>. A propósito de esto, a lo largo de los siglos ese aspecto inaprensible del que se quiere depender y adonde se quiere tender adquiere unos modos de comunicación relativos exclusivamente a esa relación. Modelos cuyo lenguaje no es ordinario, ya que el lenguaje ordinario se halla en relacionado con la lógica, llegando a sustituir los conceptos por nociones técnicas<sup>30</sup>. Son modelos que pueden ir de lo reverencial a la pregunta perpetua, a la duda como lo refleja Misha Gordin (Fig. 6), y de lo poético a la estructura cerrada de contenido con lo que significar el sujeto de los objetivos<sup>31</sup>; así vienen a definirnos un asunto de tal naturaleza de relación entre lo invocado y su materialización Helena Cortés y Arturo Leyte, a través de Heidegger:

*¿Qué más fácil que pensar que el hombre transfiere su modo de captar las cosas en oraciones a la estructura de la propia cosa? Esta opinión aparentemente crítica, pero sin embargo demasiado precipitada, debería hacernos comprender de todos modos cómo es posible esa traslación de la estructura de la oración a la cosa sin que la cosa se haya hecho ya visible previamente. No se ha decidido todavía qué es lo primero y determinante, si la estructura de la oración o la de la cosa. Incluso es dudoso que se pueda llegar a resolver esta cuestión bajo este planteamiento.*

<sup>29</sup> ACERO, Juan José. *Filosofía del lenguaje*. Ed. Trotta. Madrid, 1998, p. 117.

<sup>30</sup> J. GONZÁLEZ, Wenceslao. *La teoría de la referencia: Strawson y la filosofía analítica*. Ed. Universidad de Salamanca. Salamanca, 1986, p. 157.

<sup>31</sup> SANTO TOMÁS, Juan de. *De los signos y los conceptos*. Ed. UNAM. México, 1986, p. 210.

*En el fondo, ni la estructura de la oración da la medida para diseñar la estructura de la cosa ni ésta se refleja simplemente en aquélla. Ambas, la estructura de la oración y la de la cosa, tienen su origen en una misma fuente más originaria, tanto desde el punto de vista de su género como de su posible relación recíproca. En todo caso, la primera interpretación citada de la coseidad de la cosa (la cosa como portadora de sus características), no es tan natural como aparenta, a pesar de ser tan habitual. Lo que nos parece natural es sólo, presumiblemente, lo habitual de una larga costumbre que se ha olvidado de lo inhabitual de donde surgió. Sin embargo, eso inhabitual causó en otros tiempos la sorpresa de los hombres y condujo el pensar al asombro<sup>32</sup>.*



**Ilustración 6. Misha Gordin. "Doubt". 2012**

Resulta evidente que pueda adivinarse la baza de pensar en un ejercicio de proselitismo, figurando haber hallado testimonio donde

---

<sup>32</sup> Cf. HEIDEGGER, Martín. En *Caminos de bosque. Versión española de CORTÉS, Helena y LEYTE, Arturo*. Ed. Alianza. Madrid, 1998, p. 4.

acaso no lo haya. Es entonces cuando surge la pregunta acerca de las posiciones sensitivas e individuales, perceptivas y sensibles a propósito de diferentes autores que tocan lo humano en su faz más intangible. Las cuestiones que aterran o fusionan las sensaciones con la vida y el enigma de la existencia normalizada traída a sujeto desde donde ha de abordarse la realidad de lo imperceptible y hacerlo sensible; no en vano, como apunta Victoria Cirlot:

*La visibilidad de lo invisible parece una contradicción imposible de resolver. En el siglo XX algunos pintores, como por ejemplo Rene Magritte, pensaron que la invisibilidad no podía ser en modo alguno objeto de la pintura, empeñada sólo por mostrar lo visible oculto, expresión máxima del misterio. En cambio, Wassily Kandinsky concibió la pintura como el espacio destinado a hacer visible la interioridad invisible frente a la exterioridad mundana (...) En última instancia toda pintura es abstracta, pues la abstracción define la esencia de la pintura en general. Pero lo decisivo es que se muestra la realidad interior. La vida del espíritu se manifiesta en un espacio de libertad al que se ha abierto el artista. De ello deriva, por fin, una idea de la imaginación libre y no sierva del mundo sensible.<sup>33</sup>*

Así, la idea de una mística contemporánea adquiere categoría de *probabilidad*, en tanto que en este presente en el que vivimos se da la paradoja de cuestionarlo todo<sup>34</sup> y, sin embargo, no dar por cierto nada de lo que pueda ocurrir: cuestionamos todo y nos creemos todo como un ejercicio rocambolesco de contrarios bajo un mismo auspicio.

---

<sup>33</sup> CIRLOT, Victoria. “*Vida y visiones de Hildegard*” *Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de Occidente*. Ed. Siruela, 2009, p.39.

<sup>34</sup> PANIKER ALEMANY, Salvador. *Filosofía y mística*. Ed. Kairós. Barcelona, 2012, pp. 12-13.

Este factor, lejos de favorecer una interiorización de la propia existencia, posiciona a las diversas corrientes artísticas dentro de un panorama regulado por la exoneración de todo tipo de referencias de trascendencia como eje vertebrador de la propia obra pictórica –y es que este aspecto queda determinado por el hecho constatado, que antes se indicaba, acerca de la consideración que se atribuye a determinadas obras y autores, por el sólo hecho de haberseles ubicado en una esfera de consideración que pone discurso a sus intervenciones<sup>35</sup>-. De ahí se deriva una agitación que no busca sino la estela de una corriente cuya dignidad queda marcada en pequeños y selectos circuitos que hurgan en la invención de unas creaciones de marca que, a su vez, trazan de manera determinante la inclusión de unos discursos que se nutren de una realidad ya interpretada. Así, el presente teoriza antes de la existencia de un discurso que, inevitablemente, necesita unas estructuras de contenido en las que lo evidente se sitúa en niveles de excelencia, y donde el compromiso resulta del uso de aquello que el *Lobby* decide implantar, siempre, con la majestad de una puesta en escena de infraestructura que potencie la idea de solvencia intelectual recurriendo a unos mismos asuntos de orden especulativo con cierto pellizco aleccionador y, por supuesto, de “singularidad sin precedentes”. Es, en definitiva, un continuo intento por arrogarse el báculo de la vanguardia y la modernidad, excluyendo en ello el pensamiento trascendente en lo implícito de la obra, para dejarse tentar por las manifestaciones explícitas con el margen suficiente para que los diletantes queden en situación de psicólogos de aquello que el artista interpreta; como si reaccionar contra la historia desde el presente fuera el ejercicio de progresismo necesario para situarse y no para profundizar en los verdaderos muévedos individuales y, si se llegan a descifrar, no contemplarlo como una posibilidad fuera del hecho religioso, cuando es de necesidad situarse en ese margen anterior; es decir, estimar la trascendencia como una

---

<sup>35</sup> CASTRO FLÓREZ, Fernando. *Op. Cit.*, p. 113.

realidad individual en un ejercicio al margen del hecho religioso. Así, no sólo la diferencia, sino tanto la significación del fenómeno místico –desde una perspectiva contemporánea– como la reacción que este hecho supone para la modernidad, quedarán abordadas a lo largo del texto dentro del ámbito correspondiente de relación con el asunto tratado en cada una de las partes.



### 1.3 Sociedad, cultura y presente

En cierto modo, la intención final del trabajo pretende establecer una diferenciación acerca de los móviles que el artista articula en la consecución de su obra. Tal intención puede llevar a convertir el planteamiento inicial en una sucesión comparativa entre la diversidad de discursos y ciertas tendencias contemporáneas. De ahí que se deba contemplar el análisis comparativo en la diferencia con el fin de identificar el objeto de la investigación en el desarrollo.

Es esencial entonces apuntar –aunque de ello sólo quede constancia en este apartado- que se pretende ofrecer una visión abierta y más allá de lo que queda amparada en factores que cualquier entidad de tipo religioso pudiera arrogarse para sí la experiencia o el ánimo que conduce al artista a buscar y hallar imágenes en relación directa con lo inaprensible.

En este sentido, cabe más pensar en la facultad del humano para advertir desde el pensamiento un vehículo que le permite convertirse en sujeto testimonial de su propia querencia a la permanencia<sup>36</sup>. En el fondo, cualquier actividad humana, se halla íntimamente ligada a este aspecto, cuando no, a olvidar de manera premeditada la desaparición. Resulta

---

<sup>36</sup> LORITE MENA, José. *La metáfora moderna del pensamiento*. Ed. EDITUM. Murcia, 1996, p. 152.

fundamental establecer esta relación de alcance en lo individual para después ubicarlo en el contexto donde el sujeto-artista se desarrolla.

Es por esto que son plausibles, fruto de los avances tecnológicos y filosóficos, los posicionamientos alejados de cualquier tendencia que pudiera estar en la memoria colectiva a modo de entidad con capacidad de intervención ética o moral, siendo estos dos aspectos salvados por necesidad de la estigmatización al abrazo de la diversidad cultural, puesto que cabría abrir otra vía de atención al respecto sólo acerca de estos dos conceptos. Y esto es así porque la configuración tanto de la ética como de la moral depende no sólo del individuo sino de la sociedad en la que se desarrolla y las líneas de conducta que adopte en el ejercicio de estratificación de los grupos de individuos.

El presente trabajo quiere ahondar en este aspecto esencial. Y es que resulta una prioridad limitar y poner fronteras a la intervención de la religión en cuanto que manifestación como vehículo a través del cual sea posible estudiar el asunto investigado. Es básico, entonces, salir de él y hablar de cultura, de manifestaciones humanas, de inquietudes que los hombres siguen abordando en sus debates internos, sin que en ello se deje lugar al sesgo moral a modo de indicación y norma de pensamiento. Pues es evidente que son asuntos donde la experiencia ajena cercena cualquier principio de creatividad, aún cuando las referencias sirvan para señalar una estructura en la elaboración de los postulados propios.

Lo antedicho, empero, no varía la naturaleza de tal pensamiento humano. Así, la entidad que suscita la zozobra y la angustia ante el hecho mismo de la existencia frente a la evidencia del miedo que suscita la idea mortal –forma ésta a la que tienden en definitiva todos los

miedos-, adquiere contenido mucho antes que el proceso mediante el cual se dota de referencias<sup>37</sup> y directrices morales al individuo (Fig.7).

De esta manera y atendiendo a la esencia misma, tanto del hecho creativo como del *fenómeno místico*, el objetivo estriba en realizar una aproximación entre el hecho creativo y el fenómeno místico y su vinculación a la realidad del ser humano en su condición de manifestación cultural<sup>38</sup>. Aproximación que dejará el campo libre para agregar postulados, artistas, vías de desarrollo o ideas al respecto entre otras muchas cuestiones, desde la experiencia individual y el modo en que esta cautiva sensación va catalizándose en la obra y los modelos estéticos que definen la creación. De tal modo que sería interesante destacar que:

*Cultura, es cuanto realiza el hombre para fundar con lo real circundante, vínculos fecundos de colaboración, modos relevantes de unidad. El animal funcionalmente al entorno porque cada estímulo responde siempre con una respuesta prefijada por la especie. El humano, se distancia del estímulo por cuanto puede darle respuestas diversas. En este espacio de libertad surge el poder creador del hombre<sup>39</sup>*

En este sentido se ha aborda, o al menos queda de relieve la diferencia del humano con respecto a todo su derredor. La cuestión de fondo que parece en sí gravitar sobre la relación de éste con la creación y desde ello, la elaboración de toda una serie de códigos con la facultad de poder ser escrutados sin una finalidad intrínsecamente vital. Este aspecto, cómo no, lleva al inicio de una espiral indescifrable en la que el humano vive desde que fue capaz de elaborar las primeras ideas a causa

<sup>37</sup> ANDRÉ, Christophe. *Psicología del miedo*. Ed. Kairós. Barcelona, 2006, p. 34.

<sup>38</sup> PANIKER ALEMANY, Salvador. *Op. Cit.*, p. 116.

<sup>39</sup> LÓPEZ QUINTÁS, Alfonso. *La cultura y el sentido de la vida*. Ed. Rialp, 2003. Madrid, p. 24.

de su propia existencia. De ninguna manera, es posible otorgar carta de autenticidad a las conjeturas que pudieran articularse como variables de unas posibilidades que le llevaran en los orígenes a establecer unas conductas cercanas al culto, los ritos e incluso las creencias. Lo que sí es cierto que, si bien la mitificación del mundo ha perdido toda referencia de orden constitutivo, no es menos elocuente que las circunstancias derivadas de su toma de conciencia y su destino, mantienen en primer plano tanto la incertidumbre como angustia existenciales<sup>40</sup>.



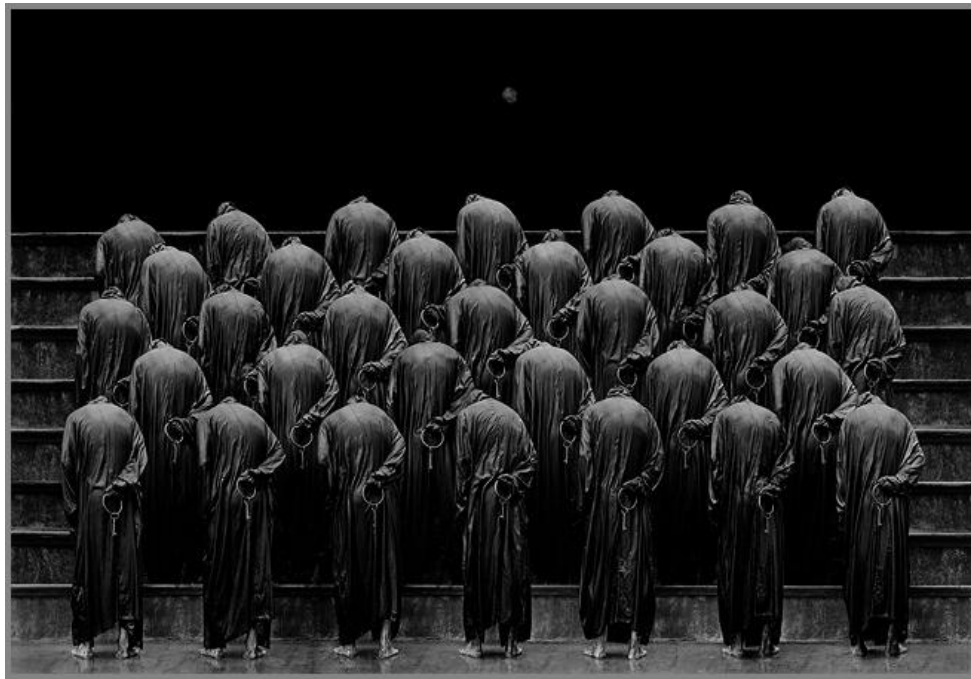
**Ilustración 7. Sandra Sue. "No hay extensión más grande que mi herida".2008.**

A propósito de esto es oportuno apuntar la evolución experimentada dentro de este ámbito. En efecto, si no es posible mantener a un lado la influencia de las religiones a lo largo de la historia<sup>41</sup> –e incluso en el mismísimo presente– revelada tanto en las huellas dejadas a modo de manifestaciones culturales, como en las pautas de conducta referidas a una moral desde la cual quedan

<sup>40</sup> WAMBA MAGALLANES, Federico. *La existencia humana: perspectivas psicopatológicas*. Ed. Universidad de Sevilla. Sevilla, 1998, p. 80.

<sup>41</sup> BERICAT ALAUSTREY, Eduardo. *El fenómeno religioso: presencia de la religión y de la religiosidad en las sociedades avanzadas*. Ed. Centro de estudios andaluces. Sevilla, 2008, p. 100.

constituidas las sociedades y la relevancia de cada estrato, fruto de la asociación religión y poder, cuando no quedando ambas estructuras amparadas bajo un mismo *corpus* dirigente, si es posible dotar de un contenido renovado la relación del humano consigo mismo y sus códigos de conducta sensitiva y emocional.

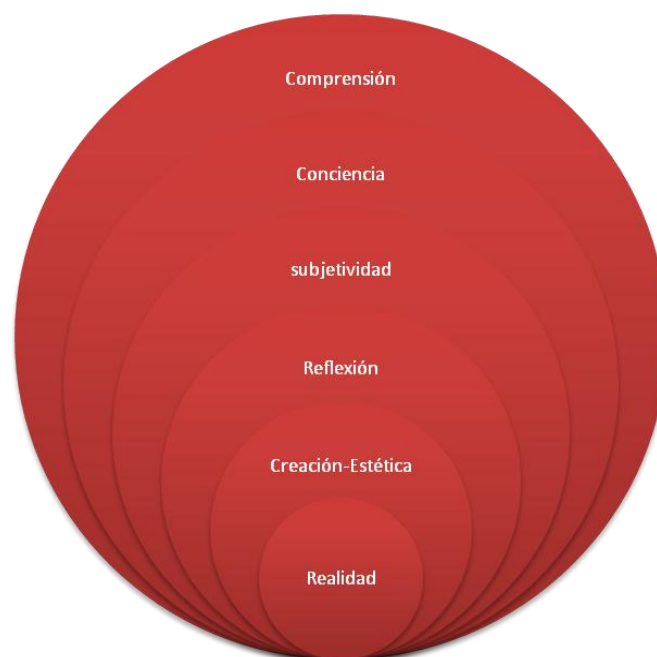


**Ilustración 8. Misha Gordin. "Croad". 1996**

Y se apunta aquello de la evolución, porque el logro que supone la emancipación por parte del hombre occidental de las estructuras religiosas, le han posicionado como dueño de sus propias cuitas, de sus miedos y satisfacciones, de su profundización en pensamientos y análisis más allá del hecho religioso y de su libertad para establecer lazos de coherencia real entre los códigos que puede leer a expensas de su propia existencia y el modo en que vertebra sus impresiones acerca de lo trascendente, analizando y modificando la propia historia que le antecede.<sup>42</sup>

<sup>42</sup> GIRARDI Giulio. *Ateismo Contemporáneo*. Volumen IV. Ed. Cristiandad. Madrid, 1973, p.144.

Este hecho supone, manifestado en un gran número de autores, una especie de humanismo sin tintes eufemísticos. El humano no se reconoce como centro, acaso tampoco como medida de todas las cosas aun cuando, acaso, este aspecto sea intrínseco a la esencia humana; no se abandona a unos postulados prediseñados. Por el contrario, ahonda en sí mismo, busca desde su interior y en su interior soportando la posibilidad de saber que es en el transcurso de su existencia donde tendrá que dar respuesta a toda cuestión inabordable<sup>43</sup>. De ahí que piense y se afane en la creación como objetivo para revelarse a sí mismo como el sujeto de su búsqueda que, a la sazón, proyecta intelectualmente a la manera de espiritualidad, que no es decir ataviado de religiosidad. Y es que ese conocimiento acaso haga más extraordinario al ser humano, estableciendo un principio de relación consigo mismo de carácter místico, por cuanto, realmente puede ser testigo y analista, a un tiempo, de la extrañeza que, en el fondo, supone la existencia<sup>44</sup>.



<sup>43</sup> G. CUARTANGO, Román. *Filosofía de la historia: lo propio como tierra extraña*. Ed. Montesinos. Barcelona, 2007, p. 8.

<sup>44</sup> NAJERA N. José Ignacio. *El universo malogrado*. Ed. Tres fronteras. Murcia, 2008, p. 43.

Al respecto de lo antedicho, este último aspecto indicado quedará de relieve con mayor definición e interés tanto en el desarrollo posterior, en tanto que se advierte uno de los factores claves a tener en cuenta para comprender en toda su dimensión el proceso que llevan a cabo muchos de los artistas cuyos trabajos son testimonio de lo que aquí se plantea.

En efecto, este sentido de la comprensión, de la conciencia, de la subjetividad y la reflexión tornada en una realidad de orden creativo e incluso estético<sup>45</sup>, que en la obra de Chema Madoz "Escalera y espejo" (Fig. 9) se materializa de manera conceptual pero narrativa, resultan ser factores determinantes para la concatenación de estructuras catalizadoras de realidades en ausencia de presente y, por lo tanto, en niveles perceptivos configurados a la sombra, no de lo intuitivo, sino de los niveles de especulación que ofrecen experiencias anteriores<sup>46</sup>.



**Ilustración 9. Chema Madoz. "Escalera y espejo"**

<sup>45</sup> VILLACAÑAS, José Luís. *Historia de la Filosofía Contemporánea*. Ed. Akal. Madrid, 1997, p., 126.

<sup>46</sup> GIRARDI, G. *El ateísmo contemporáneo*. Ed. Cristiandad. Madrid, 1971, p. 635.

Debido a la imposibilidad de establecer una única opción de argumento que logre marcar las líneas precisas en la evolución del trabajo, quedará –como queda apuntado en páginas anteriores– a un lado todo lo que de manera explícita pertenezca al ámbito de las manifestaciones religiosas puestas en escena a propósito de esta misma causa. Por el contrario, se busca en primer lugar entender el simple y complejo hecho de la inclinación a crear sin que en ello existan vínculos vitales. Es decir, no sólo en lo que tiene de ánimo buscando la supervivencia, sino en lo que supone un viaje a las cuestiones más esenciales y propiciatorias de eternos debates dentro del ámbito artístico. En este sentido Vigotsky ofrece una síntesis de estas pautas y la relación existente entre los impulsos y la actividad creadora:

*Llamamos tarea creadora a toda actividad humana generadora de algo nuevo, ya se trate de reflejos de algún objeto del mundo exterior, ya de determinadas construcciones del cerebro o del sentimiento que viven y se manifiestan únicamente en el ser humano. Si observamos la conducta del hombre, toda su actividad, percibiremos fácilmente que en ella cabe distinguir dos tipos fundamentales de impulsos. Uno de ellos podría llamarse reproductor o reproductivo; que suele estar estrechamente vinculado con nuestra memoria, y su esencia radica en que el hombre reproduce o repite normas de conducta creadas y elaboradas previamente o revive rastros de antiguas impresiones (...)*

*Resulta ser que nuestro cerebro constituye el órgano que conserva experiencias vividas y facilita su reiteración. Pero si su actividad sólo se limitara a conservar experiencias anteriores, el hombre sería un ser capaz de ajustarse a las condiciones establecidas del medio que le rodea. Cualquier cambio nuevo, inesperado, en ese medio ambiente que no se*

*hubiese producido con anterioridad en la experiencia vivida no podría despertar en el hombre la debida reacción adaptadora. Junto a esta función mantenedora de experiencias pasadas, el cerebro posee otra función no menos importante<sup>47</sup>.*

El autor está aquí apuntando una importante diferenciación entre aquello que el hombre mantiene y en muchas ocasiones se corresponde con procesos vitales, frente a la facultad de modificar aquello que le rodea con el fin de adaptarse con variaciones que no se advierten creativas. Pero continúa señalando:

*Además de la actividad reproductora, es fácil advertir en la conducta del hombre otra actividad que combina y crea. No nos limitamos a vivificar huellas de pretéritas excitaciones llegadas a nuestro cerebro; en realidad nunca hemos visto nada de ese pasado ni de ese futuro, y sin embargo, podemos imaginarlo, podemos formarnos una idea, una imagen.*

*Toda actividad humana que no se limite a reproducir hechos o impresiones vividas, sino que cree nuevas imágenes, nuevas acciones, pertenece a esta segunda función creadora o combinadora. El cerebro no sólo es un órgano capaz de conservar o reproducir nuestras pasadas experiencias, sino que también es un órgano combinador, creador; capaz de reelaborar y crear con elementos de experiencias pasadas nuevas normas y planteamientos.*

*A esta actividad creadora del cerebro humano, basada en la combinación, la psicología la llama imaginación o fantasía,*

---

<sup>47</sup> VIGOTSKY, L.S. *La imaginación y el arte en la infancia*. Ed. Akal, Madrid, 1998, p. 8.

*dando a estas palabras, imaginación y fantasía, un sentido distinto al que científicamente les corresponde.*<sup>48</sup>

En este fragmento, se adentra en un terreno en el que plantea la creación fuera de lo estrictamente necesario para resolver lo inmediato. Lo que le mantiene sobre el escenario vital.

*En este sentido, absolutamente todo lo que nos rodea y ha sido creado por la mano del hombre, todo el mundo de la cultura, a diferencia del mundo de la naturaleza, es producto de la imaginación y de la creación humana, basado en la imaginación.*

*Toda invención -dice Ribot-grande o pequeña, antes de realizarse en la práctica y consolidarse, estuvo unida en la imaginación como una estructura erigida en la mente mediante nuevas combinaciones o correlaciones.*<sup>49</sup>

El autor otorga valor de materialización a la imaginación. Sitúa el pensamiento no realizado como un motor antecesor que a lo largo del tiempo ha concluido en hechos desde el manejo de todo lo que es cultura, para alcanzar el entendimiento acerca de una sola y única idea<sup>50</sup>. En esta línea, en relación con las manifestaciones artísticas españolas contemporáneas, no se puede dejar pasar por alto el desarrollo de aspectos muy concretos en las técnicas y los procedimientos como vehículo imprescindible para alcanzar tal fin.

Así, a lo largo del desarrollo se buscará situar la relación entre mística, como sublimación de la creación, y la creación misma en un mismo estrato que lleve, de forma explícita, a significar ciertos autores

<sup>48</sup> *Ibíd.*, p.9

<sup>49</sup> *Ibíd.*, p.10

<sup>50</sup> GARCÍA VARAS, Ana. *Filosofía de la imagen*. Ed. Universidad de Salamanca. Salamanca, 2011, p. 159.

plásticos que en su obra llevan las conclusiones de esta trocha iniciada y nunca finalizada.

Por ello es preciso abordar el proceso como una necesidad para atrapar la esencia de aquello que se hace explícito fuera de lo definido en su literalidad y no la representación narrativa, que puede quedar alejada para fundir los términos con las prácticas artísticas.



**Ilustración 10. "Capitel". Monasterio de Roncesvalles**



#### 1.4 Aportaciones para el estudio

En cuanto a la utilidad y posibles aportaciones que pudieran desprenderse de las páginas de este trabajo, se puede apuntar que el simple hecho de cuestionar alguna de las barreras existentes que cercenan e interrumpen el libre desarrollo del trabajo de cualquier artista ya supone, cuanto menos, un propósito. Un propósito que nada tiene que ver con esa especie de usurpación teórica que ha sufrido el trabajo de los artistas contemporáneos, sin la cual parece no ser posible posicionarse. Porque es poco el diálogo que el artista mantiene con la sociedad<sup>51</sup>. Se desoyen mutuamente y parecen no pertenecerse, debido al carácter oficialista que traza direcciones hacia territorios de una aparente autoría no catalizada en el artista, sino en lo parcial de propuestas más fruto del delirio y el afán de notoriedad de quién propone desde un despacho designado como experto, en la misma dirección en que la sociedad reconoce la singularidad – aun cuando sea bajo la lógica de lo obvio o el universo de lo anodino- y éstas se presenten agotando los programas de ocurrencias renovadas en el tedio de la novedad<sup>52</sup>. Ocurrencias siempre disfrazadas de profundidad y altura intelectual, consumiendo el rigor de los individuos y la sociedad, utilizada como experimento en muchos casos y masa que soporta a la vez que da

---

<sup>51</sup>O'DOHERTY, Brian. *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo*. Ed. CEDEAC. Murcia, 2011, p. 70.

<sup>52</sup>*Ibíd.*, p. 69.

argumento para amañarse en los brazos de la incompreensión como queja permanente.

Es también un intento de hacer pertenecer al ámbito de la contemporaneidad, asuntos escondidos en los estratos de la obra con el poder señalar las fuentes de las que beben mucho de los artistas contemporáneos, contribuyendo a crear referentes estéticos que otros toman desde esa superficie visible que se gesta desde la profundidad del pensamiento.

A causa de esto, cabe pensar que si fuera posible encontrar ese punto capital de conexión, podría ayudar a comprender mejor el lugar que ocupa el artista dentro de la sociedad en la que se halla y que sus manifestaciones no quedaran solamente al amparo de unas propuestas didácticas y posicionadas según el arbitrio de los comentarios autorizados<sup>53</sup>.

También, este trabajo quiere definir en verdad las intenciones de algunos de los artistas contemporáneos. En sí se hablando de un trabajo que resulta fruto de la comprensión y ubicación del hombre en el mundo que el pintor primero reproduce en una especie de acercamiento en las referencias directas, para, desde ahí, establecer puntos de contacto que se perfilan en lógicas individuales creando estructuras de pensamiento en la comunicación. Este hecho, que alcanza su sentido pleno en la capacidad del individuo para proponer diferencias, argumentos y puntos de vista como plataforma de opinión, no es más que una de las conductas que identifican al humano como ser cuya existencia adquiere y se percibe como categoría conceptual, albergando en las diferencias de lenguajes la vertebración de las motivaciones, bien con carácter de objetividad, bien con la arquitectura de la subjetividad como significación

---

<sup>53</sup> BEIGEL, Fernanda. *El itinerario y la brújula*. Ed. Biblos. Buenos Aires, 2003, p. 108.

de lo individual, pues de ello depende a quién vaya dirigida la propuesta de ese lenguaje.<sup>54</sup>

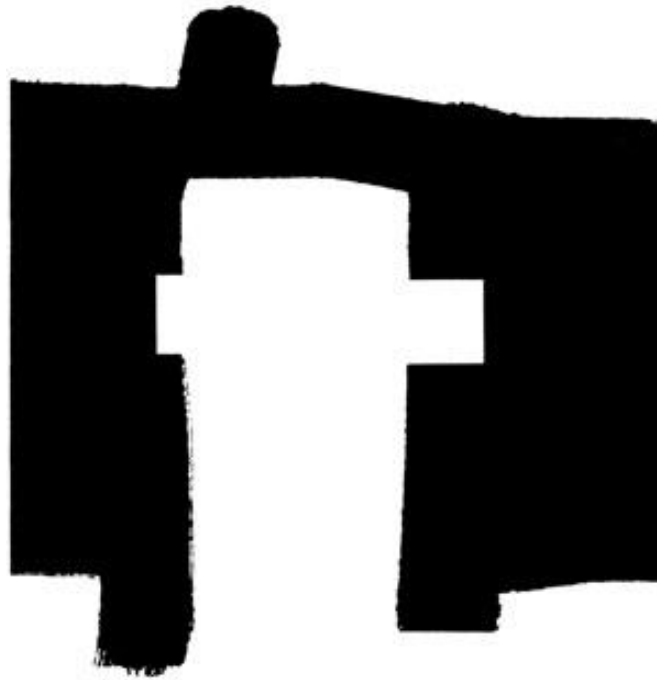
Pero dicho aspecto no quiere negar lo colectivo. Y si es posible hablar de percepción individual para señalar la diversidad de comportamientos, no es menos cierto que la interrelación establecida dentro de los presupuestos comunicativos, es la que descubre cuestiones de común afecto, no derivadas de los vértices de supervivencia. Y este hecho, es el que, conformando una estructura de pensamiento, bien pudiera remitir a unos orígenes sobre los que el hombre investiga haciendo de ello una especie de sentimiento proyectado en el futuro con el ánimo puesto en descubrir. De esta manera se puede apuntar, dando por válida e innata la capacidad del hombre para desarrollarse desde la autoconciencia, que el origen de la creatividad pudiera estar ligado a la curiosidad y resolución de problemas<sup>55</sup>; cierto. Pero eso entraña otra cuestión y, en la individualidad un aumento de las preguntas de manera exponencial.

En efecto, la relación no llega nunca a completarse y las respuestas no se argumentan remitiéndose a unos orígenes de los que sabemos acaso las conclusiones pero no la causa real de todos y cada uno de los comportamientos que conforman lo no desvelado y las diversas conductas con objeto de trascendencia. Y es que este hecho supone el reto de mantenerse. De no dar por cerrada la existencia como tal. Trascender, entonces, supondría un cambio de lugar, de estructura; abrir una puerta al problema tangible –nunca en primera persona– de la no existencia futura.

---

<sup>54</sup> *El lenguaje es vehículo de transmisión y medio donde se produce la interpretación de nuestra experiencia. La reflexión filosófica sobre el lenguaje y el engarce que la consciencia lingüística tiene con el desarrollo mental de la especie, ofrece una perspectiva insustituible para analizar las obras del hombre.* LLEDO, Emilio. *Filosofía y Lenguaje*. Biblioteca de bolsillo. Ed. Crítica. Barcelona, 2008, pp. 82-84.

<sup>55</sup> KRISHNAMURTI, J. *Percepción sin opciones*. Ed. Kier. Buenos Aires, 1998, p. 454.



**Ilustración 11. Eduardo Chillida. "San Juan". 1999**

En esta dirección todos los tratados de arte y estética parten del supuesto demostrable y empírico desde el presente, a propósito de la naturaleza del hombre. Hablan de sus creencias, sus miedos, de sus ritos y la evolución estética-plástica<sup>56</sup> a lo largo de los siglos, haciéndolo para ofrecer una justificación externa, no basada en los orígenes internos de orden emocional en lo individual, pues acaso no queden explícitas las evidencias de un pensamiento al respecto fuera del ámbito colectivo.

Todos nos hablan inmiscuidos dentro del ámbito en el que cada civilización se desarrolla, completando el ciclo de las influencias una vez tras otra. Y si bien es cierto que esto atiende a unas verdades evidentes, no nos remiten al origen de las ideas tal vez porque sea previsible la imposibilidad de hallarlas. Así, el origen de todos estos asuntos se

---

<sup>56</sup>BOAL, Augusto. *La estética del oprimido*. Ed. Alba. Barcelona, 2012, p.47.

emprenden como una estación de continuidad. El arte se maneja como algo intrínseco derivado de creencias y ejercicios, de unos inicios cuyas fórmulas atendieron a una necesidad<sup>57</sup>; sin embargo, dejando a un lado los criterios de consideración social soportados y disfrutados por el artista a lo largo de los siglos, es necesario preguntar y responder aquí y ahora, en el presente, acerca de esa prefiguración intelectual, que no desdeña la profunda extrañeza que produce la necesidad de una determinada estética y evolución para ir diseminando nuevas estrategias donde ese medio se concreta en un fin, más cercano a la búsqueda que a la función comunicativa, que otrora tal vez tuvo estructura de invocación<sup>58</sup>.

---

<sup>57</sup> CHAPARRO AMAYA, Adolfo. *Los límites de la estética de la representación*. Ed. Universidad de Rosario. Santa Fe, 2006, p. 144.

<sup>58</sup> MARTÍ ARÍS, Carlos. *Silencios elocuentes*. Ed. Universidad Politécnica de Cataluña. Barcelona, 2002, p.5.



## 2 ACERCAMIENTO AL FENÓMENO MÍSTICO

### 2.1 Mística, creación y estética

Al abordar un asunto tan genérico y concreto como la vinculación al hecho creativo, no dejamos de estar buscando unos resultados que, en sí, se dispersan en la individualidad de cada uno de los creadores<sup>59</sup>. En cualquier caso se adivina un terreno, si no enigmático, sí susceptible de profundizar en él por cuanto tiene de desconocido y en cierto modo de nebulosa al tratarse de un principio que siempre gravita a lo largo de la vida profesional del artista<sup>60</sup>. Ante tal cuestión cabe preguntarse qué quiere el artista, en qué momento – si existiera ese momento- decide ahondar en el hecho creativo de manera que ello afectará a lo largo y ancho de su vida y, por supuesto, si del mismo modo que no existe la conjunción de fórmulas acerca de la consecución de la obra, ante el caso de la persona ¿Es posible establecer acaso un breve renglón que nos indique qué “cosa” es esa que hace del individuo un creador?<sup>61</sup>. Y si tenemos en cuenta lo elemental, ¿No resulta incierto que la creación en sí misma se halla relacionada inversamente con lo habitual, con unas reglas y un dominio de aceptación dentro de la sociedad en la que se desarrolla?<sup>62</sup> A este respecto, abordando tales principios de cuestionamiento, apunta Pablo Pascale que: *Csikszentmihalyi propone*

<sup>59</sup> GROYS, Boris. *Política de la inmortalidad: cuatro conversaciones con Thomas Knoefel*. Ed. Katz. Buenos Aires, 2008, p. 187.

<sup>60</sup> ZAPPELLI CERRI, Gabrio. *La huella creativa*. Ed. Universidad de Costa Rica. San José, 2003, p. 3.

<sup>61</sup> BARRENA, Sara y BARRENA F. SARA. *La Razón creativa*. Ed. Rialp. Madrid, 2007, p. 43.

<sup>62</sup> *Ibíd.*, p, 31.

*que la creatividad es cualquier acto, idea o producto que cambia un dominio ya existente, o lo transforma en uno nuevo. Y por ende, la persona creativa es alguien cuyos pensamientos y actos cambian un dominio o establecen un nuevo dominio. Aquí es importante recordar que un dominio no puede ser modificado sin el consentimiento explícito o implícito del ámbito responsable de él.*<sup>63</sup>

Todo esto que en sí mismo resulta ser una síntesis cuyo epílogo se halla en el propio esquema de la cuestión, no deja de ser una especie de estereotipo que, en algunos casos, valida la demagogia y la divagación para no concluir jamás. Y todo ello, tal vez por descubrir ciertas verdades que se antojan tarea posible el ser abordadas con un mínimo de seguridad en la objetividad que nos corresponde.

Me interesa dentro de este argumento, que muy bien pudiera ser dispensado a cualquier otra disciplina artística –e incluso científica– pararme de manera significativa en la pintura<sup>64</sup>, en tanto que en su esencia misma, se encuentran los vértices a través de los cuales se origina todo el torrente visual que hoy podemos disfrutar, conteniendo en ellas un caudal de información en ellas y desde ellas. En este sentido, y ante las más vanguardistas de las corrientes bajo la utilización de nuevas tecnologías, se ha querido ver en la pintura, siempre de manera artificiosa y mediática, una corriente al margen del presente<sup>65</sup>. Esta especie de destierro, de corte inquisitorial, olvida los medios que el humano articula para “pensar”, de modo que cercena la autonomía del

---

<sup>63</sup> PASCALE, Pablo. *¿Dónde está la creatividad? Una aproximación al modelo de sistemas de Mihaly Csikszentmihalyi*. Ed. Universidad de Salamanca. Arte, individuo y sociedad, 2005. Vol. 17, p. 73.

<sup>64</sup> ISLA GÓMEZ, José. *Cuestión de Imagen*. Ed. Universidad de Salamanca. Salamanca, 2013, p. 53.

<sup>65</sup> SÁNCHEZ MEDIAN, Guillermo. *Creación, Arte y Psiquis*. Ed. Academia Nacional de Medicina. Bogotá, 2003, p. 296.

individuo dentro de los foros de reflexión<sup>66</sup>. La pintura es de manera innata posiblemente la primera herramienta a partir de la cual el hombre manifiesta pensamientos después del balbuceo. Y no sólo eso, sino que resulta ser el primer elemento de análisis, con intención creadora, acerca del fenómeno causa-efecto de manera premeditada. Digo esto porque no resulta ajeno al conocimiento general la relación encontrada entre la pintura y su vertebración catalizadora de un sentido trascendente. En efecto, el gran hallazgo realizado en la Sima de los Huesos en Atapuerca (Burgos), nos sitúa ante la primera expresión con sentido de trascendencia que el hombre realiza.

El bifaz (Fig. 12) sin uso para la labor, nos anuncia una comprensión de la muerte que no deja opciones a la ausencia total. El bifaz, es ofrecido como acto de homenaje y confianza en lo trascendente en tanto que es "dado" a los muertos.



**Ilustración 12. "Excalibur". Bifaz (Hacha de mano)**

<sup>66</sup> PIÑAS SAURA, María del Carmen. *En el espejo de la llama*. Ed. EDITUM. Murcia, 2004, p. 237.

Es una evidencia materializada mediante la cual se barrunta la incertidumbre allí donde el tiempo acaba y, sin embargo, es allí dónde es ofrecido el símbolo. En esta dirección no es vano apuntar que es momento justo en el que se presume que el tiempo termina donde comienza lo sacro y, durante el tiempo, donde las incertidumbres se convierten en modos de consolidar la experiencia y las reflexiones, adoptando modos de singular concepción y proceso de imagen en la pintura contemporánea (Fig. 13).



**Ilustración 13. Antonio Sosa. *Barroco I*. Tinta china y acuarela. 2007**

No es entonces casual que la pintura atesore en su propia naturaleza lo ignoto del hecho creativo<sup>67</sup>, tanto en su exordio como en su conclusión final y que se haga necesario reconocer el vínculo sensible de su materialidad (fig. 14), en tanto que lenguaje a través del cual se vertebran las realidades que se abordan desde ella<sup>68</sup>.

<sup>67</sup> CORAZÓN ARDURA, José Luís. *La escalera da a la nada: Estética de Juan Eduardo Cirlot*. Ed. CENDEAC. Murcia, 2007, p. 186.

<sup>68</sup> SALABERT, Pere. *(D) efecto de la pintura*. Ed. Anthropos. Barcelona, 1983, p. 136.

Es por esta causa que se hace necesario concentrarse en la pintura como principio inexcusable, al amparo de las cuestiones abiertas en esta introducción, por cuanto tiene de vigencia desde unas más que considerables perspectivas de reflexión.

*Está claro que la pintura no es una técnica, sino una de las manifestaciones de la estructura poética de la realidad a partir de la visibilidad (...). La pintura, a diferencia de otras artes visuales como la fotografía, vídeo, etc. Propicia, por la sencillez de los medios técnicos, la participación del cuerpo más directamente. Por ello está más cercana, por no decir que unificada, a la complejidad de las funciones de la mente subjetiva y objetiva. La trilogía, mente, alma y cuerpo, actúa con mayor rotundidad relacionadamente.<sup>69</sup>*



**Ilustración 14. Marcelo Aurelio. "Manos de la obra". 2008**

---

<sup>69</sup> VV.AA. *La pintura tiene sentido?* Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo, 1999, p. 11.

De ahí que, si bien las manifestaciones culturales, y en este caso la pintura, resultan ser la materialización no sólo de una pléyade de sistemas de pensamiento colectivo, sino también el modo en que lo individual trasciende sin la observancia de disciplina alguna, el capítulo de definiciones y puesta sobre el terreno de algunos de los aspectos mediante los que el humano tiende a la modificación de su derredor en función de sus sensaciones, parece lógico el ser abordadas en los siguientes puntos. Aspectos estos que forman parte de la generalidad y nunca de una ciencia precisa por, precisamente, tratarse de realidades sin instrumentos de canalización ni posibilidad de transmitir en toda su extensión, y que oscila de forma permanente en el tiempo y las áreas geográficas. En este estadio podemos afirmar que la recuperación de conceptos y contenidos, es viable en base a un lenguaje, a una articulación en el momento de transmitir elementos subjetivos que forman parte del proceso evolutivo y, por supuesto, del conocimiento analítico de los componentes que definen la existencia más allá del grado biológico, en lo que tiene de percepción acerca del significado que adquiere el propio sentido de existencia. No olvidemos que estamos abordando un asunto que no se encuentra amparado en demostraciones axiomáticas aunque sí comunes a toda civilización en virtud de experiencias individuales. Experiencias de las que se es consciente, precipitándose a un pensamiento en cuyos presupuestos se encuentran los cuestionamientos acerca de la existencia<sup>70</sup>. En este caso y obteniendo un resultado inicial negativo, el existencialismo resulta ser algo asociado a la fealdad, a la debacle del final en contra del naturalismo que optimiza la relación de la existencia.

---

<sup>70</sup> De esta forma es preciso apuntar las consideraciones iniciales realizadas por Sartre al sintetizar el concepto de existencia desde la dimensión humana: (...) *entendemos por existencialismo una doctrina que vuelve posible la vida humana y que, por otra parte, declara que toda verdad y toda acción implican un medio y una subjetividad*. Cf: SARTRE, Jean Paul. *El Existencialismo es un humanismo*. Ed. Edhasa. Barcelona, 1992, p. 11.



**Ilustración 15. Daniel Arsham. "Vía" 2007**

Bajo esta consideración, Keierkegaard apunta que: *Existen tres estadios de existencia, los estadios estético, ético y religioso(...)* El estadio estético es el de la inmediatez, el estadio ético es el de la exigencia; exigencia tan infinita que el individuo va fatalmente a la quiebra. El estadio religioso es el de la realización; pero no de la realización que consistiera en llenar de oro una caña hueca o un saco (...)<sup>71</sup>. Aún cuando considero que de dar por bueno el orden en que este aspecto llega definido no es inicialmente descabellado, considero que habría que plantarse una revisión, en tanto que ubicar la estética dentro de la inmediatez sólo podría ser válido como ejercicio de acercamiento tras haber sido definido con anterioridad los dos siguientes, no al contrario.

Al abrazo de esto la terminología nos sitúa dentro de un área de trabajo que, necesariamente, ha de marcar una línea divisoria e infranqueable entre la mística y la articulación del término ante la pretensión de extrañeza.

<sup>71</sup> Cf. KIERKEGAARD. Citado por DÍAZ, Carlos: 1960. *Nihilismo y Estética. Filosofía de fin del milenio*. Ed. Cincel. Madrid, 1987, p.30.



### **2.1.1 Consideraciones generales acerca del fenómeno místico**

Antes de abordar el asunto del que trata el presente trabajo, me parece necesario ofrecer alguna de las definiciones y terminología que a lo largo del mismo vendrán a repetirse con mayor asiduidad. Son términos que se hallan íntimamente relacionados entre sí y que considero indispensables para no formar una idea equivocada acerca de lo que aquí se expone. De esta manera el presente punto ahonda con mayor interés en el terreno de la mística. Derivado de ello, serán abordadas con mayor resolución algunas de las conductas y términos que conduzcan a una mejor comprensión y diferenciación de temas que, no obstante, irán cogiendo cuerpo y mayor entidad a lo largo del trabajo. Asimismo quedan fuera de este apartado las definiciones que pudieran ser comunes a cualesquiera otros trabajos, ensayos o manuales relacionados con la práctica artística.

A propósito de estas consideraciones, cabe ubicar en estos apartados la fragmentación como lugar de encuentro y evidencia: la línea donde la manera de pensar se cercena para no ser recuperada, como apunta el filósofo catalán Eugenio Frías:

*Este siglo ha sido y sigue siendo escenario mundial total, de una lucha o guerra abierta, de carácter material y moral, entre los principios del juicio reactivo (despotismo, dogmatismo) y los principios que informan del juicio*

*progresivo (el que reflexiona sobre la propia modernidad). No hay, pues, otro horizonte que el que definen estos conflictos materiales, militares, sociales y morales. No hay, pues, ni en lo social ni en lo político, como tampoco en el horizonte de ideas y creencias, nada que permita hablar de posmodernidad en sentido positivo como ámbito de respuestas y productos que van más allá del horizonte que abre la modernidad en todas sus formas<sup>72</sup>.*

Es posible que la impronta que maneja Trías no sea más que una manera de reacción ante una modernidad que él supone, pretende desligarse del hecho religioso. En ello concede poco margen de maniobra al individuo, a la libertad y al pensamiento, tanto por su férrea defensa del factor religioso como vertebrador de la impronta humana, como, de la misma manera, por la defensa que de ello hace en contra de la modernidad por lo que tiene de tendencia a rechazar todo cuanto no dependa de los postulados que la propia modernidad propone como una nueva doctrina. Es este tipo de especulaciones alejadas de la imparcialidad y taxativas las que se sitúan en el extremo de contemplar la modernidad como algo negativo y sin posibilidad establecer rangos de pensamientos. En sí, parece ser que la sorpresa e incertidumbre ante la novedad<sup>73</sup>, genera un rechazo a la totalidad del presente, queriendo siempre dar por acertado lo ya conocido.

Por otro lado, no habremos de caer en la vanidad de sospechar que existe una relación directa entre novedad y rigor. Porque es bien sabido que ha sido a lo largo de la toma de contacto con la ambigüedad estética, y el alejamiento de los elementos de comprensión, el momento en que esta confusión ha generado extraños y cuestionables contenidos,

---

<sup>72</sup> TRÍAS, Eugenio. *Los límites del mundo*. Ed. Destino, 2000, pp. 117-118.

<sup>73</sup> MARCHIORI, Eugenio. *Op. Cit.*, p. 174.

queriendo hacer ver testimonio donde sólo ha existido una corriente deslizando a través de la cual el discurso ha sido posterior a la propuesta.

En ambos casos, ninguno de estos dos aspectos resultan ser el eje que aquí se cuestiona, aun cuando resulta necesario tenerlos en cuenta con el fin de no dejarse tentar por alguna de estas dos direcciones. La idea acerca de una posibilidad mística en el trabajo de alguno de los más significativos pintores españoles contemporáneos trasciende ambas líneas, *a priori* enfrentadas, de manera que no dejan de ser términos que vienen acuñados con el fin de señalar antes de cara al posicionamiento social y no al individuo<sup>74</sup>. De ahí que ninguno de los dos pueda ser rechazado en su totalidad ni tenidos en cuenta como argumento principal. Así, es necesario aproximarnos a los términos y las ideas que aquí se manejan asumiendo la dificultad de su identificación al margen de todo cuanto suponga un posicionamiento regulado por grupos de poder y opinión.

---

<sup>74</sup> POLO, Leonardo. *Presente y futuro el hombre*. Ed. Rialp. Madrid, 2012, p. 70.



### 2.1.2 Mística: aproximación al término y su definición

Sin lugar a muchas dudas no podemos dejar pasar por alto que el término *mística*, debido a la naturaleza que trata de significar y explicar: *Es una palabra que pone en tensión el lenguaje entre el decir y el callar*<sup>75</sup>, resulta ser un vocablo que ha sufrido, no ya una importante carga de asociaciones tópicas<sup>76</sup> sino, un deterioro considerable de uso indiscriminado, articulándose en todo tipo de expresiones que desdibuja su esencia como argumento paralelo a las emociones o rarezas.

A este respecto me parecen interesantes las palabras recogidas por Francisco García Bazán cuando señala: *Si bien la etimología de la palabra mística de la raíz griega my, presente por diferentes destinos en ta mística (lo concerniente a ciertos ritos), hoy mystikoí (los iniciados en dichos ritos y mystérion (secreto), se vincula con la materia misma que trata de significar, es decir con un tipo de vivencia extraordinaria y extraña por indescriptible, los prejuicios culturales y religiosos, con total falta de sentido práctico, han llevado a los estudiosos a apartarse de este punto de partida óptimo para la investigación de estos fenómenos.*<sup>77</sup>

En efecto si atendemos a la descripción que cualquier manual nos procura podemos apuntar que la palabra mística procede de un verbo

<sup>75</sup> VALENTE, José Ángel. *La piedra y el centro*. Ed. Taurus. Madrid, 1985, p.73.

<sup>76</sup>FRAIJÓ, Manuel y MASÍA CLAVEL, Juan. *Cristianismo e ilustración*. Ed. Universidad de Comillas. Madrid, 1995, p. 391.

<sup>77</sup> GARCÍA BAZÁN, Francisco, *Aspectos inusuales de lo sagrado*. Ed. Trotta, 2000, pp. 79-80.

griego que significa *cerrar*, de donde aquel vocablo vendría a tener un sentido como de *oculto* o *secreto*; así, de acuerdo con su etimología, sería la mística como una vida espiritual secreta y distinta de la ordinaria y guarda conexiones estrechas con el término *misterio*, con el que cada vez se ha ido progresivamente identificando<sup>78</sup>. Este hecho implica, al menos, la suposición de algo no revelado o en silencio<sup>79</sup>. Un plano de concepción personal que las religiones articulan en una especie de apropiación convertida en sustitutivo a través de su constitución como vínculo<sup>80</sup>. De ahí y arrogándose la mediación entre la divinidad y el humano, la mística viene a aplicarse a las manifestaciones de la vida religiosa sometida a la acción extraordinariamente sobrenatural de la providencia que no puede ser alcanzada por la acción ordinaria.

Pero sucede que se hace posible entender este aspecto de la experiencia humana fuera del ámbito religioso, sin eludir en ningún momento la consideración de encontrarse relacionado con lo inefable. Así una de las diferenciaciones más reconocidas es la que llevó a cabo Zaehner con su tipificación entre una mística natural o profana y otra de carácter esencialmente religioso<sup>81</sup>. De esta manera la mística pagana se trata como una vivencia de paz interior o bien de un sentimiento de exaltación, no necesariamente maníaco: la luz subjetiva, la iluminación intelectual, la pérdida del miedo a la muerte o la elevación moral son algunos de los rasgos que el neurólogo canadiense Richard M. Bucke adscribió a lo que él llamó la *conciencia cósmica*, y que pasó a ser como

<sup>78</sup>ROBERTS, E.A. - PASTOR, B. *Diccionario etimológico indoeuropeo de la lengua española*, Alianza, Madrid 1996, pp.110-111. El *Diccionario de la Lengua Española* de la Real Academia define la mística como “*Parte de la teología que trata de la vida espiritual y contemplativa y del conocimiento y discreción de espíritus*”. Como segunda acepción aparece: “*Experiencia de lo divino*”. Por último se entiende también, “*Expresión literaria de esa experiencia*”. En la voz *místico* se lee también: “*Que incluye misterio o razón oculta*”.

<sup>79</sup> BIN- LABAH, Fātihāt. *En el espacio de la mediación: José Ángel Valente y el discurso místico*. Ed. Universidad de Santiago de Compostela. Santiago de Compostela, p. 163.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 175.

<sup>81</sup> Véase R. C. ZAEHNER, *Mysticism, Sacred and Profane. An Inquiry into Some Varieties of Praeternatural Experience..* Oxford University Press, London 1957, p.33.

un prototipo de mística profana<sup>82</sup>, aun cuando sea imposible encontrar religiones sin experiencias místicas.

Acerca de esto cabe preguntarse por el siempre presente estado sobrenatural de percepción e incluso de manifestación<sup>83</sup>. Algo pálido este aspecto, si consideramos que la naturalidad del hecho no adquiere su dimensión en los delirios de inventiva mágica ni ilusiones inventadas. Por el contrario, las experiencias no palpables, fruto de la cavilación desde las sensaciones y el reconocimiento de dicho modo de percepción, se elevan a la vertiente por la cual el humano reconoce realidades distintas a las sensibles.



**Ilustración 16. Derviches danzantes. Turquía**

---

<sup>82</sup> Cf. De R. M. BUCKE. *De la conciencia individual a la conciencia cósmica*, en: J. WHITE, *La experiencia mística y los estados de conciencia*. Ed. Kairos, Barcelona 1980, p. 87-103.

<sup>83</sup> CABRERA, Isabel y SILVA, Carmen. *Umbrales de la mística*. Ed. UNAM. México, 2006, p. 12.

En este sentido, la mística contemporánea alude al hombre mismo como vértice de su propio destino<sup>84</sup>. Así, la alusión a la existencia, le sitúa como dueño de unos pensamientos que dependen sólo de él y no de unos condicionamientos acordados fuera de sus propias reflexiones<sup>85</sup>, como lo manifiesta Jaume Plensa en su obra "Green" (Fig. 17)



**Ilustración 17. Jaume Plensa. "Green". 2007**

Tal cuestión es la que debiera ser manifiestamente el eje de una intención creativa coherente a tener en cuenta. Es necesario separar la creencia de la experiencia, porque bajo este prisma el místico tiene experiencias, sensaciones y sentimientos que trascienden lo creído para situarse dentro de la experiencia vacía<sup>86</sup>, huida y la nada como respuesta para elaborar una dimensión de lo ausente a partir del cual se abre la posibilidad de ser lo pensado<sup>87</sup>. Hasta ese estadio, el hombre recorre una serie de etapas en las que reconoce el sahumero de una especie de inquietud, primero preso de ella de manera súbita y casi sin poderlo entender, para con posterioridad, elucubrar, pensar e invocarlo de

<sup>84</sup>VARO BAENA, Antonio. *María Zambrano: la poesía de la razón*. Ed. Asociación cultural Andrómina. Córdoba, 2006, p. 27.

<sup>85</sup>DOMÍNGUEZ REY, Antonio. *Limos del verbo*. Ed. Verbum. Madrid, 2002, p. 152.

<sup>86</sup>VARO BAENA, Antonio. *Op. Cit.*, p.8.

<sup>87</sup>GIVONE, Sergio. *Voz y disidencia*. Ed. Akal. Madrid, 2001, p. 87.

manera perenne de tal modo que, conociéndolo, resulta inaprehensible y en su ausencia desearlo con fuerza alterando progresivamente la tensión emocional<sup>88</sup>. Este hecho que en ocasiones viene ataviado de eufemismos, marca el principio y el fin mismo del proceso místico. El desarrollo entre estos dos intervalos, no depende de un aprendizaje regulado en el conocimiento previo, sino en el descubrimiento autónomo sin reglas magistrales para la buena invocación, no como término esotérico, sino como declamación hacia uno mismo, hacia el interior de donde surgen las respuestas<sup>89</sup>. En términos generales el enamoramiento místico surge fuera de cualquier convencionalismo, arbitrándose unas causas con posibilidad casuales. De hecho, cabe valorar tal estado emocional como un acto de entendimiento acerca de uno mismo<sup>90</sup>. De tal modo, la no consecución en plenitud de lo amado no hace descender el ánimo de quien lo busca, sino que convierte su búsqueda en una causa de vida misma.

De tal forma, si bien no podemos apuntar que la relación con el objeto místico en la tradición poética quede ausente de incertidumbres y traumas existenciales, si podemos señalar que queda perfectamente definida y focalizada en el alcance pretendido de lo inefable<sup>91</sup>. En sí, es a través de ella desde donde se suceden los estados emocionales recogidos en forma de expresión, siendo así el lugar donde razón y emociones se advierten como un nuevo lugar en el que ubicarse poniendo lenguaje a los vacíos que inundan al místico<sup>92</sup>. En este ejercicio queda establecido el puente entre individuo y divinidad, eludiendo el

---

<sup>88</sup> ZAMBRANO, María. *Senderos*. Ed. Anthropos. Barcelona, 1986, p. 23.

<sup>89</sup> OTON CATALÁN, Josep. *Vigías del abismo: Experiencia mística y pensamiento contemporáneo*. Ed. Sal Terrae. Cantabria, 2001, p. 19.

<sup>90</sup> M. HAAS, ALOIS. *Viento de lo absoluto: ¿Existe una sabiduría mística de la posmodernidad?*. Ed. Siruela. Madrid, 2009, p. 38.

<sup>91</sup> AMENGUAL, Gabriel. "Taula". *Cuadernos de pensamiento* n° 29. Ed. Universidad de las Islas Baleares. Palma, 1998, p. 48.

<sup>92</sup> PARDO, José Luís. *¿Deshumanización del arte?*. Ed. Universidad de Salamanca. Salamanca, 1996, p. 158.

hecho existencial hacia otra vía de internación<sup>93</sup>. Se da por única vía de consecución hablar del amado y la insoportable tensión de no poseerlo habiéndolo sentido como apunta Bernab Sesë al hablar de la poesía Sanjuanista:

*De este encuentro con el Objeto absoluto, el sujeto místico no se repone nunca. Cauterio suave, este encuentro se funda en una sensación ambivalente de muerte y vida, de herida mortal y de vida plena, regalada llaga. Por eso, el oxímoro es la figura poética preeminente por la cual se manifiesta el Objeto místico: "¡Oh toque delicado [...] matando, muerte en vida la has trocado!"*

*Este encuentro, como un trauma inolvidable, deja una marca indeleble, una nostalgia que nunca se borra. Éstas son las señales de un misticismo auténtico. El místico es un ser herido mortalmente:*

*"Esta vida que yo vivo  
es privación de vivir,  
y así es continuo morir  
hasta que viva contigo.  
Oye, mi Dios, lo que digo:  
que esta vida no la quiero  
que muero porque no muero. (Obras, p.77)"<sup>94</sup>*

Sin embargo no debemos olvidar que siendo San Juan de La Cruz el poeta místico por excelencia de la literatura castellana, los asuntos que plantea se hallan propuestos, resueltos y lamentados fuera del análisis. Es decir todo en él es un continuo cántico del que podemos

<sup>93</sup> ZAMBRANO, María. *Op. Cit.*, 189.

<sup>94</sup> SESË, Bernad. Actas XII (1995). Actas XII. AIH. "Poética del Objeto místico según Juan de la Cruz". PDF. Centro virtual Cervantes, p.230.

establecer distintas etapas que él experimenta pero no elabora en dirección al análisis, ni da lugar a rincones donde el comentario sea un eje de comparación y contraste con lo cantado<sup>95</sup>. Todo en él incluso las posibles notas aclaratorias quedan en el regazo de la experiencia que, por ello, mantienen un lenguaje de exaltación reflexiva como así nos lo hace entender Bernard Sesé acerca del estremecimiento de la *experiencia* escribe en la Subida al Monte Carmelo:

*En la Subida del Monte Carmelo, refiriéndose a las 'noticias de verdades desnudas' que, a veces, recibe el alma, Juan de la Cruz escribe: 'Y estas altas noticias no las puede tener sino el alma que llega a unión de Dios, porque ellas mismas son la misma unión; porque consiste el tenerlas en cierto toque que se hace del alma en la Divinidad, y así el mismo Dios es el que allí es sentido y gustado'*<sup>96</sup>

De ahí que en referencia explícita dentro del arte contemporáneo – como bien podría haberlo sido de otra época y no fue por motivos evidentes de poder para con la ética y la intimidad personal- la relación entre aquello que se quiere manifestar y el modo de hacerlo no se halla ligada por administración alguna de las dispensas a través de las cuales el deseo del místico se pone en conocimiento. Es evidente que la actuación estética busca otros modelos, otras maneras de desarrollo y pensamiento para ubicarse en el terreno de la estética contemporánea. A más de esto, no es vano apuntar el deseo a no ofrecer de manera explícita dicha cuita, por cuanto pudiera situar el discurso dentro de unos canales que más tuvieran que ver con argumentos de razón primitiva y

---

<sup>95</sup> Gº PORRERO, Juan Antonio y otros. *Genes, cultura y mente: una reflexión multidisciplinar sobre la naturaleza humana en la década del cerebro*. Ed. Juan Antonio García Porrero y Universidad de Cantabria. Santander, 1999, p. 265.

<sup>96</sup> *Ibíd.* SESÉ, Bernard, p. 229.

ausente de lógica<sup>97</sup>. Es por ello que no resulta tan fácil ni la atribución, ni el hallazgo de tales sensaciones materializadas<sup>98</sup>.

En efecto, de modo perpétuo el místico enhebra su compromiso a partes iguales entre el deseo por la consecución de sus deseos y el abatimiento emocional, dándose paso el uno al otro alternativamente, entre la exaltación y el desasosiego<sup>99</sup>, entre el enamoramiento por la condición de la existencia y la desesperación por la duda eterna.

Queda así de relieve lo que el término apura en términos de significado<sup>100</sup>, pero no es esto todo. Veremos que la mística contemporánea está íntimamente ligada al factor individual, sobre el que insisto, a la identidad personal y la relación del hombre con el mundo que le rodea que, por momentos, puede ser para el místico tan misterioso como la propia experiencia de lo intangible<sup>101</sup>.



**Ilustración 18. Aitor Ortiz. "Amorfosis". 2008**

<sup>97</sup> IGLESIAS, Leonardo. *La cultura contemporánea y sus valores*. Ed. Anthropos. Barcelona, 2007, p. 176.

<sup>98</sup> ZAN, Julio de. *Panorama de la ética continental contemporánea*. Ed. Akal. Madrid, 2002, p. 36.

<sup>99</sup> HUXLEY, Aldous y otros. *La experiencia mística*. Ed. Kairós. Barcelona, 2005, p. 35.

<sup>100</sup> SOLARES, Blanca y otros autores. *Los lenguajes del símbolo: investigaciones de hermenéutica simbólica*. Ed. Anthropos. Barcelona, 2001, p. 118.

<sup>101</sup> GALOVIC, Jalena. *Op. Cit.*, p, 121.



### 2.1.3 Ascetismo

Comencemos por decir que el ascetismo nace de la voluntad, así como el misticismo requiere un estado especial: la gracia. Y es que el ascético busca una finalidad práctica: la salvación<sup>102</sup>; utiliza la virtud como instrumento para salvarse, sin concederle valor. Es en esencia un egoísta<sup>103</sup>, sólo atento a su bien particular, que procurará, por cualquier medio si estuviese seguro de su eficacia. Según esto no practica el bien por amor, sino por conveniencia; no puede llorar de contrición<sup>104</sup>, sino temblar de atrición<sup>105</sup>.

Sin embargo, algunas definiciones lo consideran como: *Un sistema de moral que preceptúa al hombre, no dirigir sus necesidades a una satisfacción morigerada, subordinándolas a la razón y al deber, sino contrariarlas enteramente, o por lo menos oponerse a ellas hasta el límite que consientan las fuerzas propias. La moral ascética es una moral subjetiva que ni se satisface con invertir el orden de la naturaleza, ni cede en sus anhelos, decapitando la condición humana, sino que aspira, fundada en el menosprecio del cuerpo, a asegurar, por medio de los sufrimientos físicos (especie de reacción curativa o recurso terapéutico), el triunfo del alma sobre los instintos y las pasiones. Donde adquiere relieve innegable el ascetismo filosófico es en Grecia. Allí se hallan los primeros gérmenes del ascetismo en la Filosofía de Pitágoras, que*

<sup>102</sup> WEBWER, Max. *Sociología de la religión*. Ed. Akal, Madrid, 2012, p. 423.

<sup>103</sup> IGLESIAS, Leonardo. Op. Cit., p. 35.

<sup>104</sup> Véase SCHMAUS, J *Teología dogmática. Los Sacramentos*, editorial Rialp, Madrid, pp. 579-580. La contrición no es más que el dolor del alma, de la voluntad y del ánimo, es decir, del corazón por los pecados propios.

<sup>105</sup> *Ibidem*. Se trata del arrepentimiento por acciones cometidas.

*recomienda la purificación del alma. Sus mitos y símbolos y aun la existencia algo misteriosa de la asociación pitagórica respetaban en los animales el principio de la vida, erróneamente confundido con el principio espiritual, e imponían a sus adeptos la abstinencia de la carne y hasta de los vegetales, cuando recordaban a la imaginación algún ser vivo. Recomendaban además los pitagóricos el sacrificio de la voluntad, y su silencio proverbial era condición y a la vez resultado de su vida contemplativa. Para los pitagóricos, en el esfuerzo que el hombre debe emplear para conseguir la sabiduría o la virtud, consiste la purificación del alma.*

*La vida ascética cristiana es el antecedente de la monástica, sin que exista más diferencia entre monjes y ascetas que la de que los primeros se ligaban a aquel género de vida por votos perpetuos y los ascetas no. Distinguen algunos escritores el ascetismo en negativo, positivo y místico. Llamam negativo aquel género de vida, que se limita a combatir y usar todos los afectos y suprimir todos los lazos sociales, que pueden ponernos en contacto con los llamados enemigos del alma y ofrecer así por lo menos causa ocasional para el pecado. Se limita a cumplir en el orden moral y religioso aquel conocido precepto: «quien quita la ocasión, evita el peligro». Este ascetismo negativo lleva al último límite el aislamiento de todo comercio, social y la vida puramente contemplativa, género de conducta que después se aplicó también a aquellas órdenes monásticas que se dedicaban sólo pasivamente a la oración y a la pasividad con mortificaciones y penitencias dolorosas. El ascetismo positivo consiste en la práctica de las virtudes, que directa o indirectamente conduce a la perfección moral: meditaciones, lecturas constantes, trabajos corporales, asistencia de los enfermos, ejercicio de la caridad, &c. También existieron órdenes monásticas, y aun existen restos de ellas (las más respetables y dignas de gratitud, las de los misioneros), consagradas, dentro de su propia regla, a la vida activa o a la práctica de la virtud a que se refiere el ascetismo positivo. El*

*ascetismo Místico tiene por principal y casi exclusivo objeto practicar actos religiosos, frecuentar los sacramentos e identificarse, en arrobamiento y "delirios" contemplativos, con Dios. Es el ascetismo más especulativo.*<sup>106</sup>

Evidentemente, es complicado señalar y poner imagen a qué y a quién podemos llamar asceta dentro de la sociedad en la que se desarrolla nuestro presente<sup>107</sup>. En sí, tendemos a establecer este tipo de consideraciones acerca del término a todo individuo que quede alejado de las premuras y ambiciones que señalan la idea de triunfo actual, tendiendo a unas formas de vida en las que la meditación pueden llegar desde la acción en forma de pensamiento sin regla y puesta sobre el escenario de la vida los propios postulados<sup>108</sup>. En efecto, este aspecto queda íntimamente ligado a la persona en tanto que se halla asociado al propio proceso de consecución de objetivos, siempre, sin que en ello queden contemplados los factores de orden emocional ligados a consecuciones terrenales, aún cuando se desarrollan en lo terrenal<sup>109</sup>. Aún así, es preciso apuntar que una vida ascética necesita de una pretensión que en ningún caso debiera estar asociada a la idea de alejamiento, sino a la integración del compromiso personal dentro de la sociedad en la que la persona se desarrolla y nutre de reflexiones, sin modificar unos principios que parecen hacerle prescindir de todo cuanto resulta accesorio para el crecimiento.

Sin embargo, no olvidemos el principio de este punto donde se apuntaba que el asceta, tiene un componente importante de relación

---

<sup>106</sup> *Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano*. Ed. Montaner y Simón. Barcelona 1887, Tomo 2, p. 793-79.

<sup>107</sup> ATKINSON, David J. *Diccionario de ética cristiana y teología pastoral*. Ed. Clie. Tarrasa, 2005, p. 145.

<sup>108</sup> LLANO, Rafael. *La sociología comprensiva como teoría de la cultura*. Ed. CSIC Press. Madrid, 1992, p. 191.

<sup>109</sup> ANDERSON, Bonnie S. y ZINSSER, Judith P. *Historia de las mujeres: Una historia propia*. Ed. Crítica, Barcelona, 2009, p. 97.

consigo mismo y la idea de salvarse de todo lo que le aterra<sup>110</sup>. Necesita continuamente reafirmarse en su condición y el hecho mismo de serlo implica una estrategia distinta en los comportamientos al mundo que le rodea, y que, por supuesto, no son exclusivos de una huida actual, sino que a lo largo de los siglos se han sucedido, estableciendo unos códigos de comportamiento al margen de la sociedad como principio existencial (Fig. 18). El asceta, llega establecer una relación con su propio cuerpo que va del intento por la purificación continúa, hasta el desprecio por su propia corporeidad.<sup>111</sup>

En cualquier caso y siendo muchas las posibles definiciones que podamos vertebrar, es notable el acercamiento que en la actualidad tiene el término con algunas conductas de vida. Conductas que surgen como reacción a algo y que siempre parecen haber atesorado las claves del ascetismo, aun cuando éste en ocasiones haya derivado al misticismo<sup>112</sup>. Es tal vez por ello por lo que la vida ascética en el presente (que muy bien pudiera identificarse con lo reflexivo y la falta de intereses materiales a primera vista), se articule como sinónimo de vida mística.



**Ilustración 19. Rajesh Kumar Sihgh. "A Sadhu". 2009**

<sup>110</sup> ORTEGA, Francisco. *El cuerpo incierto: corporeidad, tecnologías médicas y cultura contemporánea*. Ed. CSIC. Madrid, 2010, p. 183.

<sup>111</sup> VEGA, Amador, RODRÍGUEZ, Juan Antonio y BOUSO Raquel. *Estética y religión: el discurso del cuerpo y los sentidos*. Ed. Montesinos y los autores. Barcelona, 1998, p. 31.

<sup>112</sup> WEBER, Max. *Op. Cit.*, 539.

Una idea presente acaso confundida que ilustra con la imagen del eremita o anacoreta, mientras podemos apuntar que tal inclinación tiene más que ver con la reacción hacia algo que a lo que realmente se refiere en sí; esto es a una vida ligada a la relación directa con mundo que rodea al asceta, y acaso al místico, aun cuando las palabras de Juan de Dios Martín Velasco pudieran ser interpretadas cercanas a la idea de un ser alejado:

*En el fenómeno místico se ve implicada la totalidad de la persona. Todavía más, en la experiencia mística el sujeto tiene conciencia de jugárselo todo. Por eso pone en juego todos sus recursos: corporales, psíquicos, imaginativos, intelectuales, emotivos, afectivos, al servicio de su respuesta a una Presencia que ha irrumpido 'del alma en el más profundo centro' (...), en la cima o 'ápice de la mente'". Y por eso mismo, las expresiones a que ha dado lugar tal experiencia a lo largo de la historia y en las diferentes místicas (hindúes, budistas, judías, sufíes, cristianas, etc.), las ramificaciones de la misma, responden a esa ininidad de capacidades, potencialidades y recursos del ser humano.<sup>113</sup>*

---

<sup>113</sup> MARTÍN VELASCO, Juan de Dios. *La experiencia mística: Estudio Interdisciplinar*. Ed. Trotta-CIEM, Madrid, 2004, p. 10.



#### 2.1.4 Éxtasis

En primer lugar habría que señalar que si bien el término éxtasis se corresponde con un proceso psicológico que atesora reacciones físicas en el límite de lo consciente, cuando nos referimos a este extremo en la terminología más cercana al asunto relacionado con la mística, podemos apuntar que se trata de un: *Estado de despersonalización, una especie de ebriedad en que es abolida la conciencia del mundo sensible; generalmente se busca con fines místicos para alcanzar lo sobrenatural (...) El éxtasis, es una contemplación maravillada en el que el espíritu del sujeto se pierde en el objeto contemplado.*<sup>114</sup>

Sin embargo no son pocas las voces que argumentan que la experiencia del éxtasis no tiene necesariamente que corresponder con esa unión con la divinidad que se apunta. Más aún, cuestionan la existencia de la experiencia mística como algo real, incluso cuando esas emociones hayan sido descritas<sup>115</sup>, tal vez, como fruto de la imaginación o de la necesidad de sentir aquello que la tradición mística y literaria (por no decir religiosa), ha situado en el plano de las ideas e ideales colectivos, tal como apunta Alfonso Fernández Trisguerres.<sup>116</sup>

<sup>114</sup> SOURIAU, Etienne. Diccionario Akal de la Estética. Ed. Akal, Madrid, 1998, p. 562.

<sup>115</sup> MOLINA, Néstor. *Mística en la física*. Ed. Plaza y Valdés. México, 1998, p. 99.

<sup>116</sup> *En términos generales, parece que las áreas neurológicas responsables de las vivencias místicas o estados de éxtasis son aquéllas que tienen que ver con las emociones, a saber, el sistema límbico (especialmente amígdala e hipocampo), el hipotálamo y el sistema nervioso autónomo (simpático y parasimpático). Así, ha podido demostrarse experimentalmente cómo la estimulación de determinadas zonas del sistema límbico produce alucinaciones, sensaciones de hallarse fuera del cuerpo, fenómenos de dejá vu, ilusiones... y toda una serie de síntomas comunes a los que encontramos en la literatura mística. Por otro lado, la estimulación del lóbulo temporal, aquél que manifiesta más síntomas de carácter afectivo o*

Sin embargo, quedarnos con esta última parte sería dejar de lado la posibilidad en la que, tanto el fenómeno místico como ese tránsito álgido llamado éxtasis (sólo experimentado en breves y muy concretas situaciones), se advierte como condición natural del hombre aún cuando sea necesario señalar que en ello concurren circunstancias de orden cultural y temporal, por cuanto estas llamadas realidades son *sentimientos profundos provenientes de partes del cerebro que tienen que ver con emociones y afectos, es decir, del sistema límbico. La divinidad, lo luminoso no son concebidos, son sentidos*<sup>117</sup> y en este sentido serían naturales o innatas las estructuras que lo configuran pero no los contenidos.

Son muchas, sin duda, las opiniones vertebradas a causa de este fenómeno a expensas del cual existen opiniones encontradas, rara vez coincidentes que, fuera de toda relación con elementos externos a modo de estimulantes, si atienden a un mismo hecho coincidente que podríamos sintetizar como un estado de plenitud máxima, usualmente asociada a una situación de lucidez intensa que dura unos momentos para luego regresar a la cotidianidad, donde incluso ésta es transformada por el evento previo, pudiéndose sentir aún algún grado constante de satisfacción<sup>118</sup>. Es entonces una experiencia de unidad de los sentidos una vez finalizado, en la que pensar, sentir, entender e incluso hacer, entre otras cosas, está armónicamente integrado a

---

*emocional, y en cuyas profundidades se encuentran importantes estructuras del sistema límbico, tales como la amígdala y el hipocampo, da lugar a alteraciones de la percepción y experiencias no reales.* FERNÁNDEZ TRISGUERRÉS, Alfonso, *Neuronas Místicas*, en “El Catobepias”. Revista crítica del presente, nº 11, Enero 2003, p. 23 y ss.

<sup>117</sup> RUBIA, Francisco J. *La conexión divina. La experiencia mística y la neurobiología*. Ed. Crítica. Barcelona, 2002, p. 21.

<sup>118</sup> VARO BAENA, Antonio. *Op. Cit.*, p. 27.

sabiendas de una pérdida total del derredor en el momento de producirse<sup>119</sup>.

Por último y si de creación plástica estamos hablando, no podemos dejar pasar por alto que no se han descrito episodios conocidos acerca de esta experiencia tal y como aquí se explican. En base a esto habría que señalar que se está hablando de ese pico de exaltación donde los sentidos se pierden y la voluntad queda anulada. La creación artística puede producir un elevado estado emocional, una excitación y un extrañamiento de las percepciones, pero no un éxtasis en el más estricto significado<sup>120</sup>. Hecho éste que no deja desamparada esta teoría en lo que a experiencia personal se refiere según unas constantes albergadas en el proceso místico como son, la inclinación a la fusión con la divinidad, actitud de dependencia con respecto al deseo de unión con la divinidad, la no manipulación de lo sobrenatural, actividad privada y oposición a obtener beneficios materiales por su contacto con la divinidad que, muy probablemente quede reflejada en la obra. Un contacto con la divinidad que en los modelos de pensamiento contemporáneo están ligados al conocimiento del humano, de su actividad como creador y pensador de su propia experiencia<sup>121</sup>

En efecto cuando se habla de éxtasis se tiende a enhebrar tal idea con unas conductas específicas manifestadas en estados físicos del cuerpo. Este principio no es más que un pico de excitación emocional con la facultad de remitir, siempre que no queramos abundar en lo paranormal, del mismo modo que remiten cualesquiera de tantos

---

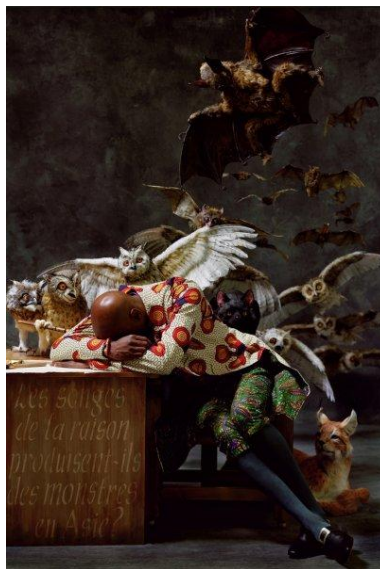
<sup>119</sup> BENITO LOBO, José Antonio. *Literatura para la vida: grandes temas del hombre en la literatura española*. Ed. Edinumen. Madrid, 2000, p. 244.

<sup>120</sup> PEREIRO, Gerardo. *La evolución es creatividad*. Ed. Kier. Buenos Aires, 2007, p. 89.

<sup>121</sup> PANIKKAR, Raimond. *De la mística. Experiencia plena de vida*. Ed. Herder, Barcelona, p. 131.

procesos de intensidad emocional<sup>122</sup>. Sin embargo podríamos hablar de un proceso de éxtasis continuado si otorgamos validez a la idea de un pensamiento profundo que mantiene el ánimo a un mismo nivel de inclinación creativa y búsqueda de los razonamientos que hacen del hombre el sujeto del compromiso personal al que se ha sometido. Así habremos de mantener en una misma consideración a la totalidad de hombres y mujeres que en su opción de existencia, y desde el lugar que ocupan, se encargan de interiorizar acerca de la relación del humano y el hecho existencial atravesado por un excepcional sentido emocional de elevada tensión<sup>123</sup>. Tensión que alcanza los extremos de la desesperación al abatimiento (Fig. 20).

De acuerdo a esto, el hecho manifiesto de la percepción existencial, acaso resuelta en la evidencia, adquiere tintes de conexión entre lo tangible y lo inteligible en la elucubración metafísica, de donde las conclusiones vadean en la objetividad de unos valores a medio camino entre la praxis y la entelequia.



**Ilustración 20. Yasumasa Morimura. "El sueño de la razón produce monstruos".2005**

<sup>122</sup> VIGOTSKY, Lev Semenovihc. *Teoría de las emociones: Estudio histórico-psicológico*. Ed. Akal. Madrid, 2004, p. 194.

<sup>123</sup> DURÁN, Norma Delia. *El Cuerpo. Un Espacio Pedagógico*. Ed. Palibrio. Bloomington, 2012, p. 308.



### 2.1.5 Metafísica

En el exordio de cualquiera de las cuestiones planteadas, no puedo dejar pasar por alto la relación existente e inicial que converge en la disciplina filosófica de la *Metafísica* como eje transversal al asunto que nos ocupa<sup>124</sup>.

Así, si bien podemos decir que etimológicamente *Meta*, viene a significar *más allá*, no es vano apuntar que el término apura y alberga todo cuanto se sitúa más allá de lo físico<sup>125</sup>, de la ciencia o hasta dónde la ciencia puede llegar. Así la *Metafísica* se cuestiona no sólo las causas de una consecuencia que podemos percibir, sino del mismo modo, el porqué de la propia ciencia en su estado de búsqueda y resolución, siendo un saber distinto de la ciencia<sup>126</sup>. En este sentido, tal disciplina adquiere tintes de trascendencia en las consecuencias que son posibles escrutar derivadas de la existencia para, desde ello, remitirse a los orígenes de todo cuanto existe<sup>127</sup>; de hecho, podemos decir que estamos ante una *ciencia* que pone el acento en lo extraordinario de la

<sup>124</sup> PÉREZ DE LABORDA, Alfonso. *Una mirada al ser*. Ed. Encuentro. Madrid, 2012, p. 395.

<sup>125</sup> CEDEÑO, Rubén. *Metafísica actualizada*. Ed. Kier. Buenos Aires, 2004, p. 11.

<sup>126</sup> J. GONZÁLEZ, Wenceslao. *Aspectos metodológicos de la investigación científica: un enfoque multidisciplinar*. Ed. EDITUM. Murcia, 1988, p. 49.

<sup>127</sup> *El metafísico se ha empeñado en reflejar “el verdadero ser de las cosas”, especulando sobre la noción de “esencia”(...). En este sentido, el conocimiento específico del metafísico se caracteriza por ocuparse de las “esencias” de las cosas. Para alcanzar el conocimiento de la verdad y fijar los rasgos genéricos de la existencia humana, lo que tenemos en común, podemos requerir una definición, una esencia que determine la realidad de una cosa y elimine la apariencia.* GARCIA LORENTE, José Antonio. “La secularización de la filosofía como metafísica de la posmodernidad”. Actas del I Congreso de Jóvenes Investigadores en Filosofía. Revista “Tales”. Murcia, 2008, p. 3

normalidad, en todo lo que nos rodea y puede ser pensado. De ahí que, de todas las disciplinas especulativas, sea ésta la única que, de manera unánime, pueda ser tenida en cuenta como lugar de encuentro entre lo científico y el mundo de las creencias, pues no desdeña ningún factor en el desarrollo de sus postulados y, siempre, tomando como referencia la realidad última perceptible de la cuestión sobre la que se especula<sup>128</sup>.

Tal es así, que parte de la esencia de todo cuanto es<sup>129</sup>. Esto significa abordar el Ser de las cosas y para que algo sea tiene que ser algo: *Un Ente*. Pues bien, la *Metafísica*, aborda esta cuestión inicial, que implica necesariamente al pensamiento, desde el concepto de *Ente*<sup>130</sup>. Desde esta perspectiva la *Metafísica* no es ajena a cosa alguna pues todo es y esto es así porque todo es un *Ente*. Ante esto, cabe el principio de *no contradicción*, es decir algo no puede ser y no ser al mismo tiempo, aún cuando existan categorías del *Ente*<sup>131</sup>.

De tal forma, si todas las cosas *son*, es porque cada una de ellas resultan ser un *Ser*, de manera que es posible presumir un principio entre todas las cosas. Es por esto que el estudio de la *Metafísica* se para en todas y cada una de las cosas no de forma unitaria sino en lo que tienen de común<sup>132</sup>. De ahí que no pueda hablarse ni de realidades supremas, pues en la metafísica cabe como realidad tanto lo físico como

<sup>128</sup> Nada se hace o realiza sin que sea posible establecer una razón suficiente de por qué es así y no de otra manera. Cfr. LEIBNIZ, G.W. *Principios de la Naturaleza y de la gracia fundados en Razón*. Ed. Porrúa. Méjico, 1984, p. 402.

<sup>129</sup> Con esta cuestión, el metafísico es una persona que se pregunta “Cual es la naturaleza intrínseca de, por ejemplo, la justicia, la ciencia, el conocimiento, el ser, la fe, la moralidad, la filosofía?”. A través de estas cuestiones, el metafísico trata de ver en la realidad lo que hace verdadero a nuestras proposiciones y a nuestras practicas. Es nuestro deber, por tanto, interrogarnos adecuadamente acerca de la realidad de las cosas, de aquello que determina que una cosa sea lo que es. *Ibidem*.

<sup>130</sup> Sentado este principio, la primera pregunta que hay derecho a hacer es ésta: ¿Por qué existe algo con preferencia a la nada? Porque la nada es más sencilla y más fácil que el algo. LEIBNIZ. *Ibid*, p.403.

<sup>131</sup> VARGAS GUILLÉN, Germán. *La experiencia de ser: tratado de metafísica*. Ed. San Pablo. Bogotá, 2005, p. 91.

<sup>132</sup> RAMÍREZ, Celedonio. *Op. Cit.*, p. 140.

el universo de los conceptos en tanto que pueden partir de un mismo postulado de acuerdo a los cuestionamientos a cerca de su existencia<sup>133</sup>.

Ante este vasto horizonte que supone ser la *Metafísica*, pocos o ninguno de los pensadores y filósofos de la historia han quedado al margen de esta disciplina. Una disciplina que para muchos de ellos ha supuesto el eje central de su obra y pensamiento que, como Aristóteles, pone sobre la escena el hecho primero de la diferenciación entre la capacidad de juicio y memoria del humano para el análisis y el resto de seres, esto es, la razón y la modificación de ésta según la experiencia. Para alcanzar este conocimiento Aristóteles propone desde esta diferenciación lo siguiente:

*Evidentemente es preciso adquirir la ciencia de las causas primeras, puesto que decimos que se sabe, cuando creemos que se conoce la causa primera. Se distinguen cuatro causas. La primera es la esencia, la forma propia de cada cosa, porque lo que hace que una cosa sea, está toda entera en la noción de aquello que ella es; la razón de ser primera es, por tanto, una causa y un principio. La segunda es la materia, el sujeto; la tercera el principio del movimiento; la cuarta, que corresponde a la precedente, es la causa final de las otras, el bien, porque el bien es el fin de toda producción.*<sup>134</sup>.

Así y teniendo en cuenta dichos inicios Aristóteles aborda la cuestión con posterioridad ofreciendo un principio a partir del cual vendrá a desarrollarse todo cuanto cabe en la disciplina:

---

<sup>133</sup> VARGAS GUILLÉN, Germán. *Op. Cit.*, p. 240.

<sup>134</sup> ARISTÓTELES. *Metafísica. Libro I*. Edición de Miguel Candel. Ed. Espasa Calpe. Madrid, 2013, p. 49.

*La mayor parte de los primeros que filosofaron, no consideraron los principios de todas las cosas, sino desde el punto de vista de la materia. Aquello de donde salen todos los seres, de donde proviene todo lo que se produce, y adonde va a parar toda destrucción, persistiendo la sustancia misma bajo sus diversas modificaciones, he aquí el principio de los seres. Y así creen, que nada nace ni perece verdaderamente, puesto que esta naturaleza primera subsiste siempre (...) Porque es indispensable que haya una naturaleza primera, sea única, sea múltiple, la cual subsistiendo siempre, produzca todas las demás cosas. Por lo que hace al número y al carácter propio de los elementos<sup>135</sup>.*

Bien podría decirse que la Metafísica es inherente a la condición humana, que deriva de la existencia preguntándose por todas las cosas que desde la existencia pueden barruntarse y ser experimentadas. De esta manera lo más esencial, las preguntas más elementales que surgen de la conciencia, adquieren sentido en la metafísica, tratando de llegar a las causas que han suscitado el *acto*<sup>136</sup>. En efecto, la ciencia puede dar explicación del *cómo* algo se ha producido; puede describir los mecanismos de actuación, pero le resulta, por el momento, imposible saber *porqué*. Es decir, qué necesidad ha existido para que algo sea de determinada manera y no de otra, qué necesidad ha existido para que algo sea y podamos establecer una lógica desde el origen<sup>137</sup>. Y esto es así porque la *Metafísica* propone tanto en el origen como en la consecuencia final una *voluntad universal*<sup>138</sup>.

---

<sup>135</sup> *Ibidem.*

<sup>136</sup> CAFARENA GÓMEZ, J. y Mardones, J.M. *La tradición analítica*. Ed. Anthropos. Barcelona, 1992, p. 205.

<sup>137</sup> *Ibidem.*

<sup>138</sup> VIAL LARRAÍN, Juan de Dios. *La metafísica Cartesiana*. Ed Andrés Bello. Santiago, 1971, p. 88.

En consecuencia, el fenómeno causa efecto inmediato, da paso a una nueva fase de cuestionamiento; a una eterna búsqueda de respuestas que en las limitaciones de la propia naturaleza propicia, desde la conciencia, el abatimiento e insatisfacción ante la falta de concreción y resultados taxativos:

*Este dolor no tiene un origen empírico, sino que viene originado por la esencia misma de cada ser, o sea, por la voluntad universal, la que, de doble manera, aparece como causa metafísica. En primer lugar porque siendo cada ser un fenómeno o concreción de la voluntad universal, pretende sustraer al otro lo que le falta, originando un conflicto. En segundo lugar, cada ser, en sí mismo, es una concreción de mil necesidades, ya que en él se manifiesta un impulso hacia un absoluto que no logra colmar en su singular concreción. Por eso cada vida va de deseo en deseo con un ansia nunca saciada. De este dolor metafísico se originan dos consecuencias inmediatas:*

*En primer lugar, la vida de los seres, y particularmente de los hombres, es una lucha constante por lo más esencial (...).*

*En segundo lugar, toda satisfacción, o momento de felicidad, tiene siempre un carácter negativo. La satisfacción y la felicidad, no existen por sí mismos, sino como deseo que, cuando se siente satisfecho, hace desaparecer la satisfacción. La satisfacción y la felicidad son, pues, ansia de que algo pase o algo llegue, pero en sí mismos son nada <sup>139</sup>.*

---

<sup>139</sup> MACEIRAS, Manuel y RÁBADE, Sergio. *Schopenhauer y Kierkegaard: Sentimiento y Pasión*. Ed. Cincel. Madrid, 1985, pp. 92-93.

Debido a esto no es vano apuntar que las cuestiones individuales, y de ahí a colectivo, adquieren una dimensión de primer orden en el proceso metafísico. La experiencia individual va conformando una conciencia que se concreta en las circunstancias del individuo –hecho éste que es estudiado en sí mismo por la metafísica-.



**Ilustración 21. Agustín González. S/T. 200x200cm. 2011**

En este sentido el universo de los conceptos y las ideas, van configurando la esencia misma del humano que reflexiona sobre ellos desde el conocimiento<sup>140</sup>. De ahí, cualquiera de los asuntos que pueda siquiera imaginar, percibiéndose como una experiencia personal pues es la realidad la que activa el camino de los pensamientos<sup>141</sup>, abren una puerta al análisis, a la búsqueda, siempre, poniendo el interés y el pensamiento en lo desconocido de una vida que no puede ser explicada en su totalidad pero que va configurando las diferentes concepciones del mundo:

<sup>140</sup> VARGAS GUILLÉN, Germán. *Op. Cit.*, 129.

<sup>141</sup> LEÓN SÁNCHEZ, Juan Carlos. *Análisis proposicional y ontología*. Ed. EDITUM. Murcia, 1984, p. 36.

*Las concepciones del mundo no son productos del pensamiento. No nacen de la pura voluntad de conocer. La captación de la realidad constituye un factor importante en su formación, pero no es más que uno. Surge de las actividades vitales, de la experiencia de la vida, de la estructura de nuestra totalidad psíquica* <sup>142</sup>.

Y dado que el hecho de los propios misterios de la vida, seducen al humano por derroteros de búsqueda, acercamiento y comprensión, no es extraño que desde el punto de vista teológico se haya querido integrar la idea suprema de Dios con el proceso intelectual que supone la Metafísica<sup>143</sup>. Un hecho éste que llega derivado de la necesidad de una esencia, una causa que pueda en origen que la esencia del hombre puede discurrir y sobre la que puede pensar desde su esencia.

Ese pensamiento, no le lleva, sin embargo a albergar certezas, sino especulaciones. El humano, no puede desarrollar un conocimiento de ello de manera empírica, porque no lo trata como algo observable y por ello susceptible de elaborar una teoría a la luz de los análisis. Dentro de la metafísica el concepto de divinidad es tratado como un ente no manejable e incluso no manifestado que escapa a la lógica de la propia esencia humana, pero no por ello el hombre se deja inducir a pensar que la ausencia de manifestación alguna constata la inexistencia de aquello sobre lo que piensa.

Es por esto que la inclusión de la metafísica en la teología, como ciencia de Dios carezca de los principios fundamentales en tanto que pretende dar explicación de tal naturaleza, fragmenta de alguna manera dicha canalización según Dilthey, exponiéndolo en estos términos: *La*

<sup>142</sup> DILTHEY. *Obras*, VIII, p.119, en GABILONDO, Ángel. *Dilthey: vida, expresión e historia*. Ed. Cincel, Madrid, 199, p.167.

<sup>143</sup> FORMENT, Eudaldo. *Lecciones de metafísica*. Ed. Rialp. Madrid, 1992, p. 303.

*falsa separación esquemática de las funciones psíquicas y de los dominios de la vida que les corresponden, destruye la conexión que guarda la acción simbolizadora con la organizadora, la religión con la voluntad y su acción por el reino de dios.*<sup>144</sup> Es del todo evidente que Dilthey ofrece una línea de análisis a la metafísica fuera de la teología, pues desde ésta, los presupuestos quedan anulados y reducidos a un conjunto de normas reguladoras incompatibles con el carácter especulativo que se halla en la esencia de la metafísica.



**Ilustración 22. Aimee Garcia Marrero. "Secreto". 2006**

---

<sup>144</sup> DILTHEY. *Op. Cit.*, p. 86



### 3 INCLINACIÓN A LA CREACIÓN

Podríamos comenzar por señalar que el hecho de poder comprender y ser conscientes de este hecho tan singular, con todo lo que ello tiene de significativo, no sería posible situarlo dentro de ese carácter excepcional, sin la facultad del pensamiento<sup>145</sup>. En efecto, dentro del universo racional y analítico que identifica al humano, de las emociones y su concepción abstracta, de poder crear a partir de ello en definitiva y poder hablar y elucubrar de tal fenómeno, es necesario como principio pensar en ello. Pensar. Este es el principio y verdadero eje de condición imposible obviar<sup>146</sup>.

De ello nos habla Alicia Villar cuando apunta que:

*El pensamiento es el punto esencial del análisis de la grandeza humana. En el pensamiento, en la conciencia, consiste la grandeza. Por el pensamiento el hombre domina a la naturaleza. Esta idea se expresa en mano de los fragmentos más conocidos de Pascal.*

*El hombre es sólo una caña, la más débil de la naturaleza; pero es una caña que piensa. No hace falta que el universo entero se arme para aplastarlo; un vapor, una gota de agua bastan para matarle. Pero aunque el universo le aplastase, el hombre seguiría siendo superior a lo que le*

<sup>145</sup> ARBOLEDA APARICIO, Julio Cesar. *Pensamiento lateral y aprendizaje*. Ed. Magisterio. Bogotá, 2007, p. 49.

<sup>146</sup> KRISHNAMURTI, J. *Sobre la mente y el pensamiento*. Ed. Kairós. Barcelona, 1995, p. 131.

*mata, porque sabe que muere, y la ventaja que el universo tiene sobre él, el universo no la conoce.*

*Toda nuestra dignidad consiste, por lo tanto, en el pensamiento. De ahí es de donde tenemos que elevarnos, y no desde el espacio, desde el tiempo que no sabríamos llevar. Esforcémonos, pues, en pensar bien: he ahí el principio de la moral, (B. 347, L. 200).<sup>147</sup>*

Este hecho tan singular y específico del ser humano, habría de ser diferenciado en dos términos de los cuales sobre uno de ellos vertebraremos nuestra atención. A saber, la creación en muchas ocasiones tiene que ver con la inventiva si nos ceñimos al ámbito de la eficacia<sup>148</sup>; es decir, el hombre busca con su creación solucionar una serie de problemas que interrumpen sus propósitos a lo largo de la historia. La creación busca resolver conflictos en primer término, manejables; más tarde conflictos de pensamiento, inmateriales pero fundamentales para organizar su existencia. En base a esto y como si de una prioridad se tratara ha ido "inventando" un derredor a la medida en que sus facultades propiciaban el acierto en forma de herramienta, instrumento o códigos de conducta para la convivencia, dejando al margen el factor de recreo una vez satisfechas las necesidades primarias, que concluye en otra manera de inventiva. Este aspecto deriva de la manera en que el humano percibe el mundo y la existencia y estructura su universo, siempre, con la vida como telón de fondo y tendencia absoluta<sup>149</sup>.

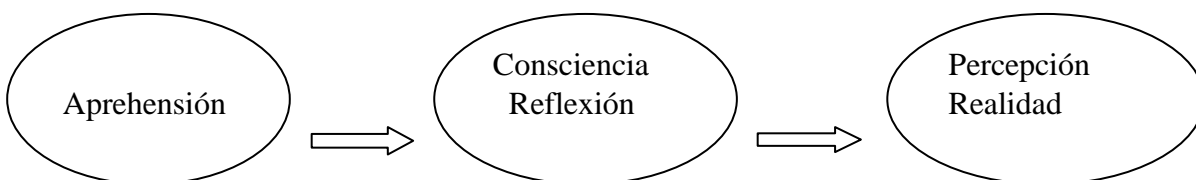
<sup>147</sup> VILLAR, Alicia. *Pascal: Ciencia y creencia*. Ed. Cincel. Madrid, 1987, p.135.

<sup>148</sup> CRUZ, Javier. *Creatividad + pensamiento práctico: actitud transformadora*. Ed. Pluma y papel. Buenos Aires, 2005, p. 135.

<sup>149</sup> Tal evidencia queda reflejada en las ideas que postula Dilthey en donde apuesta por decir que *La última raíz de la visión del mundo es la vida. Esparcida sobre la tierra en innumerables vidas individuales (...), en ella aprehendo a los demás hombres y las cosas no sólo como realidades que están conmigo y entre sí en una conexión casual. Parten de mi relaciones vitales, hacia todos los lados (...)*. DILTHEY, Wilhelm. *Teoría de las concepciones del mundo*. Ed. Alianza. Madrid, 1988, p. 40.

Salvados estos principios, se adentra en una espiral que lo lleva, desde el inicio, a tener conciencia de sí mismo, de su realidad, sus inquietudes, miedos y fantasmas que convierte en ritos exorcizarte y comportamientos que van de lo complejo a lo esencial, en virtud de su propio conocimiento, de donde se deriva que la conciencia modifica las verdades que percibe pues es aquella la que le otorga a éstas el rango de la diferenciación acerca de todo cuanto percibe. Así pues, podemos decir que:

*El comportamiento de la conciencia que de aquí en adelante hay que considerar está constituido de tal modo, que ya no percibe simplemente, sino que es, además, consciente de su reflexión dentro de sí y separa esta reflexión de la simple aprehensión misma.<sup>150</sup>*



Es éste el comienzo de ese segundo modo de entender la creación que nos lleva al universo de lo imperceptible desde lo táctil, a los estímulos en virtud de la intuición, seguramente en el remoto con la sólida intención de la eficacia significada en la invocación propiciatoria<sup>151</sup>; hoy como un flujo imparable al que es difícil dar respuesta -pues tal es la distancia del tiempo que acierta en dejarnos ver aquello que somos

<sup>150</sup> HEGEL, G.W.F. *Fenomenología del espíritu*. Ed. Fondo de Cultura Económica. Madrid, 1993, pp. 75-76.

<sup>151</sup> FERNÁNDEZ ARENAS, José. *Teoría y metodología de la historia arte*. Ed. Anthropos. Barcelona, 1982, p. 28.

capaces de justificar y entender del pasado- pero nunca bajo el apremio de la existencia propia en relación con lo directo. Es decir, sabemos que ha existido algo que no hemos percibido y desde esa dimensión se hace fuerte la experiencia personal, en cualquiera de sus canales, como iniciador de la búsqueda y resolución de tales conflictos donde la creatividad se articula como elemento indispensable. Creatividad como flujo del pensamiento que aquí converge desde sus dos clases: convergente y divergente, donde el primero es pragmático y busca soluciones, mientras el segundo se mueve en varias direcciones de manera que siempre busca algo nuevo. Así uno es necesario para aplicar ideas y el otro para generarlas<sup>152</sup>.

En línea con lo antedicho, esa inclinación a la creación vista desde la dimensión que da el presente, se antoja animada por un germen que se sospecha más allá del propio hecho existencial<sup>153</sup> aunque dependiente de ello, pues no es posible obviar que:

*La raíz última de la visión de mundo es la vida. (...) En toda percatación y aprehensión del propio vivir, la vida nos está presente en nuestro saber en innumerables formas, y muestra, sin embargo, en todas partes los mismos rasgos comunes (...) En ella aprehendo a los demás hombres y las cosas no sólo como realidades que están conmigo y entre sí en una conexión casual (...) Así crea la vida desde cada individuo su propio mundo.*<sup>154</sup>

Es evidente, entonces, que apuntar a la conciencia propia del individuo, es remontarnos a los orígenes de la propia esencia y consideraciones humanas. Así, se presume necesario tener estas referencias que, como apuntaba en el apartado de *Introducción*, no deja

<sup>152</sup> CRUZ, Javier. *Op. Cit.*, 136

<sup>153</sup> BARCO, José Luis. *La civilización fragmentaria*. Ed. Rialp. Madrid, 1995, p. 44.

<sup>154</sup> DILTNEY, Wilhelm. *Op. Cit.*, pp. 40-41.

de producir cierta extrañeza. Pues si cualquier certidumbre es algo distinto de la propia conciencia y concepto de tal certeza – al tratarse de una realidad intangible y sólo se produce en la mente del individuo – desaparece fuera de sí la experiencia que de ello se tiene. De tal modo podemos apuntar que con la autoconciencia se produce el fenómeno de que su certeza es igual a su verdadera esencia<sup>155</sup>. Así con la autoconciencia entramos en el universo de lo real, estableciéndose un paralelismo entre lo que la conciencia tiene de objeto y de conceptual<sup>156</sup>

De alguna forma podemos pensar que la propia creación se halla enhebrada con el comienzo mismo de un deseo que mucho tiene que ver, no con vertebrar aquello que se intuye ajeno y admira, sino con la realidad misma de sentirse vinculado a un recogerse en lo personal que puede tener su imagen en el autorreconocimiento durante la elaboración del proceso reflexivo y metodológico de intervención sobre las formas<sup>157</sup>.



**Ilustración 23. Fernando Vicente. "Anatomía de la cabeza". 2008.**

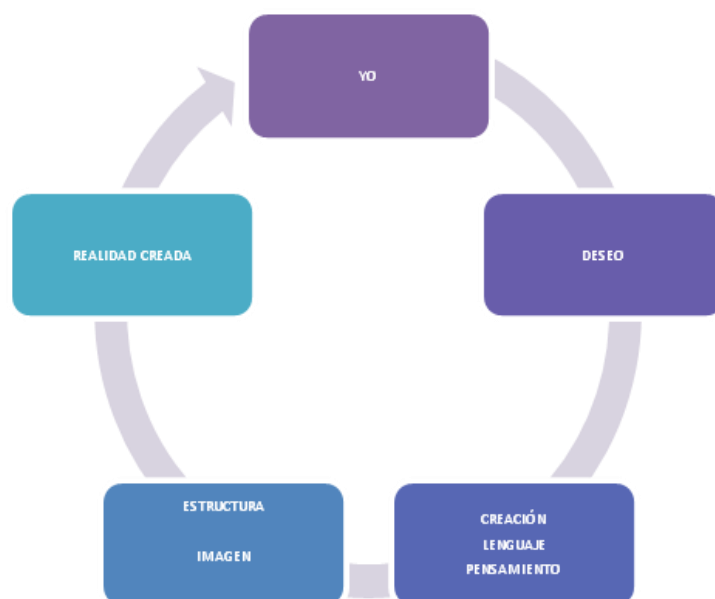
<sup>155</sup> BRONCANO, Fernando. *La mente humana*. Ed. Trotta. 1995, p. 386.

<sup>156</sup> HEGEL, G.W.F. *Op. Cit.*, p. 107.

<sup>157</sup> MAILLARD, Chantal. *La creación por la metáfora*. Ed. Anthropos. Barcelona, 1992, p. 41.

Pero formas, estructuras, que llevan al creador artístico a buscar su identidad en aquello en lo que trabaja, no para decir sino para decirse a sí mismo.

Con todo, no sabemos con exactitud qué lleva a una persona a relacionarse con el mundo desde la dimensión creativa. En este sentido tal vez habría que haber abordado el proceso mediante el cual el hombre desarrolla todas sus habilidades para la creación de todo el intrincado sistema que le convierte en *homo sapiens* y con ello el camino que sigue hasta configurar algo parecido a lo que hoy conocemos como fenómeno cultural<sup>158</sup>, haciéndole estructurar códigos de relación entre lo creado y la experiencia con carácter hermenéutico.



<sup>158</sup> DILTHEY, Wilhelm, *Op. Cit.*, p, 42. A este respecto el autor apunta lo siguiente: *En la cadena de los individuos se origina la experiencia general de la vida. Por la repetición regular de las experiencias particulares se forma en la convivencia y la sucesión de los hombres una tradición de expresiones de ellas, y estas adquieren en el curso del tiempo cada vez mayor precisión y seguridad. Su seguridad se fundamenta en el número siempre creciente de los casos de los que inferimos, en la subordinación de los mismos a generalizaciones ya existentes y en la comprobación constante. Y también, cuando en un caso particular, los principios de la experiencia de la vida no adquieren expresamente conciencia, actúan sobre nosotros. Todo lo que nos domina como costumbre, uso, tradición, se funda en tales experiencias vitales.*”

En cualquier caso, el tema que nos ocupa viene a ceñirse al presente y lo que tiene de peso respecto al individuo, para dar significado a esa realidad plausible que torna al hombre en un catalizador de ideas con el fin puesto en la vertebración de ideales estéticos como soporte de un principio intelectual. Posiblemente, la respuesta queda en la propia conjetura y todo sea al fin y al cabo una manifestación inherente a la que, sin embargo, no todos los humanos se reconocen inclinados. Aunque, posiblemente, estaríamos incurriendo en un error de base si no se apuntara que todos los individuos poseen un cierto rango de creatividad innata que algunos estudios se han encargado de recoger, llegando a manejar variables con posibilidad de ser aisladas y contemplarlas como hechos distintivos de la personalidad creativa<sup>159</sup>

Claro que esto puede llevar a preguntarnos el porqué unos y otros, y cada individuo en particular no advierte las mismas inclinaciones vitales ni sociales; por qué acaso en unos domina la pasividad y en otros la curiosidad, pero también ¿por qué unos se hallan dotados para unas prácticas que otros ni siquiera alcanzan a comprender, afanándose a un proceso de labor y creación imposible de sostener? Al respecto de este asunto se han intentado elaborar estudios, con cierto carácter científico incluyendo pruebas específicas sobre un muestreo realizado con cien

---

<sup>159</sup> *La persona creativa, es la que tiene la potencialidad de crear, de generar, de comunicar relaciones nuevas. Creatividad y Emotividad.* Eugenio Trías. Ed. Inde. Madrid, 1999, p. 30. Coincidimos Además con Csikszentmihalyi en que quizá el primer rasgo que facilita la creatividad es la "predisposición genética" para un campo dado. A veces una ventaja sensorial es la responsable de que surja un interés prematuro por el campo; a continuación sin una buena dosis de curiosidad, admiración e interés por cómo son las cosas y por cómo funcionan, es difícil reconocer un problema interesante al que dedicar toda su atención (Csikszentmihalyi, 2006). *La persona llega a este mundo con un sustrato neurológico que le permite desde el primer momento experimentar la creatividad. En los primeros años, aprendizaje y creatividad van ligados al desarrollo personal, y a medida que se suma edad, el acto creativo se exterioriza, hasta el punto de que puede desengranarse de este mismo desarrollo. Entonces, la creatividad deja de ser tan "evolutiva", y pasa a considerarse más "objetal" (producciones, realizaciones, capacidades...)* (Herran, 2003). Olivia López Martínez<sup>1</sup> y Juan Navarro Lozano *Rasgos de personalidad y desarrollo de la creatividad.* Anales de psicología Facultad de Psicología Universidad de Murcia.).

pintores y pintoras que, tras el intento de hallar constantes, certifican de manera soslayada la imposibilidad de establecer un criterio unánime con carácter de certeza. En este sentido cabe señalar que se manejaron numerosas variables, incluido en ello entorno social, psicología o lenguaje pictórico, además de los factores culturales concretos de cada individuo sin poder establecer respuestas de base. El estudio, fue realizado por la Doctora Romo de la Universidad Autónoma bajo el título *"Teorías implícitas en creatividad artística: diferencias entre las concepciones de los pintores y el hombre de la calle"*<sup>160</sup>.

Así, parece ilustrativo señalar alguna de las conclusiones más reveladoras dentro del capítulo de conclusiones realizado por la doctora que, probablemente, podríamos considerar en cierto modo empobrecido ante la falta de conclusiones reales:

*En la cultura de la información, donde el artista vive de la venta de sus obras debe ser para él un principio muy arraigado de su creatividad el llegar a los demás, transmitir un mensaje: comunicarse, en una palabra. También hemos comprobado que los estilos pictóricos y las teorías implícitas se influyen mutuamente, aunque en menor medida de lo que preveíamos. Las diferencias significativas las hemos encontrado entre los grupos expresionista-figurativo y no expresionista-abstracto respecto a la Teoría de la Comunicación a favor del primero, lo cual resulta en cierta medida obvio, ya que por ejemplo, en una pintura como la de Mondrian, caso paradigmático de abstracción*

---

<sup>160</sup> ROMO, Manuela. *II Encuentro Internacional de Creatividad y Educación* celebrado en Valencia, Venezuela, en 2001 (Organizado por la Asociación Venezolana de Creatividad y Educación y la Universidad de Carabobo) <http://www.tiempo.uc.edu.ve/Tu318/index.html>

*no expresionista, resulta muy difícil que el artista tenga en mente la idea de la comunicación en su expresión artística.*

*Este trabajo se une a las aportaciones de otros autores en el marco de las teorías implícitas de la creatividad. Habrá que esperar a una aplicación de la escala en muestras más amplias para emitir conclusiones definitivas respecto a la dimensión funcional y su reflejo en la obra pictórica de las teorías implícitas de los pintores sobre la creatividad artística. Considero, en conclusión, que el estudio de las teorías implícitas en la investigación de la creatividad constituye un tópico de investigación enriquecedor en nuestro acercamiento a la comprensión de esta dimensión tan importante -quizá la más trascendente de la naturaleza humana”<sup>161</sup>.*

Curioso cuando aborda la comunicación desde la perspectiva figurativa como eje vertebrador de ésta, para anular el neoplasticismo como vía de comunicación más allá de lo descriptivo. En cualquier caso, resulta esperanzador, cuanto menos, que termine ofreciendo un guiño a la trascendencia y la dimensión inabordable de la creación<sup>162</sup>, lo cual deja el capítulo de resultados a la capacidad de entendimiento del individuo.

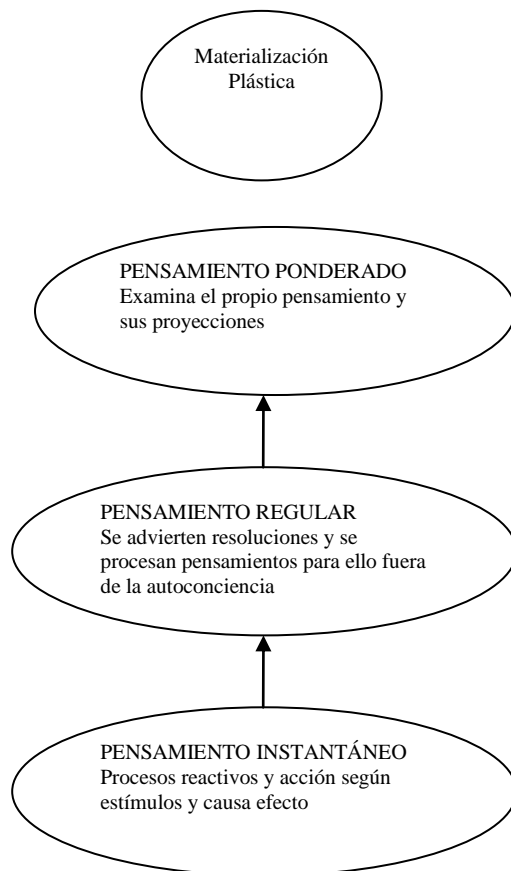
Ejemplos evidentes ha dejado la historia a lo largo del tiempo. Nombres que forman parte del ilustre panteón de la excelencia en todas las disciplinas humanas que, no por numerosos, deja de ser la punta de un iceberg. Este hecho resulta significativo, desde el momento en que nos indica que no sólo aquello que conocemos a través de la crónica y el legado es la huella y herencia de la creación humana. Tal actitud de los individuos creadores se encuentra también en las obras desconocidas y las ideas no atendidas en cada época. Con ello, es posible apuntar, no el cariz lamentable de ser desconocedores de todo cuanto se perdió, sino

---

<sup>161</sup> *Ibidem.*

<sup>162</sup> STEINER, George. *Gramáticas de la creación*. Ed. Siruela. Madrid, 2011, p. 57.

de la dimensión que alcanza y alcanzó la predisposición humana a dedicar toda la existencia a la creación, en el caso que nos ocupa, sin trascendencia en el tiempo, pero seguro, firme en las convicciones que en cada uno de los hombres y mujeres convergen, llevándoles a la imposibilidad de no crear un espacio, trazo o volumen con el que alcanzar la consecución plástica de sus pensamientos, alcanzando con ello un nivel que puede venir estratificado.





### 3.1 Cultura y experiencia de la estética como lenguaje

Sin lugar a dudas el bagaje cultural del individuo, resulta un componente vital en el momento inicial, pues:

*La creatividad no se produce dentro de la cabeza de las personas, sino en la interacción entre los pensamientos de una persona y un contexto sociocultural. (...). La creatividad es el resultado de la interacción de un sistema compuesto por tres elementos: una cultura que contiene reglas simbólicas, una persona que aporta novedad al campo simbólico, y un ámbito de expertos que reconocen y validan la innovación. Los tres subsistemas son necesarios para que tenga lugar una idea, producto o descubrimiento creativo<sup>163</sup>*

El humano es un ser que, desde sus primeros pasos, siente curiosidad por todo cuanto le rodea. Este principio esencial, le convoca a un universo de relaciones que no se entiende fuera de la constitución de las sociedades; de ahí que la inclinación "a crear:

*(...) tiene lugar cuando una persona, empleando los símbolos de un domino dado, tiene una nueva idea, y cuando esta novedades seleccionada por el ámbito correspondiente para ser incluida en dominio oportuno. Cabe aclarar que también existe la*

<sup>163</sup> PASCALE, Pablo, *¿Dónde está la creatividad? Una aproximación al modelo de sistemas de Mihaly Csikszentmihalyi. Arte, Individuo y Sociedad. Universidad de Salamanca*, 2005, vol. 17, p. 65.

*posibilidad de que la creatividad implique la creación de un nuevo dominio, tal como ha sido el caso de Galileo para la física experimental, o de Freud para el psicoanálisis*<sup>164</sup>.

De tal forma, el contacto va configurando criterios y testimonios de existencia que, de manera inevitable hay que ir ideando y creando<sup>165</sup>. Todo un proceso éste imposible hallar fuera de cualquier influencia anterior, que el presente pone a nuestro alcance. Sin embargo el hombre actual, igual que las sociedades prístinas, ha de ir descubriendo, incluso lo que otros ya conocen. De hecho el conocimiento es posible de acuerdo a este principio de transmisión, mediante el cual el individuo se inicia en el saber acerca de la existencia de todo cuanto va a acompañar su vida<sup>166</sup>. De esta manera, acumula una información que, llegado un período soportará y dará cobertura íntima para elaborar criterios. Ante ese espectro, el sujeto toma conciencia de sí mismo como ser dependiente de sí con la posibilidad de decidir y desear desde el vértice intelectual<sup>167</sup>. Un vértice a través del cual vendrá a desarrollarse en función de su relación con el resto de individuos y desde el cual deberá establecer su propia lógica *apofántica* consistente en propiciar la manifestación de aquello de lo se habla<sup>168</sup>. Este hecho podríamos entenderlo como la materialización del camino a través del cual se acerca hacia sí los objetivos a los que se tiende, estableciendo una especie de ejercicio de continuidad<sup>169</sup>. Así, sería posible establecer cierto paralelismo con el concepto *estado de flujo* del que habla el neurocientífico Mihaly Csikszentmihalyi, catedrático en neurociencias de

<sup>164</sup> *Ibíd*, p.72.

<sup>165</sup> RIVERA ARRIZABALAGA, Ángel. *Arqueología del lenguaje*. Ed. Akal, Madrid, 2009, 77.

<sup>166</sup> *Ibíd*em.

<sup>167</sup> HERNÁNDEZ GUERRERO, José Antonio y otros. *Lecturas del pensamiento filosófico, estético y político*. Ed. UCA y los autores.. Cádiz, 2007, p. 91.

<sup>168</sup> BRANDA, María J. *Creatividad y comunicación*. Ed. Nobuko. Buenos Aires, 2005, p. 131.

<sup>169</sup> RAMOS, Francisco José. *Estética del pensamiento III: La invención de sí mismo*. Ed. Pensamientos. Madrid, 2008, p. 120.

la Universidad de Stanford, que desde hace décadas viene estudiando el fenómeno de la creatividad y la felicidad a causa de tal concepto, de tal modo que señala:

*(...) Hasta cierto punto las experiencias de "estado de flujo" tienden a suceder en actividades que para el principiante parecen como obsesiones. No se comprende por qué te puedes dedicar toda una vida a mirar por el microscopio y estudiar las células, o por qué te puede gustar el correr cada día un poquito más rápido que otro. Se puede pensar que es una tontería, pero los que lo hacen saben que les gusta, que están en control de sus vidas y que obtienen beneficios de aquello que hacen y en lo que invierten. Esto les hace de lo más felices. (...) El "estado de flujo" es esencialmente eso: la capacidad de concentrar la energía psíquica y la atención en planes y objetivos de nuestra elección, y que se siente que vale la pena realizarlos porque se ha decidido este tipo de vida, y se disfruta cada momento en lo que se hace. (...). Pero por supuesto la experiencia típica de estado de flujo provienen de actividades que existen porque generan flujo, como son el arte, la música los deportes. Estas son formas culturales cuyo único objetivo es proporcionar el estado de flujo. No siempre se experimenta el flujo con estas actividades, pero si no se experimentara no existirían. Esta es la parte de ocio, pero no es suficiente experimentar el flujo en el ocio, lo importante, creo yo, es experimentarlo en el trabajo, en la amistad, en la familia, etc. ya que de esta manera toda la vida está en estado de*

*flujo, en vez de estar dividida en trabajo y tiempo libre, se experimenta en su totalidad*<sup>170</sup>.

Y es ahí, en esa experiencia de totalidad, donde hallamos, o bien podemos señalar cómo existe el principio por donde el hombre se vincula a la creación plástica<sup>171</sup>; esto es, cuando toma conciencia de su propia naturaleza y situación en el mundo, elaborando un universo de relaciones donde, estructuras y significación a través del lenguaje, convocan a un estado de percepción y conocimiento a partir de la actividad propia. A través, además, de procesos mediante los que el hombre interpreta su capacidad y propósito bajo la anatomía de lo simbólico (Fig. 24), con la intención de señalar y profundizar, desde diferentes procedencias, en el ejercicio del pensamiento individual<sup>172</sup>.



**Ilustración 24. Monasterio Cisterciense. Sta María de las Huertas. "Circulomini".**

Este proceso, consustancial a la evolución del hombre, se halla íntimamente ligado con un crecimiento interior que busca tanto manifestarse como hurgar en las posibilidades del método para hallar

<sup>170</sup> Extracto de la entrevista del programa de REDES con Csikszentmihalyi, llevada a cabo en la Universidad de Stanford (EEUU), por parte del divulgador científico Eduardo Punset el 22 de Noviembre de 2005.

<sup>171</sup> ARGULLOL, Rafael. *Tres miradas sobre el arte*. Ed. Icaria. Barcelona, 1985, p. 94.

<sup>172</sup> REVILLA GUZMÁN, Carmen. *Entre el alba y la aurora: sobre la filosofía de María Zambrano*. Ed. Icaria. Barcelona, 2005, p. 113.

respuestas de vital necesidad<sup>173</sup>. No resolverlas, o buscar el camino que le lleve a intuir las mismas, significaría construir la *débâcle* que intenta precisamente eludir para construir el deseo de trascender. En este sentido, no estamos considerando la trascendencia desde una óptica mundana donde la vanidad supone un principio de dignidad con respecto a su derredor y semejantes, sino que en esa especie de intuición, que le lleva a estimar tal posibilidad; se encuentra implícita la relación con un estado superior de la existencia, pues la propia incertidumbre existencial y la conciencia de poder pensar en ella, propicia un pensamiento desde el cual lo no descubierto se adivina a través de la intuición y la hipótesis a la manera de preguntas derivadas de la observación<sup>174</sup>. Así, del mismo modo que el método científico ofrece unas vías y procedimientos manifestados en la experiencia de unas consecuencias, en el terreno que nos ocupa, es posible, al menos, ser abordada tal cuestión desde las pautas manifestadas de manera íntima e intransferible, en los diversos canales de experimentación sensitiva y emocional que cada individuo vertebra hacia el exterior en busca de respuestas. Con estas premisas, podemos apuntar que en ese suceder de resolución de conflictos y puestas en terreno creativo las diversas consecuciones, el humano establece un rango de interés que radica en su querencia a sentirse bien. En el fondo el humano busca y se afana en la búsqueda de la satisfacción plena desde muy diversos puntos de procedencia y lugares a los que tiende. Ese camino, articula todo un universo de comportamientos en donde la comparación es todo un elemento de base para articular factores de determinación y los compromisos de realización individual. La creación es posible gracias a ese análisis de comparación que se da en el proceso de reflexión humana, en todos y cada uno de los ámbitos de la existencia desde donde se adoptan

---

<sup>173</sup> FERNÁNDEZ SOLA, Cayetano. *Afrontar la muerte en ciencias de la salud*. Ed. Universidad de Almería. Almería, 2012, p. 176.

<sup>174</sup> ARTOLA, José María. *Racionalidad e idealidad: de la finitud de la experiencia a la experiencia de la infinitud*. Ed. San Esteban. Salamanca, 1998, p. 60.

decisiones o se pone en marcha la modificación de un presente con el fin de resolver el tropiezo o lo desconocido<sup>175</sup>.

Y es que podemos afirmar que el hombre investiga sobre lo ya creado; de ahí que pueda poner en cuestión y confirmar la existencia y puesta en marcha de los procesos que le conduzcan tanto a unas conclusiones como a los orígenes de esa consecuencia<sup>176</sup>. En ambos casos, investiga sobre lo desconocido de aquello que es evidente, dándose por sentado que resulta imposible conocer tanto lo futurible –a lo que podemos llamar función o utilidad- como lo presente de algo sin haber escrutado los orígenes de lo investigado<sup>177</sup>. Es ahí, dónde el humano pone en marcha su capacidad creadora en todos los órdenes que no le son ajenos y en los que –por diversas causas- se siente implicado, tanto de modo objetivo como en su facultad más abstracta, que posiblemente sea la de conocerse a sí mismo y la de el porqué de su capacidad para pensarse.

Al hilo de esto cabe preguntarse y diferenciar entre la creencia y la experiencia. En efecto, de manera muy probable la creencia pudiera venir dada. Es decir, que derive de algo que él mismo no ha experimentado y quede sujeto a unas directrices de comportamiento y confianza que surge en un secundar que no se halla en la razón propia<sup>178</sup>. Por el contrario, el nivel que podemos otorgarle a la experiencia y la catalización de ella en los modos en que el hombre establece un lenguaje propio para relacionarse con tal cuestión, nos introduce en la insondable génesis de lo individual y la confirmación de una entidad distinta a todas cuantas hayan existido: a la singularidad. Porque el pensamiento, de

<sup>175</sup> SILVA ORTIZ, María Teresa. *El proceso de la creatividad*. Ed. UNAM. México, 1996., p. 34.

<sup>176</sup> FLOUREZ, Gerard. *La Construcción del conocimiento científico: filosofía y ética de la ciencia*. Ed. Narcea. Madrid, 2006, p. 50.

<sup>177</sup> SCHELER, Max. *De lo eterno en el hombre*. Ed. Encuentro. Madrid, 2007, p. 153.

<sup>178</sup> ESTRADA, Juan Antonio. *Creencia e increencia: un debate en la frontera*. Ed. Sal Terrae. Barcelona, 2000, p. 54.

donde deriva la creación, ya es en sí un hecho singular<sup>179</sup>; la reflexión acerca del propio pensamiento, una extraordinaria paradoja que no depende de la creencia sino de algo más elemental y a la vez de una complejidad no resuelta: de la conciencia de tener conciencia, desde donde todo es lo que es y no otra cosa diferente, incluido todo lo que pueda pensarse.

Es, entonces, cuando podemos decir que existe un momento en el que el hombre asume, a partes iguales, su grandeza y pequeñez. Habita en él, así, no el apremio y la codicia de ser depositario de lo revelado y en igual proporción significado, sino que se recoge en torno a sí, dejando que su propio acto de creación le revele sus propias experiencias materializando su posición y perspectiva del mundo y sus límites<sup>180</sup>. De tal forma, el hecho mismo de crear le inhibe de toda condición y época, aún cuando la época pueda infundir propósitos estéticos de validez presente.



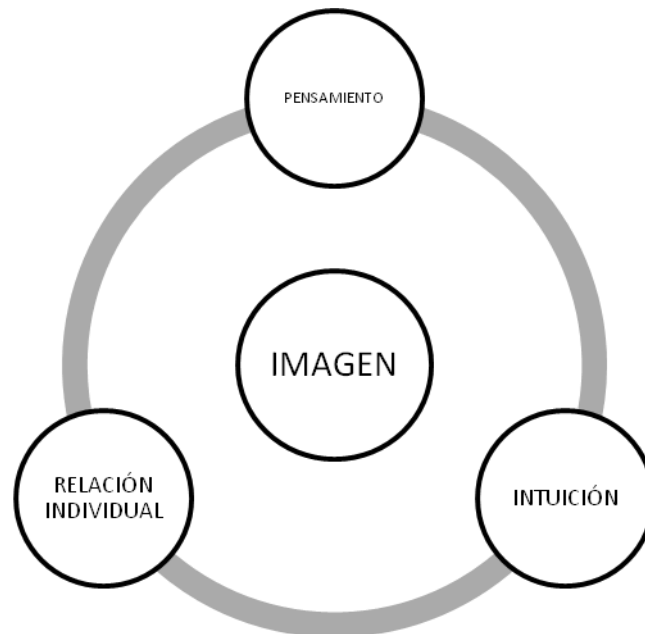
**Ilustración 25. Cueva de Maltravieso (Cáceres)**

---

<sup>179</sup> SALABERT, Pere. *Teoría de la creación en el arte*. Ed. Akal. Madrid, 2013, p. 84.

<sup>180</sup> BUENO I TORRENS, David. *El enigma de la libertad: Una perspectiva biológica y evolutiva de la libertad humana*. Ed. Cátedra de la divulgación de la ciencia. Colección sin fronteras. U. V. Valencia, 2011, p. 17.

De acuerdo con esto, la posibilidad de establecer un rango de pensamiento que propicie, no una respuesta mecánica, sino una intuición sin experiencia *-a priori-* directa, sitúa al humano dentro de un estrato de relación consigo mismo (fig.25), a partir del cual lo propiciatorio se articula a través de un lenguaje concreto tanto de imágenes como de estímulos<sup>181</sup>.



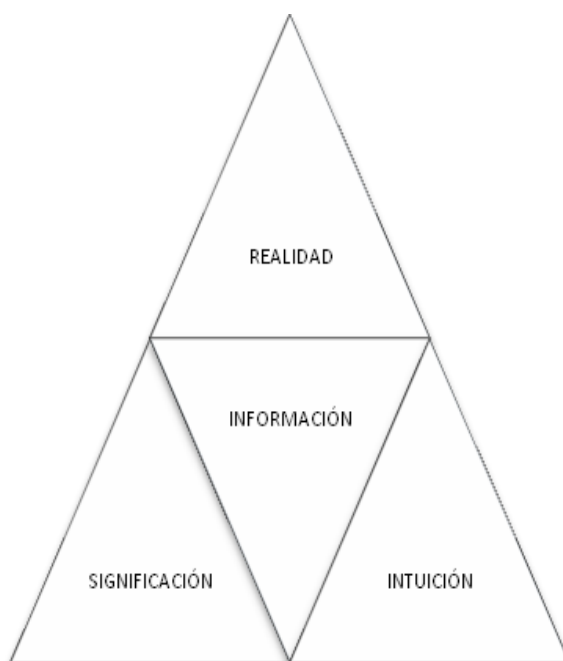
A tenor de esto, la iniciación y desarrollo de improntas -en lo que tiene de extraordinario el factor determinante de canalización visual con carácter de permanencia y relación triangular entre, realidad, símbolo de intervención sobre el medio y significación conceptual- bien pueden ser estimados a la manera de invocación y fuerza añadida al propio hecho natural de sus posibilidades, ya que no forma parte de un mismo código y común acuerdo de estructura para el intercambio de información entre semejantes<sup>182</sup>. Y es que en esta localización concreta, estamos hablando

<sup>181</sup> MENGUAL CATALÁ, Josep, CATALÁ DOMENCEH., Josep M. *La imagen compleja: la fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual*. Ed. Universidad Autónoma de Barcelona. Barcelona, 2005, p. 36.

<sup>182</sup> ALEMÁN, Jorge. *Lacan en la razón posmoderna*. Ed. Miguel Gómez. (Colección Ítaca). Málaga, 2000, p. 118.

de la experiencia personal con la estructura propiciatoria que canaliza todo el flujo de sensaciones. Porque, si bien es posible tener en cuenta un lugar común bajo determinadas referencias, en torno al cual un colectivo muy bien puede establecer rangos rituales, el modo en cómo cada individuo percibe, piensa e intuye aquello que trasciende, pertenece únicamente al ámbito de su propia individualidad.

De ahí podemos señalar, en un intento de rápido recorrido por los códigos devenidos en lenguaje que, como antes se apuntaba, el carácter propiciatorio de lo que tiene conclusión fruto de la actuación sobre el espacio -esto es, pinturas sobre paredes, exvotos y demás manifestaciones rituales muebles o inmuebles- se convierte en experiencia de lo trascendente<sup>183</sup>.



<sup>183</sup> MÈLICH, Joan- Carles. *Para que una imagen pueda representar su modelo es necesario que ambos tengan algo en común, esto es, una forma lógica. En otras palabras, la forma lógica se refiere a una identidad de estructura entre la figura y lo figurado, es decir, entre el lenguaje y el mundo. Una imagen puede representar verdaderamente o no, pero debe poder representar. La sabiduría del silencio. Ensayo para una lectura pedagógica del Tractatus de Wittgenstein* [En línea]

<http://www.raco.cat/index.php/ArsBrevis/article/viewFile/104620/130890> (Consulta: 13-4- 2012), p.224.

En realidad, no sabemos con certeza si el juego pictoricista y representativo adquiere desde el principio un carácter identificativo con función o, por el contrario, se afana en la síntesis de la identidad de los referentes como un principio de iniciación de tipo comunicativo y modelo de organización entre la representación, la realidad que percibe y el lugar que ocupa esa realidad en su jerarquía de prioridades. De ahí, podemos señalar que no es anecdótico el señalar que desde los inicios, las referencias hayan atesorado un importante calado conceptual que va desde la fecundidad a la muerte, reconociendo en ello hitos que sitúan al hombre en la estela de una comunicación con intención de permanencia en el tiempo luchando contra el sentimiento de angustia<sup>184</sup>



**Ilustración 26. Cultura Konstenki-Avdeevo del Paleolítico Superior. Rusia**

En efecto, la sola sospecha de que esta práctica pueda albergar alguna mínima relación con un estado superior o fuera de los límites de lo mensurable, lo convierte en catalizador, en objeto de deseo, en superstición con cierta tendencia a la reverencia y unos comportamientos en forma de canon ante la presencia de la imagen o el

<sup>184</sup> VELASCO, Pedro. ¿Por qué el humano crea obras de arte? (...) *La Angustia es la percepción de algo amenazador en ausencia de un peligro verdadero, real, objetivo, ya sea en el entorno o en el mundo interno. Por carecer de un objeto real que la provoque la angustia es la vivencia irracional por excelencia.* Archivos de Neurociencia. Colección Scielo. México[En línea] [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0187-47052004001200011](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-47052004001200011). (Consulta: 6- 3-2010).

ejercicio de una nueva. En ello, insisto en este aspecto, se busca el beneficio, la felicidad, una mejora del bien estar que puede proceder de una cosecha o caza propicia. ¿Quién, ante esta posibilidad, quisiera quedar fuera del reparto de buenos augurios? Nadie. Este hecho inicial, entre la creencia y la experiencia, vincula al hombre de manera insistente y para siempre con la creación plástica y, ya de forma permanente, el objeto será una finalidad en sí misma, un deseo con forma y función que desde el último hombre hasta la élite se disputarán<sup>185</sup>.

A partir de este inicio, el humano estrecha su relación con la creación estética, modificando los rangos de estilo y habilidad bajo propuestas derivadas de experiencias individuales o colectivas a modo de identificación acerca de aquello que se quiere significar. El depositario se ubica en función de esa pertenencia dentro de la colectividad. En base de esto, la creación del objeto artístico será proporcional a la entidad del grupo humano, el desarrollo técnico y la necesidad de pertenecer al universo de relaciones con el sujeto trascendente. Hallados estos lazos, la creencia permanece y ésta se convierte en experiencia de tal modo que el depositario presume la facultad de alcanzar un rango cercano al sujeto trascendente, de tal manera que reivindica para sí un derredor estético mediante el que reconocerse como tal haciendo posible la agudeza y proliferación de tangibles mediante los que el reconocimiento de autoridad sea un hecho manifiesto<sup>186</sup>.

---

<sup>185</sup> *El excitante descubrimiento de que los objetos naturales podían convertirse en instrumentos capaces de influir en el mundo exterior y modificarlo, hizo surgir en la mente del hombre primitivo, siempre en proceso de experimentación y lentamente abierta al pensamiento: la idea de que se podía conseguir lo imposible con instrumentos mágicos, de que se podía conjurar la naturaleza sin el esfuerzo del trabajo.* FISCHER, Ernst. *La Necesidad del Arte*. Ed. Península. Barcelona, 2001, p.p. 56-57.

<sup>186</sup> *El poder de apropiarse de los objetos y controlarlos, de impulsar la actividad social y provocar acontecimientos por medio de signos, imágenes y palabras, le hizo al hombre creer que el mágico poder del lenguaje era infinito. Fascinado por el poder de la voluntad que prevé y provoca cosas que todavía no tiene realidad y sólo existen como idea en el cerebro, adscribió un poder de inmenso alcance, ilimitado a los actos de la voluntad. La*



**Ilustración 27. Tesoro de Carambolo. "Ajuar"**

Desde este exordio, todo cuanto ocurre a lo largo de las diferentes etapas evolutivas posteriores, tienen mucho que ver con la relación estética de la función. Es decir, la modificación y ejercicio de perfeccionamiento, descubre un acierto y posibilidad suntuaria que (fig.27), si bien no se desvincula de los objetivos marcados desde el inicio, sí se atribuye al objeto la entidad suficiente como para justificarse en su condición exclusiva y hecho diferencial sobre el que se trabaja, hurgando en el descubrimiento de nuevas relaciones estéticas y de plasticidad<sup>187</sup>.

Al amparo de esto y dado que nuestro interés estriba en la relación con las expresiones que la pintura contemporánea pudiera tener con el fenómeno místico, es preciso apuntar que, desde el remoto al que me remito hasta el presente existe todo un universo de compleja estructura

---

*magia de la fabricación de objetos, le llevo inevitablemente a intentar la extensión de la magia al infinito. Ibid., p, 58.*

<sup>187</sup> RÍOS, Iván de los. *Theodor W. Adorno o la corrección estética de la Filosofía*. Ed. Liceus. Madrid, 2007, p.p. 18-19.

de influencias interculturales e intereses en los objetivos marcados. De esta forma, y como antes se apuntaba, el objeto al hacerse motivo y condición de atributo gana prioridad en sí mismo hasta convertirse en querencia –no ya como tangible mediador o estímulo, sino en su reconocimiento como sujeto de emociones y placeres resuelto en él mismo–, olvidando el origen ancestral que motivó su aparición en la escena de las manifestaciones culturales.

Es por esto que las atribuciones iniciales del objeto creado, tornan en necesidad a ser atesorado. Poseer el objeto, es poseer potencialmente los beneficios que se le arrogan. Aquel que poseyera el objeto y su administración, obtendrá un rango superior sobre el resto. Luego adueñarse del objeto es un objetivo en sí mismo. Un deseo al que no se renuncia (Fig. 28).

El presente, tecnificado y cargado de la razón que los siglos han ido acumulando sobre el conocimiento vuelve una y otra vez sobre el debate acerca del fenómeno artístico tratado de forma secular y bajo el auspicio del análisis historiográfico. Sin embargo, el presente puede reabrir ese mismo debate desde la más absoluta de las libertades y deja de manifiesto la voluntad de exonerar al arte de un compromiso real para disfrazarlo de compromiso dirigido a ser interpretado como tal<sup>188</sup>. Este factor es el que culmina con la apropiación del fenómeno artístico como elemento de poder.

En efecto, las sociedades actuales manejan el hecho cultural como un factor a sufragar, como un hecho necesario dentro de los proyectos sociales y políticos buscando denodadamente un eje de singularidad que se aprecie en la decisión interpelada de la ostentación de los cargos que designan validez a los discursos.

---

<sup>188</sup> COLOMBRES, Adolfo. *Teoría transcultural del arte: hacia un pensamiento visual independiente*. Ed. Del Sol. Buenos Aires, 2004, p. 84.

. Discursos que tienen que detentar un claro sesgo de hilván con el presente más recalcitrante y lo que se espera. De tal modo la provocación lo será en tanto que quien dicte así lo especifique y solo bajo el presupuesto de esa supervisión añadirlo al panteón de elegidos. He ahí el error, el elegido no lo es por capacidad, sino por decisión. En sí mismo el ser vertebrador de la obra o el objeto artístico es fruto de una selección en cuyo tribunal se decide qué cosas son necesarias ser abordadas<sup>189</sup>.



**Ilustración 28. Carro votivo de Guimarâes. Cultura Celta.**

Es este el momento en que la obra se convierte en un factor tan determinante para la doctrina como antaño lo fue para la propia religión. Se filtra el objeto y el culto –si fuera necesario que lo hubiera- con la única voluntad de generar otros ídolos fuera del alcance, en donde no se alzan esos objetos a mediadores, sino que son la conclusión para el reconocimiento y la posición social. Se olvida que aquello fue en su día una relación del hombre consigo mismo y que hoy, al igual que entonces, quien ha de decir es el artífice sin el arbitrio sesgado de la

<sup>189</sup> CERECEDA, Miguel. *Problemas del arte contemporáneo: curso de filosofía del arte en 15 lecciones*. Ed. CENDEAC, 2008, p. 53.

necesidad institucional, al haberse el objeto artístico convertido en un consumible que otorga enjundia a los satélites que viven de manifestar y vincular su parecer al hecho creativo de alguien distinto a él mismo<sup>190</sup>. Así en el Carro de Guimâraes (Fig.28) viene a representar un acto procesional ante la toma de posesión de un mandatario, otorgando solemnidad y trascendencia al acto.

Pero no debemos engañarnos ni desdeñar posibilidad alguna. El humano sigue manteniendo vivas y en primer plano inquietudes de factor esencial. En cada época el lenguaje busca intersticios y lugares en los que albergar la reinvencción del pensamiento acerca de las mismas cosas. Las sensaciones y realidades no han sido arrebatadas a lo individual; acaso, sí es indicado apuntar que es esa libertad para pensar, lo que le permite volver a retomar abiertamente asuntos de perfil, otrora, radicalizados y administrados por el hecho religioso y que hoy puede ser advertido como un vínculo natural, sin mediación, cuyo objetivo se articula en el reconocimiento del individuo a través de un modo de lenguaje.

---

<sup>190</sup> FURIÖ, Vincenç. *Arte y reputación*. Ed. Universidad de Barcelona. Barcelona, 2012, p. 166.



### 3.1.1 La posibilidad mística

Antes de abordar de manera genérica el principio que ofrece el término místico, es necesario establecer un ejercicio de discriminación. Esto llega animado por la ligereza con la que se denomina, esta u otra fórmula compositiva, de manera recurrente. El misticismo se maneja al antojo del olvido acerca de otro calificativo, de modo que las manifestaciones albergadas ante tal concepto pierden por completo cualquier significado al respecto<sup>191</sup>.

Es importante apuntar que a lo largo y ancho del espectro artístico, la imagen con intención imaginativa y casi fantástica, más producto de la impericia –tanto figurativa como abstracta o conceptual- y la falta de pensamiento, así como del más mínimo indicio intuitivo en consecuencia a un estado de profundidad, hayan ocupado renglones despachados con todo lo vacío que del término han hecho en su repetición.

A propósito de esto me parece necesario tener en cuenta algunos puntos de apoyo, intrínsecamente relacionados con el término, a fin de situarnos en un plano de observación preciso y sin prejuicios. Y es que ante la ausencia de hechos consumados que puedan certificarnos la inexistencia de un flujo con la capacidad de influir sobre el ejercicio plástico, no podemos dejar pasar de largo algunos aspectos fundamentales para entender el porqué y qué relación establece el

---

<sup>191</sup> ÁLVAREZ, Javier. *Mística y depresión: San Juan de la Cruz*. Ed. Trotta. Madrid, 1997, p. 65.

hombre (y el artista más concretamente) con la fenomenología de una abstracción que, literalmente, guía los impulsos y el pensamiento que, desde lo intangible, se revela tanto en conductas como en labores específicas a través de las cuales el humano se afana. Así pues: *Si identificamos la experiencia mística con el feliz sentimiento de unión con la totalidad de lo real que, como veremos, constituye un rasgo esencial y común de la vivencia mística, tendremos que aceptar, en efecto, que existe una experiencia mística profana*<sup>192</sup> Y es que resulta cierto que nos cuesta poner nombre al relato personal que lleva al hombre –al artista– a relacionarse con todo aquello que no depende de una razón demostrable para establecerlo como eje búsqueda<sup>193</sup>. De tal forma a este respecto deberíamos tener en cuenta el proceso de creación como un punto de referencia en cuanto a manifestación detectable de, acaso, no sólo una búsqueda sino de un hallazgo no perseguido:

*La misma inspiración en los procesos de creatividad descritos por numerosos artistas, literatos o científicos hablan claramente también de procesos fácilmente identificables, o cuando menos, asemejables a los de los procesos místicos. Así se han visto, por ejemplo, las experiencias de creación tenidas por escritores como Goethe, R.M. Rilke o F. Nietzsche. En su obra Ecce Homo, éste último nos describe así la inspiración con la que dice haber escrito Zaratrusta: Se oye, ya no se busca: se acepta sin preguntar quién da. Brilla como un rayo un pensamiento irresistible, bajo una forma que no admite vacilaciones -nunca he tenido aquí una elección-... Todo acontece en el poder supremo de la involuntariedad, pero a la vez como un torrente de*

---

<sup>192</sup> DOMINGUEZ MORANO, Carlos. *Op. Cit.*, p. 7.

<sup>193</sup> ZAMBRANO, María. *Senderos. Op. Cit.*, p.188.

*sentimientos de libertad, de incondicionalidad, de poder, de divinidad*<sup>194</sup>.

Cabe así pensar en un estado de desarrollo del que ya ha quedado constancia, en tanto que lugar donde el proceso de creación tiene un rango de pensamiento –de generador de pensamientos– en el instante de acometerse, para después convertirse en un sujeto de reflexión acerca de lo acontecido y elemento susceptible de ser intervenido. A causa de esto, vuelve a apuntar Carlos Domínguez que:

*El proceso de creación artística tiene mucho de "invención" en el sentido original del término, como "encuentro" con formas, imágenes o expresiones que brotan del silencio de modo gradual o en un instante, pero enteras y absolutamente llenas de sentido, y como regaladas desde otro lugar. La exigencia fundamental del artista en ese momento no es sino la de no interferir con su propia subjetividad "ahí radicaría su necesaria ascética" en la recepción de lo que le viene (en este sentido se expresa S. SOBRINO GONZÁLEZ, El Camino del arte, Comunicación presentada en el XXII Foro del Hecho Religioso, Madrid 1998). De modo más radical, tal como lo expresa Miguel Pérez, pintor, se trata de haber conquistado una libertad interior tan honda como para que la obra realizada sea un puro sí desde el más puro no. Sólo de esta manera se accede a lo nuevo, a la creación como revelación de algo que no estaba antes.*<sup>195</sup>

Para el hombre, el artista, hay un momento en el que asume a partes iguales su grandeza y pequeñez. Habita en él, entonces, no el

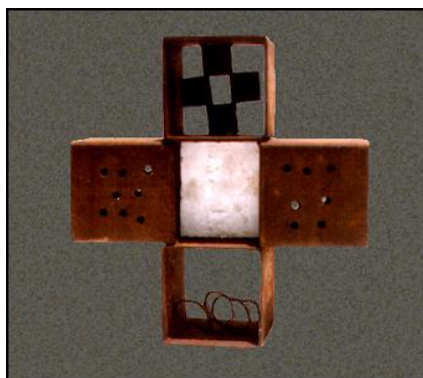
<sup>194</sup> Cf. B. GROM. *Psicología de la religión*, Herder. Barcelona, 1994, p. 32.

<sup>195</sup> DOMÍNGUEZ MORANO, Carlos. *Op. Cit.*, p. 8.

apremio ni la codicia de ser depositario de un acto revelado o iluminado, sino que se recoge en torno a sí mismo dejando que su propio modo de hacer le permita reconocer la materialización de sus propias experiencias<sup>196</sup>.

Respecto a lo apuntado, resulta extremadamente complicado establecer ese punto en donde reconocer y dar entidad a la posibilidad mística como telón de fondo y eje de estructura e influencia de pensamiento que, en la determinación del lenguaje pictórico, viene a significar un modo renovado de catalizar la búsqueda personal, que asoma a la manera de fragmento material acerca de cómo el artista contempla la existencia.<sup>197</sup>

En efecto, el presente hace desvanecer cualquier acierto de orden no demostrativo. En contra de esto, no podemos obviar que es ahora, más que nunca, cuando el humano hace del fenómeno místico, no sólo todo cuanto hasta este momento se ha apuntado, sino que en ello, cabe –tal vez como eje de prioridad– una especie de renovación de símbolos y estructuras en su contenido (Fig. 29) en cuyos intersticios se encuentra él mismo<sup>198</sup>.



**Ilustración 29. Hilario Bravo. "Cubicula II" 1996**

<sup>196</sup> DANTE, Aloé Víctor. *El futuro imposible*. Ed. Dunken. Buenos Aires, 2013, p. 535.

<sup>197</sup> ANTÚÑEZ ALDUNATE, Jaime. *Crónica de las ideas. En busca del rumbo*. Ed. Encuentro. Madrid, 2001, p. 204.

<sup>198</sup> KUSPIT, Donald. *El fin del Arte*. Ed. Akal. Madrid, 2006, p. 30.

Así, cabe plantearse un continuo flujo de preguntas y sentimientos que no reducen su perfil ante todo lo incuestionable, sino que le permiten mantener la intensidad emocional que otorga la duda continua. En este sentido la sólo toma de conciencia acerca de su conciencia, pensamiento y capacidad reflexiva le convoca a un planteamiento de corte trascendental tanto por necesidad liberadora<sup>199</sup> como por la falta de resolución taxativa que le haga afizarse en la idea de la inexistencia de un universo trascendente. Y es que cuando hablamos de trascender, no cabe duda que lo hacemos en términos de totalidad, aún cuando el camino sea fragmentado y con límite en la propia existencia. Y es precisamente ese límite lo que le hace saber por anticipado su imposibilidad absoluta para consumir el propósito de sus intenciones. Al respecto de esto y hablando de la muerte mística, se nos hace saber de este proceso a través de la *catexis* en términos donde es posible reconcer silencio, vacío, esa muerte mística mediante la que el individuo se despoja del yo, a sabiendas de entrar en una metafórica noche donde todo es oscuridad.



**Ilustración 30. Aimee García Marrero. "Anheló". 2006**

<sup>199</sup> WILBER, Ken. *La pura conciencia de Ser*. Ed. Kairós. Barcelona, 2007, p. 292.

Es esta una vía de internación desde la negación; esto es, a sabiendas que quedará encerrado en la sequedad de respuestas y visiones. Sin embargo en ello se da la metamorfosis, el estado de reconocimiento del método para alcanzar los deseos. A esto se llama vía apofática que trata del ascenso desde la negación, en contra de la vía catafática o afirmativa que es la que hace descender.<sup>200</sup>

Para todo lo antedicho habría que abrir nuevos caminos a través de los cuales reencontrarse con este estado de conciencia, tal como demuestra el de Leonardo Boff :

*Lo que trasciende este mundo en dirección a otro mayor y mejor es la utopía, la fantasía y el deseo. Estas realidades que fueron dejadas de lado por el saber científico volvieron a ganar crédito y fueron rescatadas por el pensamiento más radical inclusive de cuño marxista como en Ernst Bloch y Lucien Goldman.*

*Lo que subyace a este proceso es la conciencia de que pertenece también a lo real lo potencial, lo virtual, aquello que todavía no es pero que puede ser. Por eso, la utopía no se opone a la realidad. Es expresión de su dimensión potencial latente. Si lo real incluye lo potencial, entonces, con más razón al ser humano, lleno de ilimitadas potencialidades. Él, en realidad, es un ser utópico. Nunca está acabado, siempre está en génesis, construyendo su existencia a partir de sus ideales, utopías y sueños. En nombre de ellos ha mostrado lo mejor de sí mismo.<sup>201</sup>*

<sup>200</sup> CABRERA, Isabel. *Op. Cit.*, p. 74.

<sup>201</sup> BOFF, Leonardo. “La moda de Dios”. [En línea] <http://www.leonardoboff.com/site-esp/lboff.htm>. (Consulta: 23 de marzo de 2009). Considerando la figura de este autor como uno de los más destacados teólogos, que ha sufrido la persecución institucional de la iglesia católica más retrograda, he mantenido el texto de la cita en su integridad, sin eliminar de él términos como

En efecto, y mientras no se demuestre lo contrario, estamos hablando de experiencias que pertenecen a ese universo denominado *espiritual* consolidado desde la libertad individual, que regula todo un panorama tanto estético como filosófico y, por supuesto, tangible en la materialidad de la obra de arte, al menos como intención de hondura y perfecta imbricación con las constantes que se suscitan en las personas que lo experimentan<sup>202</sup>. No es, entonces, un modo de carta de veracidad a todo cuanto resulta ser un planteamiento de orden tendencioso, sino que, en el fondo, estamos con esto otorgando valor a los sentimientos, un valor empírico en tanto que es desde ellos desde donde es posible iniciar un proceso de creación y llevarlo a término.

---

*Religión* por cuanto lo interpreto como un modo de lenguaje que quiere hacerse entender sin matices de orden semántico.

<sup>202</sup> MAILARD, Chantall. *La creación por la metáfora: introducción a la razón-poética*. Ed. Anthropos. Barcelona, 1992, p. 123.



### 3.1.2 La experiencia mística

*La experiencia mística ofrece a quien la tiene, una suerte de iluminación interior que parece desvelarle, tenida en cuenta la diferenciación también entre la mística de oriente y la de occidente, con una particular clarividencia, el sentido de la realidad. El místico tiene la vivencia de estar penetrando con una lucidez del todo especial en las verdades que escapan al razonamiento discursivo y lógico: " (...) un entender no entendiendo/ toda ciencia trascendiendo", que nos dirá Juan de la Cruz (Poesías VIII, 3).<sup>203</sup>.*

Este último aspecto bien podría llevarnos a pensar en experiencias que, lejos de atender a una realidad, pudieran estar en el plano de las alteraciones tanto psíquicas como emocionales, cuando lo cierto es que no son pocas las ocasiones en que dentro de la tradición hallamos sujetos bajo esta condición con capacidades de entendimiento sin alteración<sup>204</sup>; mas al contrario, con la virtud de crear y proyectar al amparo de su *experiencia*. Pero cabe señalar, a tenor lo todo lo antedicho, que si bien la experiencia mística procura estados de

<sup>203</sup> Cf. DOMINGUEZ MORANO, Carlos. *Op. Cit.*, p.12

<sup>204</sup> LÓPEZ QUINTÁS, Alfonso. *Estética de la creatividad: juego, arte, literatura*. Ed. Rialp. Madrid, 1998, p. 118.

percepción de niveles supremos e iluminados, no es menos cierto que, del mismo modo podemos señalar que desde un punto de vista objetivo, tal estado podemos atribuirlo a ciertos episodios de alucinación. Porque si una alucinación ha sido tradicionalmente descrita en psiquiatría como *una percepción sin objeto*, es evidente que las voces y visiones que describen muchos místicos como parte de su experiencia han de ser considerada, en ese sentido, como alucinaciones, aún cuando el objeto pueda ser percipido aunque no explicado en su totalidad<sup>205</sup>. Es necesario pues, desde esta perspectiva, encontrar causas materiales claras y distintas en la explicación de los procesos psíquicos. Sin embargo no es menos cierto que son estas personas las que sitúan a la ciencia, en un estado de conocimiento que abre así nuevas vías a la humanidad. Son los primeros en considerar la verdad como una virtud adquirida mediante prácticas ascéticas y merecida por la conducta moral. Inauguran un nuevo tipo de lógica que concede a los sentimientos humanos, particularmente al del amor, *un valor demostrativo*<sup>206</sup>.

Esta valoración, por supuesto, no indica la afabilidad de un camino dispuesto para el extraordinario gozo, como se apunta en muchos de los textos extraídos de los místicos. Sí, por otro lado, va acompañado de un sentimiento de unión y no de fusión con la divinidad. Y es ese sentimiento el que altera conciencias propiciando una sensación amorosa que sólo en los místicos queda descrita. Así, resulta ser una vivencia de unión de todo punto extraordinaria lo que habría, pues, que señalar como el núcleo más significativo de la experiencia mística. Y es, a partir de ahí, desde el vínculo amoroso con lo que siente como fuente, desde donde se seguiría la extraña modificación del estado de conciencia, en esa especie de ruptura de los límites del Yo. *Dios y yo somos uno. Por el*

---

<sup>205</sup> GARCÍA BACCA, Juan David. *Nueve grandes filósofos contemporáneos y sus temas*. Ed. Anthropos. Barcelona, 1990, p. 236.

<sup>206</sup> H. F. ELLENBERGER, *El descubrimiento del inconsciente*, Gredos, Madrid 1976, p. 453-461.

*conocimiento concibo a Dios en mi interior; por el amor, por el contrario, penetro en Dios*, escribía Maestro Eckhart<sup>207</sup>. Una fuente que en San Juan de la Cruz se torna en continua materialización de sequedad cuando pronuncia *Dios ha quedado como mudo y no tiene más que hablar*<sup>208</sup>. Y es a partir de esta experiencia desde donde podemos situar la necesidad de abordar una experiencia propia, la necesidad de comprometerse con uno mismo y la realidad que le rodea que, tanto en la poesía como en la pintura, adquieren aspecto de significación simbólica.

De manera indisociable la mística, como ya ha quedado de relieve se encuentra íntimamente ligada a la experiencia de la divinidad por parte del individuo. Esta relación, que muy bien pudiera tener condicionamientos culturales, no resulta del fruto por otra parte condicionado acerca del conocimiento de unos postulados religiosos. El humano atesora la idea de trascendencia. En efecto el hombre tiene una dimensión de trascendencia que le pertenece por su propia condición<sup>209</sup>, y esa dimensión, incluso cuando no se ejercita religiosamente, suscita en muchas personas experiencias de trascendencia, por ejemplo en la relación con la naturaleza, en sus aspectos más llamativos e impresionantes, cuando el sujeto se ejerce éticamente o cuando el hombre desarrolla la experiencia estética<sup>210</sup>. Así, se hace posible pensar que la mística tiene un factor intuitivo importante; casi de vital relación con el eje que se articula a través del símbolo como único testimonio<sup>211</sup>. Desde esta perspectiva, podemos establecer como válido el hecho que este ejercicio al que se alude, viene determinado por la, *a priori*, falta de experiencia de Dios unida al deseo de permanencia, siendo todo un

<sup>207</sup>ECKHART, *El fruto de la nada*, Ed. Siruela, Madrid 1998, p. 55.

<sup>208</sup> SAN JUAN DE LA CRUZ. *Subida al Monte Carmelo*, 2, 22, 4. Ed. De Espiritualidad, Madrid, 1986, p. 89.

<sup>209</sup> COLODRO, Max. *Formas de la eternidad. Ensayos sobre filosofía y trascendencia*. Ed. Cuarto propio. Santiago, 2005, p. 9.

<sup>210</sup> RAMOS, Francisco José. *Op. Cit.*, p. 166.

<sup>211</sup> ZAMBRANO, María. *Los bienaventurados*. Ed. Siruela. Madrid, 1990, p. 89.

caudal de sensaciones que no mantiene la certeza que ofrece un soporte visible y reconocible en su calidad tangible. Así, se buscan y proponen vehículos que alcancen a dar entendimiento a esas experiencias sugeridas y vividas por el individuo como lugar de encuentro e inicio de la consecución pretendida. De esa forma, hay infinidad de relatos sobre experiencias de trascendencia que, psicológicamente hablando, tienen semejanzas con la experiencia mística aunque su contenido sea diferente. Y es que es desde esta perspectiva de entendimiento –en relación con todas las experiencias del hombre contemporáneo: avances científicos, evolución ética, sentido de solidaridad, preguntas, relaciones sociales...- desde donde el individuo se encuentra ligado a una corriente de pensamiento que lo integra en una especie de conflicto existencia<sup>212</sup>. En efecto, la mística contemporánea, no se corresponde con estructuras derivadas de conductas dogmáticas. De hecho, bien podríamos apuntar que es desde ese exterior o sorteando este aspecto, desde el lugar de donde emergen situaciones de pensamiento y cuestiones abordadas en referencia no sólo al destino del hombre, sino en cuanto a su presente.

El individuo contemporáneo parece haberse rodeado de estímulos y referencias que evitan por un lado y quieren solucionar conflictos individuales que no ha podido solucionar por otro. El hecho empírico de los descubrimientos y certezas acerca de la evolución de la especie desde sus orígenes, no soluciona el presente, no otorga significados y no cierra el capítulo de la experiencia de la vida en lo que tiene soporte para el pensamiento emocional de cada individuo. Esa realidad, estimula a la vez que destruye desde la conciencia al humano.

Al hilo de esto, y dejando este punto como un referente de iniciación y básica exposición del término que nos acompaña a lo largo del trabajo, habré de señalar que dentro del eje al que se vincula el

---

<sup>212</sup> ORTIZ ANGULO, Rafael y otros. *El pensamiento alternativo: Nueva visión sobre el hombre y la naturaleza*. Ed. E. Blanch. Universidad de Comillas. Madrid, 2002, p. 219.

fenómeno místico, la literatura ha dejado a lo largo de la historia numerosos ejemplos que, desde la palabra, han hecho posible establecer una relación con el universo simbólico de las imágenes sin que en ello quedará de manifiesto la intención mística, sino que en la labor, así puede intuirse. Al respecto caben las palabras de J. A. Valente, que presupone *la existencia de estructuras homogéneas en el fenómeno místico, cualesquiera que sean su latitud y tiempo. Ciertas experiencias extremas tienden a formas análogas de lenguaje (o de suspensión del lenguaje) y a formas análogas de simbolización. Esa homogeneidad no excluye la diferenciación.*<sup>213</sup>

Escritos como San Juan de la Cruz, Santa Teresa de Jesús, Ramón Llull o el Maestro Eckhart, son referencia obligada para entender los procesos de materialización plástica bajo esta premisa que se intuye:

*Quien pudiere llegar a conocer a fondo su propia nada, habría encontrado el camino más próximo, más corto y más seguro para alcanzar la más alta y profunda verdad a que se puede llegar sobre la tierra. Para emprender este camino nadie es demasiado débil, ni demasiado simple, ni demasiado joven, ni pobre, o rico (Die Juden und die Pharisäer, 591-592)*<sup>214</sup>.

Por supuesto el desarrollo en este punto acerca del misticismo, como bien se deriva de estas páginas, no pretende profundizar en aspectos concretos. Este sería otro trabajo, aunque sí un acercamiento a

<sup>213</sup> VALENTE, José Ángel, *Sobre el lenguaje de los místicos: convergencia y transmisión*. En “*Sintaxis*”. Ed. Tusquets. Barcelona, 1992, p. 95.

<sup>214</sup> FRAY JUAN TAULER (TAULERO) DE ESTRASBURGO en BRYAN FARRELLT. Fr. “*La doctrina del “dejamiento” o abandono a la voluntad divina en los místicos renanos Maestro Eckhart, Juan Tauler y Beato Enrique Seuze (Susón)*”, p. 18. [En línea] <http://members.fortunecity.es>. (Consulta: 7-3-2010).

la esencia del impulso que mueve tanto a poetas animados por este principio, como artistas plásticos cuyo ideario se vería de alguna manera comprometido en lo explícito del asunto. Y es que la relación existente entre ambos lenguajes, se puede entender como una convergencia dada desde una indudable divergencia temporal que, en el caso de España enhebra intelectualmente con un modo de hacerse explícito en lo metafórico y no como una resolución de análisis filosófico.

Por último, si de misticismo contemporáneo estamos hablando en términos de definición, no sería posible entender el fenómeno en la actualidad sin las aportaciones de Juan de Dios Martín Velasco que pone sobre el terreno de la acción diaria lo que de místico tiene la propia existencia y que desde esa óptica también alude a la unión con lo divino como fuente del conocimiento que el místico adquiere.<sup>215</sup>

Asimismo, me parece ilustrativo traer a estas páginas la entrevista concedida por este Catedrático de Fenomenología de la Religión, en Barcelona, como ponente de la VIII Aula Joan Maragall entre el 22 y 26 de marzo de 2004 bajo el título *Mística y humanismo*, que aborda la cuestión desde un estado de normalización del asunto que, con carácter secular, analiza la diversidad de estados y ejes de percepción desde donde puede venir dada cualquier relación con la cuestión mística, respondiendo a preguntas a este respecto del tipo:

*¿Cómo definiría usted la mística pensando principalmente en aquellas personas que la relacionan con Santa Teresa o San Juan de la Cruz y no con algo presente?*

---

<sup>215</sup> MARTÍN VELASCO, J. Se refiere a la experiencia mística en estos términos: *Experiencias interiores, inmediatas, fruitivas, que tienen lugar en un nivel de conciencia que supera la que rige en la experiencia ordinaria y objetiva, de la unión -cualquiera que sea la forma en que se la viva- del fondo del sujeto con el todo, el universo, el absoluto, lo divino, Dios o el Espíritu. Espiritualidad y mística*, SM, Madrid 1994, p.21.

*-Si hiciésemos una encuesta por la calle preguntando a la gente qué entiende por mística, nos encontraríamos con definiciones muy diversas. Pero incluso si se recurre a los estudios serios sobre el tema, las descripciones que se hacen sobre el fenómeno son también extraordinariamente variadas. Y es que, con esta palabra, hoy en día designamos hechos muy diferentes y, además, abordados desde perspectivas enormemente variadas, como son la filosofía, la teología, la historia, la lingüística, las ciencias del cerebro, la psicología o la psiquiatría. Y naturalmente, desde cada perspectiva, se capta sobre todo un aspecto y se llega a una descripción diferente. Si yo tuviese que ofrecer una descripción, desde la perspectiva que es más familiar para mí (la del estudio del fenómeno religioso), yo diría que la mística es fundamentalmente una experiencia peculiar del más allá del hombre, un más allá al que los cristianos llamamos Dios padre de Jesucristo, al que otras tradiciones dan otros nombres y al que personas no ligadas a ninguna orientación religiosa se contentan con definir como la trascendencia, el absoluto o el infinito.*

Es importante destacar cómo hace válidas las percepciones de cada cual, sin entender la propia como algo estabilizado por encima del resto de experiencias o estados de aprehensión acerca del fenómeno místico. En esta dirección continúa respondiendo a cuestiones cercanas dentro del ámbito de lo cotidiano, al amparo de la reflexión previa del entrevistador:

*-Parece sorprendente hablar de mística en una sociedad como la de ahora, con prisas, ruidos y mucha actividad. ¿Cómo es el místico contemporáneo?*

*-Si se estudia la mística a lo largo de los siglos, se observa que, siendo la presencia de experiencias místicas en las religiones una constante desde siempre, sus formas concretas difieren a expensas de las*

*circunstancias culturales en las que se mueven los místicos. Por eso no tiene nada de extraño que el místico de hoy cobre un perfil peculiar, dadas las transformaciones culturales que se han producido y los cambios tan grandes que vive nuestra actual sociedad. Entre muchos rasgos, yo subrayaría que el místico de nuestros días no lo es a través de experiencias extraordinarias que se acompañen de fenómenos también extraordinarios. Vamos caminando hacia formas de mística realizadas en el interior de la vida más cotidiana, algo que en realidad no es tan nuevo, porque ya los profetas vivían la experiencia de Dios en relación con los acontecimientos de la vida diaria, lo mismo que Santa Teresa, que decía incluso que "Dios también anda entre los pucheros". En cualquier caso, hoy son muchos los autores sobre mística que insisten en que tal vez la forma de experiencia de Dios más frecuente en nuestros días sea aquella que tiene lugar no en momentos privilegiados, sino en el discurrir de la vida diaria. Xavier Zubiri decía que realizar la experiencia de Dios no es entrar en contacto directo con un Dios que esté frente a mí, sino más bien vivir todo lo que uno vive a la luz de Dios y a la sombra de su presencia, es decir, vivir divinamente más que entrar en una relación directa con un Dios con quien esa persona se encuentre sólo en momentos determinados. Bastantes de los místicos de nuestros días van en esta dirección, (...).<sup>216</sup>*

Y de la vida diaria como un fenómeno tan trascendente en lo individual como natural, se advierte, no sólo en un particular sentido de la estética como lenguaje, sino en la propia verbalización que el pintor José María Sicilia propone a este respecto al ser preguntado acerca del paralelismo entre su obra y la mística: *Sin duda, las similitudes son frecuentes: el silencio, la interiorización (la visión interior), el blanco como búsqueda de todos los colores, la iluminación,...coincidencias*

---

<sup>216</sup> MIRANDA, Ignasi. *El hecho y su contexto*. [En línea] [http://www.mercaba.org/Enciclopedia/M/martin\\_velasco\\_juan.htm](http://www.mercaba.org/Enciclopedia/M/martin_velasco_juan.htm). (Consulta: 2-3-2009).

*formales. Pero no es el místico venido a compartir el amor y la clarividencia. Creo que su misticismo es trágico y que se sitúa en la dorsal de su admirado San Juan de la Cruz. Desde luego, es inútil creer que mi trabajo influye en la sociedad. Tampoco la sociedad se asoma a contemplar mi obra, que no tiene nada que ver con su marcha. Mi trabajo no puede influir porque se encuentra muy lejos de todo eso. Mi obra, en definitiva, queda dentro de un círculo. Todo ocurre a pesar mío, ocurre porque es así, sin más. Usted viene a entrevistarme por el revuelo que levanta lo que hago, pero no por mí. Tampoco he hecho mis deberes fantásticamente bien. Sólo llego a aliviarme a mí mismo. Me quedo maravillado ante ese tipo de pretensión en la que se supone que Dios te pone un dedo en el corazón y te ayuda a aliviar las vicisitudes del vivir o de la gente. Es a mí a quien pretendo aliviar.<sup>217</sup> Apunta fuera de toda liturgia acomodada a cualquier marco de excelencia apoyada en temas recurrentes del presente que: No hay más estado creativo que el que te da la vida: no saber. No saber qué hacer, a dónde vas. Vagamente sabes de dónde vienes. Lo demás es todo terreno movedizo. Y en ese terreno movedizo es donde está la creación. Si es que la creación existe<sup>218</sup>.*



**Ilustración 31. José María Sicilia. "Saturno I". 2010**

<sup>217</sup> SANTOS AUÑÓN, María José. Lateral. [En línea]  
[http://www.circulolateral.com/revista/revista/articulos/035jmsicilia\\_mjlossantos.html](http://www.circulolateral.com/revista/revista/articulos/035jmsicilia_mjlossantos.html)  
 (Consulta: 3 -3- 2011)

<sup>218</sup> *Íbidem*

Al hilo de esto podemos dejar sobre el escenario de las afirmaciones que el hombre, el artista es consciente de la imposibilidad de entender el mundo en su totalidad. Pero sabe que puede pensar en ello.

De ahí que si bien no puede comprender ni el destino ni el origen de su propio ser consciente, sí se siente vinculado formando parte activa del mundo que lo acoge y sobre el que piensa teniendo como referencia esa idea a la que tiende el hombre, acaso, en el mismo estrato que el origen, suponiendo esto un eje de interpretación individual con plena conciencia de su limitación material<sup>219</sup> (Fig. 31).



**Ilustración 32. Chema Madoz. "Tiempo". 2002.**

---

<sup>219</sup> WILLBER, Ken. *La pura conciencia del ser*. Ed. Kairós. Barcelona, 2007, p. 54.

Es entonces, cuando el pensamiento y las emociones que lo implican con el mundo, alcanzan estado de comprensión, de creación sensitiva con el fin de estimular una razón que es igualmente contraria y favorable a la idea misma de ser y el porqué. Y es que en la trocha alcanzada por el hombre desde el remoto, lleva el convencimiento de que todo se debe a un porqué resuelto antes o después que él desconoce. De esta manera, lo insondable del propio pensamiento y las ideas que barrunta, le parecen, por principio, inexplicables en origen, no en transmisión. Acostumbrado a esto, ve plausible encontrar una razón para los pensamientos<sup>220</sup>. Una razón por la cual es consciente de sí mismo, de los razonamientos que alberga y la incertidumbre que le acecha de la que conoce el desenlace. De ahí que pretenda abordar el por qué y para qué de sí y su capacidad.

Unos pensamientos que la psiquiatría diagnostica en tanto que exista expresión de ellas de manera manifiesta en las conductas. Es por eso que esa misma costumbre le lleva a pensar que, resueltos muchos de los deseos, no es vano reconciliarse con la idea de que esa trascendencia pueda ser vivida en actos simples y cotidianos<sup>221</sup> donde el hombre se reconoce y alcanza un conocimiento de si mismo que le lleva a profundizar, hasta albergarse en ese punto de convergencia donde los sentimientos buscan ser una estética de situación en el mundo. Un mundo que para el artista va proyectándose cada vez más en lo esencial – hasta llegar a su propio final<sup>222</sup>-, en la levedad de lo simple bajo la compleja estructura de lo que es tal por conocimiento e ir descubriendo mientras se van despojando rangos.

---

<sup>220</sup> RAMOS, Francisco José. *Op. Cit.*, p. 20.

<sup>221</sup> LÓPEZ QUINTÁS, Alfonso. *La experiencia estética y su poder formativo*. Ed. Universidad de Deusto. Bilbao, 2009, p. 164.

<sup>222</sup> VIVES PÉREZ, Vicente. *Aníbal Núñez: La voz inexpugnable*. Ed. Universidad de Alicante. Alicante, 2008, p. 61



### 3.2 Necesidad creativa

A partir de ese momento, inescrutable en el tiempo, que páginas atrás advertíamos, cuando el hombre toma conciencia o se vincula a la creencia de hallarse relacionado con un estado superior de la existencia, no decide; mas, se ve inducido a pensar y solucionar su permanencia en el mundo dejándose inspirar por lo que considera inabordable: la vida. Este aspecto que damos por supuesto y evidencia la condición humana no habría de pasar inadvertido; mas, debiera ser el eje central en torno al cual todo lo demás sucede. Esto llevado al extremo que es lo que señala Pascal como vehículo de pensamiento: *Puedo concebir perfectamente un hombre sin manos, pies, cabeza (porque es sólo la experiencia la que nos señala que la cabeza es más importante que los pies. Pero no puedo concebir un hombre sin pensamiento. Sería una piedra o una bestia* (B. 339, L111).<sup>223</sup> En ese momento los deseos no dejan de estar sujetos a las inquietudes, pero tampoco a aquello que es capaz de percibir. Tal circunstancia anima la "causa" que induce al hombre a crear y, en cada paso, su capacidad de intuición le hace además poder captar pequeños matices que su pensamiento analiza, entrando a formar parte del ideario colectivo, en lo que supone un pequeño pero nuevo eslabón a la cadena de conocimiento. Este proceso milenario, ha logrado modificar los instintos más esenciales del hombre

<sup>223</sup> PASCAL en VILLAR, Alicia. *Pascal: Ciencia y creencia*. Ed. Cincel. Madrid, 1985, p. 134.

para convertirse en una conducta natural que desde el intelecto escruta métodos manuales con los que seguir pensando.<sup>224</sup>

Y es por esa cuestión por la que el hombre no sólo es que invente soportes en los que albergar su pensamiento, sino que a través de ellos es capaz de ser testigo de ellos, de elucubrar a expensas de ellos, diversificando tanto disciplinas como manifestaciones. El artista elabora para pensar y en ello abre vías de conocimiento propio.

Y es que el humano ha creado un universo virtual y simbólico a través del cual se produce el fenómeno de la representación y la significación de las cosas sin ser esas cosas mismas. A través de esto, se genera un universo –si no paralelo– sí como reflejo de sus pensamientos fuera de ellos. En tal plano de situación, la pintura es el vehículo a través del cual el hombre se relaciona con su propia imagen y la del mundo, sin perder de vista sus propios deseos y la sospecha de ellos acerca de una existencia que aún no ha atesorado.

---

<sup>224</sup> *La relación simbólica con las imágenes es una relación vinculante, emotiva, que nos llevaría a la creencia de que la imagen “participa” del original, que es portadora de algo que la une a su modelo, como reflejo, eco, sombra, impresión o evocación. La relación representativa con las imágenes es una relación productiva, de manera que la imagen es entendida como objeto producido, registro, copia, reproducción, símil o réplica del original. Según el paradigma evolucionista, en el pensamiento primitivo –inferior en el estadio evolutivo– predominaría el primer tipo de relación, mientras que en el pensamiento civilizado –más evolucionado– predominaría el segundo.*

*Sobre la segunda mitad del siglo XX, muchos antropólogos se decantaron hacia el estudio de este tipo de pensamiento simbólico –también entendido como “emocional”, “irracional” o “mitológico”–, frente al pensamiento representacional –“lógico”, “racional”, “histórico”–, pero alejándose ya de las tesis evolucionistas y de las valoraciones racionalizadas. Según esta nueva perspectiva, la capacidad simbólica de la especie humana estaría conectada a nuestra percepción, a nuestra memoria y a nuestra cognición, entendiendo también su ver-tiente valorativa y emocional anclada en la interacción y, por lo tanto, social. El pensamiento simbólico todavía se opone al racional, pero ahora se considera presente y necesario en toda organización social, ya que es lo que une la experiencia personal con el orden colectivo.*

ARDEVOL Elisenda y MUNTAÑOLA, Nora. *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea*. Ed. UOC. Barcelona, 2004, p. 28-29.



**Ilustración 33. Zdzislaw-beksinski. "Sin Título". 1984**

De ahí que las fórmulas y los postulados se sucedan dando lugar a nuevas ideas estéticas y, como no, a nuevas corrientes de pensamiento que, ahora sí, implican únicamente al fenómeno pictórico como base de conocimiento y forma de estar en el mundo. Porque, en el fondo, el pintor no renuncia a la posibilidad de dejarse inspirar, pues ello parece completar en parte el ciclo natural que en el hombre se desarrolla – advirtiendo el término inspiración como una virtud maniquea en cuyo extremo se hallaría el germen de su propia destrucción: la ignorancia-.

Todos y cada uno de estos conceptos hasta ahora articulados como inspiración o conciencia, no estarían completos sin el alcance supremo con el que el hombre se encuentra en este camino: la belleza<sup>225</sup>. Y es

---

<sup>225</sup>Posiblemente este concepto necesitaría un profundo análisis y ser fruto de un debate nunca cerrado. En referencia al asunto que aquí se trata, si bien cabe la opinión de considerar el **arte como el único concepto que el humano puede crear** (con todos los matices que permite la acepción) y por lo tanto de una búsqueda continua, creo oportuno establecer el vínculo existente entre el término *Belleza* y la filosofía de Platón. En este sentido considerando que el filósofo defiende la existencia tanto del alma como de su inmortalidad y transmigración, postulándose así en el diálogo *Fedón*, ofrece la tesis de la reminiscencia en cuanto a los conocimientos que el hombre puede albergar, en

que ningún creador aborda la obra que emprende con intención destructiva, sino para completar un paso más del ciclo evolutivo.

Aquí, cabría hacer un inciso de corte fragmentario con respecto a las situaciones que trata el arte contemporáneo. La marginalidad y la decadencia, además de las situaciones extremas, son abordadas como hallazgos para el posicionamiento mediático del artista y su reconocimiento como sujeto ocurrente. Habría pues, que desdeñar en este sentido la autoridad de lo anodino y el oportunismo ataviado con el barniz de la novedad, acaso ya trasnochada y aburrida, como hecho en sí mismo de la idea contemporánea.

La referencia de lo cotidiano tiende a ceñirse al ámbito individual con proyección hacia colectividad, manejándose con intención provocativa y "tocaconciencias". Una ilusión ésta que ha calado en el

---

tanto que el alma existe antes, durante y después de la muerte. Así el alma puede "*examinar las cosas por sí mismas*" y encaminarse a lo "*puro, eterno, inmortal, inmutable*". Cf. Platón: *Fedón* Ed. Edaf. Madrid, 1984, p. 91.

Esto nos lleva a considerar que desde la existencia del alma es posible alcanzar los rangos supremos de lo universal como el Amor, la Belleza y el Bien. Así Platón considera que lo puro, eterno, inmortal e inmutable es por definición bello en tanto que idea suprema. Pero como el filósofo defiende la dualidad humana cuerpo (mundo sensible)-alma (mundo inteligible), atesora la idea de que el sensible tiende a la búsqueda de lo supremo a través del alma como de tal forma lo apunta al hablar del amor de Urania cuando asegura que sigue el camino recto, se eleva a la suprema "*contemplación de la belleza absoluta*". Cf. Platón. *El Banquete*. Edaf. Madrid, 1989, p. 196.

De ello se deriva que el camino al que se tiende desde los sentidos es hacia la idea que todo lo alberga, de ahí que cualquier verdad que podamos pensar resultan ser "*imágenes del Bien, peldaños de un camino de ascenso hacia lo absoluto, lo supera esencial, lo inmutable, lo eterno o idéntico a sí mismo*" porque "*Lo bello, lo justo y todas la esencias de este tipo existen verdaderamente*". Cf. Platón, *Fedón*, pp. 86-87.

Estas ideas, trazadas a grandes rasgos, resulta una fuente de las que han bebido filósofos medievales y modernos hasta llegar a la actualidad. Ideas y formas de entender la existencia desde un plano de acción que, obviamente, la evolución del pensamiento tanto filosófico como científico ha ido dejando en el terreno de las creencias, pero que en el caso de este trabajo no es posible dejar de lado por el hecho mismo de ser una corriente de pensamiento válida para entender el hecho creativo. Tanto si se comparte como si no, es necesario contemplar esta posibilidad, dado que desde ella queda un terreno propiciatorio para desarrollar los márgenes opuestos a la propuesta. La destrucción, la ausencia o el proceso de ruina.

ideario colectivo disfrazada de matices mensurables en la explicación para hacerlo pertenecer a un discurso de extraordinaria vertebración reflexiva, abriendo debates desde la propia injustificación de la propuesta.

De ahí que, queriendo mantener el equilibrio oportuno, tal vez podamos apuntar que si la ciencia apunta a una teoría de la evolución desde el origen de las especies (de la cual participo), no podemos obviar que tal cuestión se nos presenta como una selección donde lo mejor sobrevive. Haciendo justicia a este principio, es posible hacerlo extensivo hasta el grado de señalar que la evolución es buena por definición, por tanto, si la belleza es un límite que ampara lo mejor, tal constante se convierte en objeto de evolución. Tras esto e imbricado con la fenomenología de la estética, es preciso tener en cuenta los rumbos que a lo largo de la historia ha experimentado la imagen y la manifestación de tales intenciones<sup>226</sup>. Además de esto considero oportuno señalar los diversos episodios de tratamiento por los que la estética ha pasado dentro de la historia de la filosofía y la estructura que en el presente adopta factor determinante en si mismo respecto al arte contemporáneo.

Es obvio que lo antedicho puede suscitar un debate de corte comparativo, pues es justo apuntar que no ha de entenderse el término belleza bajo el signo de la complacencia, dado que son suficientes las huellas que la historia del arte ha dejado poniendo de relieve los aspectos más sublimes y atroces de las inquietudes humanas. Hay, entonces, que saber y querer bajar a los abismos más descarnados para abordar esa búsqueda, para reconocer ante uno mismo las más truculentas de las angustias si fuera necesario, hurgar en lo insondable como así apunta Steiner:

---

<sup>226</sup> GÓMEZ ISLA, José. *Cuestión de imagen: aproximaciones al universo audiovisual desde la comunicación, el arte y la ciencia*. Ed. Universidad de Salamanca. Salamanca, 2013, p. 93.

*Ningún escritor, compositor o pintor serio ha dudado nunca, incluso en momentos de esteticismo estratégico, de que su obra versaba sobre el bien y el mal, sobre el incremento o la disminución de la suma de humanidad en el hombre y la sociedad. Imaginar originalmente, lograr una forma con expresión significativa, es probar en profundidad esas potencialidades de comprensión y de conducta que son la sustancia vital de lo ético. Se envía un mensaje; éste tiene un propósito. El estilo, las figuraciones explícitas de ese mensaje pueden ser perversas, pueden tener por objeto la subyugación, incluso la ruina del receptor. Quizá reivindicuen para sí, como en Sade, en las pinturas negras de Goya o en la danza de la muerte de Artaud, la sombría licencia de lo suicida; pero su pertenencia a las preguntas y las consecuencias de orden ético es manifiesto<sup>227</sup>.*

El factor determinante es qué uso se hace en las manifestaciones contemporáneas de esas mismas cuitas, así como del indiscriminado acopio de asuntos con la intención de agitar sin ser generador de la propuesta sino el trasmisor de algo ya instalado en la colectividad que muchos de los autores se atribuyen. Existe, entonces, una clara intención de sentirse provocador como signo de singularidad, quedando el testimonio en la pura articulación del hecho explícito, que nunca es manifestación de lo arreglado o no corrompido<sup>228</sup>. En este sentido, podemos decir que se dispara poniendo de relieve el núcleo de un problema a través de la consecuencia, pero no se aborda ese terreno de pensamiento en el que la modificación de ello tenga otra mirada con intención de ser erradicado.

---

<sup>227</sup> STEINER, G. *Presencias reales*, Destino, Barcelona, 2007, p. 179.

<sup>228</sup> GUASCH, Anna María. *Los manifiestos del arte postmoderno*. Ed. Akal, Madrid, 2000, p. 203.

En efecto, la belleza, se halla en el fondo de esta cuestión, como hecho mediante el cual el pintor cuantifica su tiempo y a través del cual se identifica con el principio natural de trascendencia, ya que tal aspecto es el mismo estrato en el que las ideas concluyen de manera platónica. No es esto una entelequia, pues de serlo, la experiencia de la pintura también lo sería –y somos conscientes de que tal cosa no es así, también de forma empírica-. La realidad de que la belleza se encuentra en ese horizonte intelectual<sup>229</sup> también puede venir dada por boca del pensador y escritor Miguel de Unamuno cuando aborda el papel del filósofo:

*Buscan los filósofos un punto de partida teórico o ideal a su trabajo humano, el de filosofar; pero suelen descuidar buscarle el punto de partida práctico y real, el propósito. ¿Cuál es el propósito al hacer filosofía, al pensarla, y exponerla luego a los demás? ¿Qué busca en ello y con ello el filósofo? ¿La verdad por la verdad misma? ¿La verdad para sujetar a ella nuestra conducta y determinar conforme a ella nuestra actitud espiritual para con la vida y el universo?<sup>230</sup>*

No cabe entrar en disquisiciones con el maestro, más cuando esencialmente se está de acuerdo. Pero lo cierto es que al hablar de pintura el matiz de fondo cambia de modo sustancial. Es decir, ¿es acaso el pintor, platónico por naturaleza? Y, a más de esto, ¿es el platonismo una conducta inevitable, una vez adquirida esa conciencia acerca de la propia existencia de la que hablábamos? Digo esto porque, sin desligar este aspecto del margen de los deseos, éstos en el arte contemporáneo

<sup>229</sup> VON BALTHASAR, Hans Urs. *La percepción de la forma*. Ed. Encuentro. Madrid, 1985, p. 36.

<sup>230</sup> UNAMUNO, Miguel de. *El sentimiento trágico de la vida*. Espasa Calpe. Madrid, 1982, p. 47.

vienen cargados de sordidez, de angostura creativa, disfrazados de modernidad acunados por la evidencia de unos deseos que se miran como espectador y sobre los que se juzga. En este sentido, el “supuesto” artista, articula toda una serie de referencias que nos conducen a las entrañas de lo escabroso una vez la conclusión del deseo se halla satisfecha; esto es, consumada la atrocidad que parece ser el germen con el que la “teoría” nos sacude de manera constante, abordando la debacle del hombre como territorio de compromiso<sup>231</sup>, sin escrutar posibilidades más allá de un manojito de conductas en cuya facilidad expresiva nos obligan a hacer converger nuestros pensamientos. No cabe, entonces, la verdad. Esa verdad de la que hablaba Unamuno. El hecho de reconocer y apuntar sobre el escenario expositivo el drama continuo, cuya reflexión tiene el discurso creado por anticipado, nos acerca a un tipo de creador que abona el terreno de un tiempo que le es provechoso y le permite enmascarar su impericia de novedad, su falta de recurso de nueva tendencia y la vacuidad de pensamiento con la posesión de lo ajeno como argumento propio, chirriante por la obviedad sobre la que trabaja<sup>232</sup>. Poco hay en ello de legítimo y mucho de vanidad en tanto que el dolor es una fiesta de la provocación que sirve como excusa a través de la cual se demanda una atención sin margen de lo propio como orillas a las que arrimarse. Como apuntó Theodor Adorno:

*Me refiero a la pérdida de la ingenuidad a la que no puede sustraerse desde la intuición de Hegel. Pero ahora el arte venda sus ojos con una ingenuidad al cuadrado al haberse vuelto incierto el para-qué estético. Ya no se sabe si el arte sin más es posible. Si ha socavado y perdido sus propios supuestos, tras la plena emancipación. La pregunta sobre lo*

<sup>231</sup> BERIAIN, Josexo. *Las consecuencias perversas de la modernidad*. Ed. Anthropos. Barcelona, 1996, pp. 39, 40.

<sup>232</sup> DAVIES, Robertson. *Lo que arraiga en el hueso*. Ed. Libros del Asteroide. Barcelona, 2008, p. 417.

*que el arte fue en otro tiempo se vuelve punzante. Las obras de arte se salen del mundo empírico y crean otro con esencia propia y contrapuesto al primero, como si este nuevo mundo tuviera consistencia ontológica (...). Los clichés del resplandor de reconciliación que el arte hace irradiar sobre la realidad son repulsivos; constituyen la parodia de un concepto de arte, un tanto enfático, por medio de una idea que procede del arsenal burgués, y lo sitúan entre las instituciones dominicales destinadas a derramar sus consuelos. Pero sobre todo, remueven la herida misma del arte.*<sup>233</sup>

Considero necesario señalar este tipo de aspectos con el fin de no confundir una trocha plena de creatividad con el entorno propicio para señalarse como tal. Así, debemos tener en cuenta que la personalidad del creador plástico es más compleja que aquella que nos acerca a lo expresado con anterioridad, acaso de forma paralela a una especie de simplicidad que se ciñe a un empeño más próximo por conocerse a sí mismo para entender el resto<sup>234</sup>. De ahí se puede derivar que el individuo creador que se adentra en la estética de las formas mantiene unas constantes de vínculo con la utilidad que de ello pudiera derivarse. El hecho consumado de la obra, se halla relacionado con esa tendencia a la belleza en tanto que, por principio, atiende a esa utilidad en forma de evolución para la que ha sido abordada y catalizada en lo material, para cuya consecución, repito, no es desdeñable el territorio de lo atroz.

Esta consideración viene a nuestro entendimiento, no de forma súbita sino a través de un proceso que Maritain esquematizó en tres fases:

---

<sup>233</sup> ADORNO, Theodor. *Teoría estética*. CEME. Centro de Estudio Miguel Enriquez. Archivo Chile, p. 2.

<sup>234</sup> B. CHIPP, Herschel. *Teorías del arte contemporáneo*. Ed. Akal. Madrid, 1995, p. 586.

*En la primera fase el misterio de la persona se nos presenta como un mero objeto del mundo de las cosas, solo que trascendiendo esas cosas (...) La inmensa realidad del alma humana, hácese cada vez más presente, pero no queda revelada ni siquiera en la forma de un objeto, sino que permanece semioculta detrás de la significación intelectual y universal, de la significación dogmática de los símbolos (...). En la segunda fase el misterio de la persona sigue presentándose como un mero objeto. El alma humana fulgura a través de ese mundo objetivo; el yo humano está cada vez más presente en la escena, como un objeto que el arte ofrece a nuestra visión. En la tercera fase de esta evolución artística, el sentido del yo humano y la subjetividad entra en un proceso de expresión de lo interior, de suerte que, tras haber sido un objeto representado, pasa a convertirse en el modo en que el artista cumple su obra.*<sup>235</sup>

Este yo humano del que habla Maritain no debemos confundirlo con la actividad humana. Porque dicha actividad puede diferir de la manera en el hombre actúa sobre su obra. Y es que la realidad del derredor que en cada momento ha circundado al artista, le ha mandado códigos de comportamiento y modos de entender la ética a través de unos valores identificativos perfectamente trazados desde los canales tenidos como principios que, lógicamente, la evolución han puesto en entredicho<sup>236</sup>. De tal manera, debemos entender la creación plástica actual como un modelo no dependiente de niveles dirigidos a la moral, así como tampoco de los intereses desde los cuales se vertebra una estrategia o el modelo de virtud que en otras épocas quedó articulado bajo las pautas de estilo y discursos al servicio de una causa con la

<sup>235</sup> MARITAIN, Jaques. *La intuición creadora en el arte y la poesía*. Ed. Palabra. Madrid, 2004, pp. 58-59.

<sup>236</sup> PINEIRO MORAL, Ricardo y otros. *Estéticas del arte contemporáneo*. Ed. Universidad de Salamanca y Domingo Hernández Sánchez. Salamanca, 2002, p. 176.

capacidad de incidir sobre el pensamiento -corrigiendo cualquier desliz o influencia externa no deseada-. Este aspecto no apunta hacia la iniquidad o la falta de posicionamiento del artista actual frente a su tiempo. Sospecho, que hoy la intención creativa dentro de las artes plásticas, se halla, al igual que la verdad de tantos artífices de siglos atrás, animada por una motivación construida en la trocha vital del individuo. Un camino éste, en donde el compromiso no viene afectado de códigos a tener en cuenta, sino desde la libertad absoluta de compromiso con lo humano.

La obra del artista contemporáneo, así, necesita precipitarse sobre él. El artífice busca a través de su propia obra y no pretende con ella manifestar ni proyectar, sino internarse en ella y desde ahí enredarse en comprender<sup>237</sup>. Comprender, acaso su propia ubicación en el mundo, su relación con la existencia que articula en forma de lenguaje para establecer estructuras coherentes de pensamiento que, siempre, serán abstracciones de acuerdo relacionado con la realidad que quieren catalizar. De acuerdo con esto, es cierto apuntar que para que la acción creadora tenga lugar y sea posible, ha de saberse qué es eso que se quiere buscar, aunque sea vagamente; aunque también es posible tener en cuenta la posibilidad de que sea a través del ejercicio plástico e intelectual donde se lleguen a dirimir con más nitidez el objeto de su búsqueda<sup>238</sup>. Esto puede suceder aún cuando no sepamos si una satisfacción anticipada pudiera dar por finalizado el desarrollo del proyecto sin haberlo concluido e, incluso, que en ese desarrollo se halle algo que no se andaba buscando. De tal modo, esto será una constante continua en la trocha del creador que José Antonio Marina apunta:

*Cada vez que un inventor, un científico o un artista se esfuerza por realizar un proyecto ha de comparar cada uno de*

<sup>237</sup> JARQUE, Vicente. *Experiencia histórica y arte contemporáneo: ensayos de estética y modelos de crítica*. Ed. Universidad de Castilla la Mancha. Cuenca, 2002, p. 90.

<sup>238</sup> HAZAN, Olga. *El mito del progreso artístico*. Ed. Akal. Madrid, 2010, p. 85.

*sus pasos con el objetivo propuesto. Pero sucede que precisamente el objetivo es lo que se intenta encontrar, lo que se desconoce, con lo cual la búsqueda resulta dirigida por lo buscado, que al mismo tiempo es lo desconocido. Esta situación tan paradójica se resuelve apelando a algún criterio que no sea el mismo objetivo buscado, pero que permita reconocerlo. Gracias a ese criterio, a ese patrón de comparación y reconocimiento, el artista podrá si llega el caso dar la orden de parada<sup>239</sup>.*

En sí, es posible apuntar que si el humano pudiera comprender en el puro ejercicio del pensamiento sin relación con el universo material que le rodea y genera él mismo, la articulación estética no existiría. Porque ello depende inicialmente de una búsqueda, de la conciencia de saber que no tiene solucionado su problema al dar por sentado que la lógica de la que tiene experiencia no es el propósito de aquello que quiere para sí. En este sentido el presente cuenta con dos formas de entender este fenómeno en dos figuras destacadas del pensamiento y la estética como son Victoria Cirlot, que defiende una postura *catafática* – considera posible conocer la esencia de la divinidad- y la *apofática*, defendida por Amador Vega, que sostiene la imposibilidad de conocer tal naturaleza. En este sentido, parece ser que Victoria Cirlot ofrece valor a los sentimientos y lo que ocurre en el interior de la persona, lo que piensa y estimula sus emociones como un punto desde donde dar carta de autoridad a lo que es capaz de llevar a terreno de la pintura y el arte:

*En última instancia toda pintura es abstracta, pues la abstracción define la esencia de la pintura en general. Pero lo decisivo es que se muestra la realidad interior. La vida del espíritu se manifiesta en un espacio de libertad al que se ha*

---

<sup>239</sup> MARINA, José Antonio. *Teoría de la inteligencia creadora*. Ed. Anagrama, 1995, p. 164.

*abierto el artista. De ello deriva, por fin, una idea de la imaginación libre y no sierva del mundo sensible. De ahí que Henry afirme que «la pintura es una contra-percepción», pues muestra lo que nada tiene que ver con el mundo físico y lo que muestra es la vida. No se trata de que la pintura represente la vida, pues el arte —recuerda— no representa nada, ni mundo, ni fuerza, ni afecto, ni vida, sino que hace sensible un contenido abstracto que es la vida invisible.<sup>240</sup>*

Ante esto debemos pensar qué es aquello que el arte y el artífice nos muestra. El hecho de presumir que lo que se quiere para sí tiene un destino que no acaba con el final, necesita vertebrarse al amparo de un sujeto capaz de sostener tales deseos. En tal dirección el artista creador sólo puede *decir* en lo que supone un intento por vertebrar sus pensamientos; nada puede llegarnos del Ser que es el artista y de la relación que establece con el sujeto de su búsqueda<sup>241</sup>. Y es que no resulta incierto apuntar que cabe, sin duda, la posibilidad de la experiencia que el artista vive, fruto de su actividad. Una actividad que él mismo duda en cuanto a sus causas que, si bien no podemos eludir su vínculo con la tradición cultural en el que éste se desarrolla, no queremos, tampoco, dejar de lado la sensación real que experimenta<sup>242</sup>. Una sensación que se advierte en dos estadios diferenciados como son la acción sobre el soporte y los procedimientos animada por un estímulo y la relación de referencia que el propio artífice viene a estructurar tras la catalización entre aquello que es, desde la materialización, y la realidad que le ha llevado a crearla. En tal circunstancia es sensato valorar la posibilidad de que el artista se encuentre trabajando bajo la impronta de ese estado de percepción y búsqueda que el fenómeno místico trata, o,

<sup>240</sup> CIRLOT, Victoria. *Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de Occidente*. Ed. Siruela. Madrid, 2009, p.275.

<sup>241</sup> LAGORIO, Carlos. *Cultura sin sujeto: el dominio de la imagen en la postmodernidad*. Ed. Biblos. Buenos Aires, 1998, p. 14.

<sup>242</sup> KRISHNAMURTI, J. *Op. Cit.*, p. 372.

por el contrario, es ajeno a su propia voluntad y ésta queda al abrazo de reconocimientos emocionales más accesibles al derredor en el que él mismo se reconoce dando por sentada una búsqueda recíproca entre él y lo inefable.

Porque es a través de la imagen poética, de la que es autor, desde donde el artista se manifiesta y –a él– se le manifiesta con mayor cercanía, la entidad de la búsqueda, prefigurando así, un eje de trascendencia distinto a todo cuanto le es posible conocer<sup>243</sup>; él mismo es consciente de lo enigmático y distinto a cualquier otra realidad de la que el humano tenga experiencia y de la imposibilidad de entenderlo. En efecto, ese desconocimiento de su propio entender, le vincula de manera consciente a su actividad como creador de imágenes. Acaso no es conocedor del acierto; de si es a través de ellas desde donde hallará respuestas si es que las busca, o por el contrario, le es válida la acción; el hecho en sí de visualizar aún cuando existan ocasiones en las que no pueda justificar la imagen creada en el proceso, incluso siendo explícitas en su conclusión. De ahí que Intentar desligar el pensamiento de la imagen, alejaría al hombre de su verdadera naturaleza y deseos<sup>244</sup>, aún cuando, de manera conceptual hay que valorar ese presupuesto en tanto que la enajenación de ésta, no es renunciar a ella, sino adentrarse en la imagen de lo ausente<sup>245</sup>, de la quietud y la recreación de la imagen desde su principio en el lugar donde desaparece. Es una manera de establecer signos de ausencia, reforzando aquello que no es visible; que se ha percibido y llega a percibirse por el empuje de lo sólido acerca de una presencia fuera de la mirada. No es pues renunciar a la imagen; mas es dejarse encontrar como en un acto de reciprocidad, pues no es vano apuntar que cabe en las propuestas individuales dejarse y abandonarse a

---

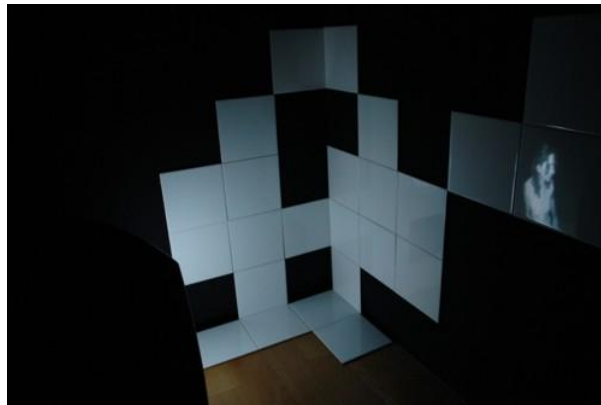
<sup>243</sup> MENGUAL CATALÁ, Josep, CATALÁ DOMENCEH., Josep M. *Op. Cit.*, p. 675.

<sup>244</sup> KRISHNAMURTI, J. *La madeja del pensamiento*. Ed. Edaf. Madrid, 2006, p. 101.

<sup>245</sup> MORGAN C., Robert. *Del arte a la idea*. Ed. Akal. Madrid, 2003, p. 104.

la recepción de lo que viene desde la obra. Como apuntó el maestro Eckhart respecto a la relación con el objeto místico mismo:

*El que busque a Dios por un camino especial encontrará el camino, pero perderá a Dios que se encuentra escondido en él (13b:117). Como la vida misma, el camino espiritual es una paradoja: hay que dejar de buscar a Dios para poderlo encontrar. O dicho de una forma más acertada: hay que dejar de buscar a Dios y dejarse buscar por Dios.<sup>246</sup>*



**Ilustración 34. David Trujillo. "La muerte de la imagen". 2006.**

<sup>246</sup> Cf. PIERCE, Brian J. en *El Maestro Eckhart: Libertad interior y no violencia*. [En línea] [http://www.marianistas.org/espiritualidad/el\\_maestro\\_eckart.rtf](http://www.marianistas.org/espiritualidad/el_maestro_eckart.rtf). (Consulta: 29-2-2009).



### 3.3 Naturaleza del hecho creativo. Mística y estética

El hecho creativo, no es algo medido, sospechado o advertido con cierta anticipación como una intención de la que todo se sabe. Así cabe pensar en la reciprocidad, es decir, que la obra sea utilizada como animadora de pensamientos acerca de cuestiones con fondo sin solución. En cualquier caso ambas vías de desarrollo convergen en un mismo punto que, tras apuntarse en forma de conjetura acerca de la vinculación al hecho creativo, deriva hacia la mistificación del ejercicio con cierta realidad de ser, en lo que tiene de intangible desde la materia<sup>247</sup>.

Es muy probable que los primeros pasos en la actividad creadora del artista se encuentren dentro de los canales de lo *vago*, de una especie de balbuceo como quién indaga a la manera de provocar la sorpresa ante lo propio que le sirva como exordio y vía de pensamiento<sup>248</sup>. Tampoco es algo que pueda atender, de manera calculada, al capricho sistemático de unos modos intelectuales donde la capacidad estribe en jugar a la apariencia de reconocer determinadas evidencias, "usadas" con la arrogancia de parecer ser el único en haberlas percibido. Porque con esto lo único que hace el artífice, por supuesto bien arropado, es redundar en el problema, convirtiéndonos en verdugos de él. Este tipo de creador es capaz de dictar sentencia acerca de nosotros a través de sus obras, sin mostrar el más mínimo pudor, y,

<sup>247</sup> GOURINAT, Michel. *Introducción al pensamiento filosófico*. Ed. Akal. Madrid, 2004, p. 316.

<sup>248</sup> BARREIRO LÓPEZ, Paula. *Arte normativo español: procesos y principios para la creación de un movimiento*. Ed. CSIC. Madrid, 2005, p. 25.

además, exonerándose a sí mismo. Este tipo de "artista", que opino se encuentra en el polo opuesto a la creación, aporta lo que cierta dictadura teórica nos obliga de forma inquisitorial, a deglutir. Se hace necesario pues, este tipo de hacedor que no tiene la mirada puesta en sí, sino en la platea, por la facilidad con la que se sitúa en un plano superior, en tanto que se antojan operarios de un sector que tiene en el discurso teórico la fuerza de su posición en la sociedad<sup>249</sup>. Una sociedad de gestión dispuesta a validar cualquier ocurrencia, de la que la sociedad no participa, sino que ha de ser adocenada, pues le han arrebatado la opinión juzgando quienes cometen el delito. De tal modo, bajo esta orientación que el espectro del arte ha tomado, jamás aparece el origen de aquello que se propone<sup>250</sup>; por supuesto, tampoco conclusión alguna, pero lo más degradante de todo, es que en ningún momento se adivina la pregunta; es decir ¿dónde se halla la inquietud interna, el pensamiento, ¿Qué se ofrece?

Sin querer reparar en esto, precisamente por su evidencia, no dedicaré más tiempo a aquello que no es creación sino usurpación del espacio que debiera ocupar el pensamiento. En cualquier caso, creo pertinente tal apunte, en tanto que resulta preciso diferenciar la creación de su apariencia. En este sentido me parece oportuno recordar las palabras de Louis Aragón, apuntando en una dirección que ya parecía adivinar: *Voy a abandonar ahora de forma pasajera la cuestión del estilo para ocuparme con más precisión de los lugares comunes en boga, esenciales en el desamor idiota por las cuestiones técnicas que caracteriza a las generaciones presentes, más por la pena que dan que por la consideración.*<sup>251</sup>

<sup>249</sup> RUIZ ÁGORA, Juana. *La cultura española en la sociedad occidental: los españoles en la teoría y en la práctica*. Ed. Huerga y Fierro. Murcia, 1998, p. 118.

<sup>250</sup> CASTRO FLÓREZ, Fernando. *Op. Cit.*, p, 57.

<sup>251</sup> ARAGÓN, Louis. *Tratado de estilo*. Ed. Ardora. Madrid, 1994, p.54.

Y es que lo que es creación tiene la voluntad de hacerse. Surge desde una idea que no se halla en el terreno de la creación misma sino en los deseos, acaso no definidos pero si necesitados<sup>252</sup>, que el artista vive como una especie de turbación emocional que no quiere esperar a ser resuelto fuera de él sino desde él. Una turbación que siempre ha acompañado al humano, consistente en tener constancia conceptual de máximos como divinidad, trascendencia, infinito..., sin, siquiera, poder tener una idea intuitiva acerca de su naturaleza y dimensión.

Así y volviendo a la altura donde dejamos el capítulo de los deseos -siendo éstos una sublimación del propio proceso existencial y por lo tanto un objetivo de búsqueda continua- donde la condición humana alcanza postulados fuera de la necesidad primaria convirtiéndose en factores necesarios para no destruirse, nos adentramos en un universo de lo abstracto que, en su posibilidad de ser articulados como un manojó de ilimitados fundamentos, tienen un punto de convergencia. Un punto al que se tiende por diversos caminos, teniendo en la pintura uno de ellos<sup>253</sup>, en los que el artífice no puede evitar ser, sin duda, un místico que busca de modo incesante tanto en las sensaciones que recibe, como en aquello que es capaz de crear estimulando otras tantas. Así Kosuth nos dice que *Sólo el arte puede lidiar con "las necesidades espirituales del hombre", ya que allí donde la filosofía fracasa porque debe hacer aseveraciones, el arte lidia con el estado de las cosas más allá de la fisicalidad.*<sup>254</sup>

---

<sup>252</sup> CHIPP, Herschel. *Op. Cit.*, p. 122.

<sup>253</sup> ZAMBRANO, María. *Algunos lugares de la pintura*. Ed. Espasa Calpe. Madrid, 1991, p. 238.

<sup>254</sup> KOSUTH, Joseph en *Wittgenstein como herramienta del arte conceptual*. Ponencia de Pola Oloixarac leída en las V jornadas Wittgenstein 2008. [En línea] <http://wittgenstein-herramienta.blogspot.com/> (Consulta: 17-2- 2011).

Y es al abrazo de los deseos donde la condición humana alcanza postulados fuera de la necesidad, para convertirse en necesarios. En efecto, como se apuntaba anteriormente, la necesidad propiciatoria de los elementos sígnicos y simbólicos no está desligada de la creencia, en lo trascendente y lo elevado como una escala superior de lo real para el pensamiento, de lo que era posible invocar, alcanzando una mayor vinculación entre lo simbólico y lo simbolizado<sup>255</sup>

A lo que es posible invocar sin la cortapisa y el concurso de la opinión que busca nombrar como reaccionarios a todo cuanto "huela" a establecer un hilo de perfil sensible con lo intangible. De hecho, no resulta incierto que todo esto a lo que aludimos, que queda al amparo del fenómeno místico, sea en verdad una realidad que el artista vive de modo individual<sup>256</sup>.



**Ilustración 35. Joseph Kosuth. "Coats". 1972.**

<sup>255</sup> GUASCH, Ana María. *Los manifiestos del arte posmoderno*. Ed. Akal. Madrid, 2000, p. 243.

<sup>256</sup> PIÑAS SAURA, María del Carmen. *Op. Cit.*, p. 242.

Y es que el hecho de escrutar la posibilidad del debate abierto a causa de aspectos y fidelidad histórica acerca de hombres y mujeres identificados como cercanos a la divinidad, si bien puede abrir una puerta a la certeza y creencia de numerosas personas, no considero que sea este el asunto del que se trata, sino la intensidad interior con la que esos presentimientos vienen a determinar una actitud frente al modo de entender este aspecto y cómo esto se expresa en lo estético. A este respecto queda bien explicada tal cuestión por Leonardo Boff cuando aborda de forma pragmática cualquier intento por hacer de la mística una cuestión inusual:

*Hablar, entonces de mística, no significa esquivar la respuesta a todo tipo de cuestiones, ni mistificar la realidad, sino asumir su lado más luminoso, aquella dimensión que alimenta las energías vitales, más allá del propio interés, de los fracasos y los éxitos. Espiritualidad y mística forman parte de la vida en su integridad y en su sacralidad. De ahí nacen el dinamismo de la resistencia y la permanente voluntad de liberación*<sup>257</sup>

Así, es posible advertir la dimensión creativa como algo intrínseco a la propia existencia<sup>258</sup>. De ello es posible advertir que la condición mística es humana, descifrable y tangible en tanto que los efectos son reconocidos a modo de sensaciones físicas e intelectuales, llevando implícito el lenguaje como vehículo para reconocer, no tanto lo sublime, como la comprensión del fenómeno llamado "totalidad" como algo real<sup>259</sup>. No contemplar este eje como paliativo de lo demoleedor frente a la existencia, bien podría llevarnos a la negación intuitiva de la naturaleza

<sup>257</sup> BOFF, Leonardo y BETTO, F. *Mística y Espiritualidad*. Ed. Trotta, 1996. Madrid, p. 13.

<sup>258</sup> GARCÍA PORRERO, Juan Antonio. *Op. Cit.*, p. 237.

<sup>259</sup> DOMÍNGUEZ, Carlos. *Experiencia mística y psicoanálisis*. Ed. Sal Terrae. Cantabria, 1999, p. 40.

humana que, desde ese principio hubiera anulado todas las teorías de pensamiento en torno al pensamiento único.

Claro que, todo este universo emocional, vertebrado de experiencia individual en la función representativa y estética como vías de desarrollo a través de las cuales iniciarse en la reflexión<sup>260</sup> -pensamiento éste necesario para escudriñar y reconocer elementos de contemplación desde los cuales generar estímulos emocionales-, queda sometido a esa otra función donde los sentimientos quedan al amparo de la experiencia conceptual en lo que tiene de influencia sobre los comportamientos<sup>261</sup>. De tal forma, siempre nos encontramos con los límites que impone el lenguaje y la indefensión absoluta ante alguno de los aspectos que la psicología moderna puede aventurarse a descifrar en función de unos elementos tomados como fragmentos, de cuyo escrutinio, obtendremos unos resultados que, lejos de repetirse, resultan ser únicos en cada individuo<sup>262</sup>o.



**Ilustración 36. S. Landell. "Alter ego". 2008**

<sup>260</sup> RAMPÉREZ, Fernando. *La quiebra de la representación: el arte de vanguardias y la estética moderna*. Ed. Dykinson. Madrid, 2004, p. 74.

<sup>261</sup> ADORNO, Theodor W. *Teoría Estética*. Ed. Akal. Madrid, 2004, p. 351.

<sup>262</sup> FRANCÉS, Robert. *Psicología del arte y la estética*. Ed. Akal. Madrid, 2005, p- 34-

En este sentido habremos de recordar que no estamos abordando un problema o pérdida de normalidad en las funciones psíquicas del individuo, sino su facultad de dar significado a las sensaciones que en él se suscitan<sup>263</sup>. Al amparo de esto, el hecho mismo de actuar y contemplar se sitúa en planos muy cercanos, pues ambas acciones se necesitan mutuamente y en la existencia de estos dos aspectos es donde se produce el fenómeno de la transmisión de ideas y la relación entre la realidad y el universo simbólico que lo significa<sup>264</sup>. A este respecto se apunta que:

*La contemplación estética es asimismo contemplación extática porque el éxtasis es constitutivo de la persona humana (...). Existen, en cambio, teniendo en cuenta la complejidad de la naturaleza humana, muchos grados y niveles de contemplación: sensible, imaginativa, intelectual, frutiva y espiritual; a su vez, estos niveles pueden manifestarse de forma genérica o singular, sublimable o estremecedora, emocionable o vehemente, meditativa o intuitiva... Pero la contemplación extática es siempre espiritual.*<sup>265</sup>

En ello, hay un valor iconográfico de los placeres que tal experiencia suscita, como línea de contacto entre mística y pintura cuando logra trascender aquello explícito sobre el soporte más allá de lo puramente sensitivo de la descripción; de tal suerte que es posible afirmar que el místico no siempre emula la naturaleza, por el contrario, deja que ésta le inunde el pensamiento para manifestarse en esa misma dimensión que

<sup>263</sup> ARROYO SÁNCHEZ, José Carlos. *La adaptabilidad al cambio como ideología*. Ed. Club Universitario. Alicante, 2010, p. 154.

<sup>264</sup> JAMES, Willian. *El significado de la verdad*. Ed. Marbot. Barcelona, 1980, p. 43.

<sup>265</sup> LÓPEZ SEVILLANO, José María. *Función mística y estética de la metafísica rieliiana*. [En línea] [www.metaphysics2009.org/index.php?option=com](http://www.metaphysics2009.org/index.php?option=com). Resultados del curso impartido del 6 al 9 de Julio de 2006. Escuela Idente (Nueva York). (Consulta: 24-3-2008).

hace del cuadro no sólo la superficie visible, sino todo aquello que, en forma de estratos, ha conformado lo que es<sup>266</sup>. Ante esto cabe siempre preguntarse, e incluso dudar de que tal estado emocional atienda a un orden capaz de ser demostrado. Acaso no sea posible y no lo es porque como apunta Domingo Araya de la Universidad de Alicante, exponiendo las teorías fundamentales de Wittgenstein: *Lo "místico" no pertenece a lo público, pero no por ello es negado. No porque no se pueda explicitar carece de importancia, ya que a veces es más importante lo que no se puede decir. Lo público es lo mínimo*<sup>267</sup>

En tal línea de pensamiento cabe la sospecha, de si no será incierto pensar que, de forma necesaria, el pintor es por definición un místico antes incluso que pintor. En efecto para que sea posible la imagen codificada de trascendencia, experimentada tanto en el artífice como en el observador, es necesario que se constituya animada por una reflexión anterior. Pero no por un pensamiento cualquiera, sino por uno que se eleva a definitivo en tanto que arrastra al individuo a una actitud de por vida. Y es al amparo de esa actitud única por lo que el individuo inicia su camino por la creación. Necesita dar forma e imagen de forma perenne. ¿Cabe, pues, alguna cuestión más acerca de esto? De ningún modo, no hay nada, si no es superior, que pueda hacer permanecer al humano en una actividad cuya única voluntad sea la de buscar forma y color a sus pensamientos, sin saber acaso qué imagen tiene aquello que busca, como si escrutara lo conocido; para el místico la vida es lo superior, en el fondo, todo cuanto presente queda vinculado a la vida misma en sus más esenciales manifestaciones. En este sentido volvemos de nuevo con la necesidad de establecer una línea de unión con lo que llamamos lenguaje. Este hecho es, en cierto modo, un eje que debe mantenerse

<sup>266</sup> ZAMBRANO, María. *Algunos lugares de la pintura. Op. Cit.*, p. 86.

<sup>267</sup> ARAYA, Domingo. *Wittgenstein y la filosofía del lenguaje*. [En línea] <http://www.ua.es/es/cultura/s.cultura/actividades/jorgejuan/filosofos/wittgenstein.htm>. Consulta: 21-2- 2010).

siempre en las constantes de consideración cuando abordamos el hecho de una manifestación externa de un proceso interno. De tal forma, es interesante tener en cuenta a Baruzi cuando se refiere a la experiencia mística:

*Ya que se elabora una experiencia que se desliga de todas las formas de representación, ya que la construcción mística trasladada a palabras una experiencia que nada tiene que ver con el mundo, un lenguaje que, por así decir, tampoco tuviera nada que ver con el mundo podría introducirnos en un simbolismo sutil. Se daría una fusión íntima entre la imagen y la experiencia, que ya no podríamos hablar de un esfuerzo para representar plásticamente un drama interior. El simbolismo nos revelaría tal vez directamente un hecho que ningún otro modo de pensamiento nos hubiera permitido alcanzar. Y desde ese momento, no habría ya traducción de una experiencia mediante un símbolo; habría en el sentido estricto del término, experiencia simbólica<sup>268</sup>*

A más de esto debemos apuntar que tal cuestión no termina con el problema que se suscita en la relación entre la experiencia y la simbología que de ello pueda vertebrarse. Y no lo hace porque los símbolos de los que habla Baruzi, vienen a señalarse como individuales; como una especie de continuidad entre el sujeto que tiene la experiencia y el modo en que éste la reconoce fuera de sí<sup>269</sup>. Pero lo cierto es que ese simbolismo, nunca alcanza a ser en toda su dimensión lo que lo ha

---

<sup>268</sup> Cfr. BARUZI, Jean. *San Juan de la Cruz y el problema de la experiencia mística*, p. 340, en MARTÍN VELASCO, Juan de Dios *El fenómeno místico*. Estudio comparado. Ed. Trotta, Madrid, 2003, pp. 61-62.

<sup>269</sup> GÓMEZ GARCÍA, Pedro. *Las ilusiones de la identidad*. Ed. Universidad de Valencia. Valencia, 2000, p. 130.

suscitado sino otra cosa distinta y, por supuesto sólo experimentado en el momento de su canalización, de su manifestación<sup>270</sup>. El símbolo entonces, nos remite a la experiencia, pero no nos asegura recuperarla. En efecto, entendemos aquí por símbolo todo el caudal estético y plástico a través del cual el artista es capaz de plantear todo un discurso animado por el hecho mismo que le induce a crear y establecer una permanente actividad donde albergar las formas fruto del pensamiento<sup>271</sup>. Símbolos, imágenes, estructuras, que Wittgenstein llama signos para la relación entre pensamiento y lenguaje y el problema acerca de esa especie de imposibilidad a hacer intransferible cuestiones de orden emocional como así nos lo hace llegar el profesor Araya:

*En su primera obra subyace una teoría de la representación figurativa del signo, como algo que hace las veces de otra cosa, idea o realidad cósmica. Los signos son convencionales, y por eso hay múltiples idiomas, pero los pensamientos y las cosas no lo son. Sin embargo, hay muchas cosas que no se pueden decir mediante una comunicación cognoscitiva y que sólo se pueden mostrar. Una de estas cosas es la estructura lógica de las proposiciones. La lógica no puede salirse de ella misma. Por otro lado, lo que no pertenece al conocimiento, al lenguaje que nombra y describe, como los valores, sólo puede ser mostrado.*

*El último Wittgenstein cambia completamente esta concepción y rompe con la teoría de la figuración. Lo que hay son distintos juegos de lenguaje. Pasa del cristal de la lógica a un discurso sin espejo, a la fragmentación en múltiples lógicas locales, donde es imposible encontrar una certidumbre última.*

---

<sup>270</sup> ACORINTI, Estela. *Caminando hacia mis supuestos*. Ed. Manatíal. Buenos Aires, 2001, p. 232.

<sup>271</sup> ABAD MOLINA, Javier y RUIZ DE VELASCO ÁLVAREZ, Ángeles. *El juego simbólico*. Ed. Grao. Barcelona, 2011, p. 30.

*El lenguaje es mucho más que nombrar, y no puede sustituir a las cosas*<sup>272</sup>.

Entre estos extremos en los que se mueve Wittgenstein, podríamos señalar que es posible hablar de una intuición que se arraiga en forma de realidad. No de creencia. La creencia produce de cara a la colectividad, un arte de vocación y posterior reverencia con una especie de historicidad que no deja de tener intención ejemplar.

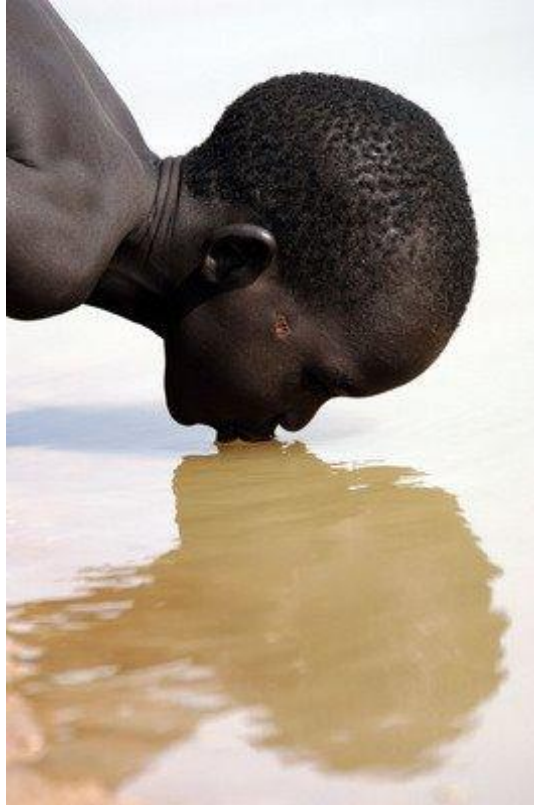
El artista, el místico, no advierte esta posibilidad última, tal y cómo las religiones la identifican, sino que a través de la obra, alcanza razón de naturaleza sin misterio en la lógica del momento<sup>273</sup> porque la experiencia deja paso a otra cosa distinta del misterio, al poderse percibir los resultados de la actividad, aunque no aquello que la suscita. Se advierte así, como un acto y consumación de libertad por encima y al margen de necesidad dogmática alguna o establecimientos de tendencias.

De esta forma, vive la experiencia humana desde la dimensión creativa y estructuras estéticas que no tienen que ver con el mundo dominado por lo complejo; pero con el mundo en cuanto al resto, no respecto al creador plástico que vincula a su existencia tal estado emocional suscitado en el proceso. Y es en virtud de esa libertad desde donde, de cara al exterior, las posiciones se radicalizan. El artista, el místico, tiene que decantarse en su relación a través del lenguaje y ha de hacerlo de modo que pueda ser identificado por él, en lo que tiene de relación con la experiencia individual como apunta Carlos Domínguez (...) *A pesar de todo, como sabemos, el místico, generalmente, se esfuerza por hacer comunicable lo que inefablemente experimentó, aunque para*

<sup>272</sup> ARAYA, Domingo. *Op. Cit.*, p.59

<sup>273</sup> KRISHNAMURTI, J. *Libertad total*. Ed. Kairos, Barcelona, 2000, p. 227.

ello se vea obligado a ejercer una particular violencia sobre el lenguaje.<sup>274</sup> Un lenguaje que rompa con cualquier acervo conocido y cuya estética se consume en ruptura literal para enhebrar con la lógica del entendimiento.



**Ilustración 37. Georgina Cranston. "Unclean water Sudan". 2010**

---

<sup>274</sup> DOMÍNGUEZ MORANO, Carlos. *Op. Cit.*, p.12.



## 4 INFLUENCIA DEL FENÓMENO MÍSTICO EN LA PINTURA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

### 4.1 La estética de lo agostado

De lo agostado surge una quietud aquilatada de horas y siglos descubriendo lugares y pensamientos remotos, nuevos para el arte y el hombre. El desgaste, y hasta la peripecia del horror en fragmentos, mantiene *in eternum* el flujo especulativo de misterios no presenciados que se intuyen siempre en los límites aquellos en los que el hombre conocía el secreto de lo arcano<sup>275</sup> –aspecto éste que coincide con los ritos alejados de la ciencia-, haciendo del hombre el objeto para que lo dioses hablaran y llegaran a presentirse de un modo carnal, pues tal era la forma de aprehender la naturaleza de los misterios siempre presentes en la vida cotidiana que de ritos se alimentaban, ya entonces evocados en un remoto incierto vigente en los textos de la época.<sup>276</sup>

Desde que el hombre tiene memoria, siempre hubo unos antecedentes sobre sí mismo. La idea de lo antiguo tiene unos orígenes que no revelan, por ello, una estética atrayente de lo desgastado. El hecho viene derivado por un concepto psicológico del tiempo en el que el hombre moderno se ve inmerso, huido de la certeza acerca de lo

<sup>275</sup> LOWENTHAL, David. *El pasado es un país extraño*. Ed. Akal, Madrid, 1998, p. 353.

<sup>276</sup>Cfr. Textos recogidos en GÓMEZ ESPELOSÍN. *Historia de la Cultura Clásica*. Ed. Cisma. Madrid, 2006 [Plutarco: *Sobre el alma*. Estobeo: *Antología*, 4. Lucrecia: *Sobre la naturaleza*, 2, pp. 618-628. Apuleyo: *Metamorfosis*, p.11 Valerio Máximo: *Hechos y dichos memorables*, 2, 1, 1].

intangibles, vacío de signos comunes más allá de lo presencial, que sólo el espíritu que encierra lo remoto parece atesorar.

La vuelta a los orígenes es un camino de iniciación, un manejo del tiempo que forma parte del misterio en donde parece habitar lo esencial. Tal margen sensitivo le permite “tocar” literalmente aquello que ha pasado a través del tiempo, acaso más cercano a ese origen que le confirme, generación tras generación, su propia inmortalidad. Pues en el fondo subyace el deseo de permanecer, de una u otra manera, intentando descubrir en el pasado esa leve huella que le reconcilie con la idea<sup>277</sup> que siempre ha existido en todas las líneas de pensamiento, de donde el arte se ha nutrido haciendo imagen de tales conceptos.

La novedad del mundo desde la novedad que suscita lo derrumbado, se encuentra íntimamente ligado a la idea de acumulación. En este sentido, tal aspecto se somatiza de manera que ese caudal cuantitativo predispone a la persona al abordaje del presente teniendo como referencia todo lo acaecido en un proceso selectivo que se alberga en el conocimiento<sup>278</sup>. Esta forma de pensamiento, se extiende hacia el lado objetual, hasta el punto de atribuir a lo agostado la entidad de construir un *corpus* al que se recurre para comprender la permanencia de las sensaciones presentes sin evolución desde el remoto, o, lo que puede ser lo mismo, dejar actuar a la naturaleza de modo que nos devuelva la imagen de lo que realmente somos.<sup>279</sup>

---

<sup>277</sup> *Dicen los físicos que no se pierde ni un solo pedacito de materia, ni un solo golpe de fuerza, sino que uno y otro se transforman y transmiten persistiendo. ¿Se pierde acaso forma alguna por huida que sea? Hay que creer que tampoco, que en alguna parte quede archivado y perpetuada; que hay un espejo de perpetuidad en que se suman sin perderse unas en otras las imágenes. Toda impresión que me llegue queda en mi cerebro almacenada...* UNAMUNO, Miguel de. *Op. Cit.*, p. 168.

<sup>278</sup> ADORNO W, Theodor. *Op Cit.*, p. 92.

<sup>279</sup> A este respecto resultan determinantes las palabras de Ruskin: “*Id a la naturaleza con toda la ingenuidad de vuestro corazón*”. RUSKIN. *Modern painter*, 1843. Cf. Recogido en el texto homónimo de BARRIE, David. Editorial Alfred A. Knopf. Nueva York, 1987, p. 23; en clara referencia a sondear lo esencial despojando de todo lo accesorio, del mismo

Desde esta óptica, se hace evidente un retomar cuestiones permanentes en el humano que concibe en primera persona: el significado del paso del tiempo y las consecuencias<sup>280</sup>. Así, ambas cuestiones son utilizadas regalando la solución ante la incertidumbre, dirigiendo las posiciones hacia la orilla de algún tipo de observancia como una tenaza que amordaza la moral individual. El objeto es primero arrebatado de la inteligencia y después impuesto como eje transversal. Un posicionamiento éste, que cercena el diálogo entre pensamiento esencial, emocional y por qué no, espiritual, que tiene cabida en forma de inteligencia y no participa, por oposición, del hecho evidente del orden evolutivo. Y es que este factor resulta determinante, en tanto que si la creencia no derriba la evidencia y la evidencia radicaliza los postulados de la creencia, en ningún caso debería la creencia arrebatarse ni declararse depositaria de las incertidumbres existenciales del humano. Porque es ese proceso constatado de la evolución el que pone al hombre como dueño de sí mismo y en el peregrinar de la conciencia y la comparativa a la libertad como eje fundamental del pensamiento<sup>281</sup>.

Es claro, entonces, apuntar que la evolución modifica el pensamiento: lo hace más autónomo y libre, generando otras corrientes de manifestación estética, aún cuando esto no haga desaparecer –tal vez incluso adquiriera más fuerza– la angustia existencial, desde la cual cuestiona y analiza su propio devenir.

De tal modo se puede afirmar que, del mismo modo surgen nuevas estrategias de la relación con esa parte inteligible de la que el hombre tiene experiencia y sospecha esencial, para cuyo trayecto no tiene

---

modo que el desgaste nos revela imágenes concluyentes en la medida en que son la consecuencia reservada del tiempo para nosotros.

<sup>280</sup> URIBE, Verónica. *El arte del fragmento*. Ed. Erasmus. Barcelona, 2012, p. 160.

<sup>281</sup> GÓMEZ PÉREZ, Rafael. *Decadencia y esperanza: claves para entender este tiempo*. Ed. Rialp. Madrid, 2007, p. 135.

ecuaciones, sino su propia naturaleza<sup>282</sup>. Una naturaleza que no sólo depara en avances, sino también en resolver la dureza y lo terrible que supone ser consciente de la existencia misma y el desconocimiento de su lógica si la tuviera y que, en sí, no deja de tener importantes ejes de correspondencia con las constantes del pensamiento místico, pues no es posible alcanzar a ver lo sentido<sup>283</sup>.



**Ilustración 38. Alfredo Omaña "ST". 2008**

Cabría, entonces, pensar en una nueva especie ponderada de objeto que, precisamente, estibaría en la ausencia de las características de ese objeto para ser dotado de otras connotaciones de orden simbólico<sup>284</sup>. En efecto, como ya se ha apuntado en diversas ocasiones a lo largo del presente texto la entidad que atesora el objeto como símbolo de lo que ya no es, somete al individuo a otro tipo de relación, acaso

<sup>282</sup> MARTÍNEZ CONTRERAS, Javier. *Las huellas de lo oscuro: estética y filosofía en Ernst Bloch*. Ed. San Esteban. Salamanca, 2004, p. 216.

<sup>283</sup> LOWNTHAL, David. *Op Cit.*, p. 274.

<sup>284</sup> CANTARINO SUÑER, María Elena. *Estética de la memoria*. Ed. Universidad de Valencia. Valencia, 2001, p. 173.

más insondable, entre aquello que represente y el modo de llevarlo a cabo, para lo que, como señala Victoria Cirlot: el arte simbólico adquiere una duplicidad en la propia función de éste:

*Se instala un arte simbólico que actúa según la doble función del símbolo de velar y desvelar, de mostrar justamente el hondo misterio, y por tanto de ser icono que, en oposición al ídolo, hace visible una lejanía intransitable<sup>285</sup>.*

En primer lugar no podemos obviar ese carácter que es garantía para reconocer lo que nos es dado en forma de información, esto es el soporte, el objeto, la cosa...

*El carácter de cosa es tan inseparable de la obra de arte que hasta tendríamos que decir lo contrario: la obra arquitectónica está en la piedra, la talla en la madera, la pintura en el color, la obra poética en la palabra y la composición musical en el sonido. ¡Por supuesto!, replicarán. Y es verdad. Pero ¿en qué consiste ese carácter de cosa que se da por sobreentendido en la obra de arte? Seguramente resulta superfluo y equívoco preguntarlo, porque la obra de arte consiste en algo más que en ese carácter de cosa. Ese algo más que está en ella es lo que hace que sea arte. Es verdad que la obra de arte es una cosa acabada, pero dice algo más que la mera cosa. La obra nos da a conocer públicamente otro asunto, es algo distinto: es alegoría. Además de ser una cosa acabada, la obra de arte tiene un carácter añadido. Tener un carácter añadido -llevar algo consigo- es lo que en griego se dice *sumballein*. La obra es símbolo.*

---

<sup>285</sup> CIRLOT, Victoria. *Op. Cit.*, p.3.

*La alegoría y el símbolo nos proporcionan el marco dentro del que se mueve desde hace tiempo la caracterización de la obra de arte. Pero ese algo de la obra que nos revela otro asunto, ese algo añadido, es el carácter de cosa de la obra de arte. Casi parece como si el carácter de cosa de la obra de arte fuera el cimiento dentro y sobre el que se edifica eso otro y propio de la obra. ¿Y acaso no es ese carácter de cosa de la obra lo que de verdad hace el artista con su trabajo?.*<sup>286</sup>.

De ahí que sea necesario conceptualmente, llevar a cabo ese recorrido, enfrentarse al pensamiento y la angustia a través de un lenguaje que, no sólo proyecta, sino que muestra estéticamente una realidad que el hombre percibe. La posición del artista, en esta línea, es capital, pues sondea sensiblemente el proceso individual abriéndose a los abismos de la incertidumbre. Una incertidumbre que no deja de percibirse como un continuo despojar más que agregar<sup>287</sup>; acaso, un desnudarse emocionalmente que en los asuntos que aborda conlleva un comportamiento místico.

El despojar para agregar, el quitar para descubrir, lleva, en el extremo, a la aniquilación; al proceso donde la definición no garantiza conocimiento ni sensación, cuando, sin embargo, el abatimiento revela huella. Una huella que advierte en sus formas un panorama sensitivo elaborado y minucioso en lo renovado de su morfología. El desgaste, así, no es podredumbre, ni putrefacción marchita, es modificación que mantiene la vitalidad de la materia despojada.

---

<sup>286</sup> HEIDEGGER, Martín. *El origen de la obra de Arte en Caminos de Bosque*. Ed. Alianza. Madrid, 1996, p.p. 47-48.

<sup>287</sup> PERUCHO, Juan. *El Basilisco*. Ed. Rialp. Madrid, 1990, p. 105.

Una fórmula ésta que desde la reducción y merma del objeto, viene a componer toda una idea en la que el compromiso estético estriba en la presunción sublime, ligada emocionalmente a la percepción, que hace del objeto una especie de signo donde un todo se manifiesta a través de los vestigios<sup>288</sup> (Fig. 39). De esta manera, se advierte que la relación con el significado del desgaste nos convierte en privilegiados por el hecho de su contacto y el margen de reflexión que se soporta en los cauces estilísticos que la actualidad ha validado en el refuerzo de los contenidos, al amparo de la pérdida y la ausencia de referentes como motivo en sí mismo<sup>289</sup>. En sí estamos abordando un terreno que nos es dado en lo contemporáneo desde el argumento ponderado de la antigüedad de las formas como soporte de emociones.



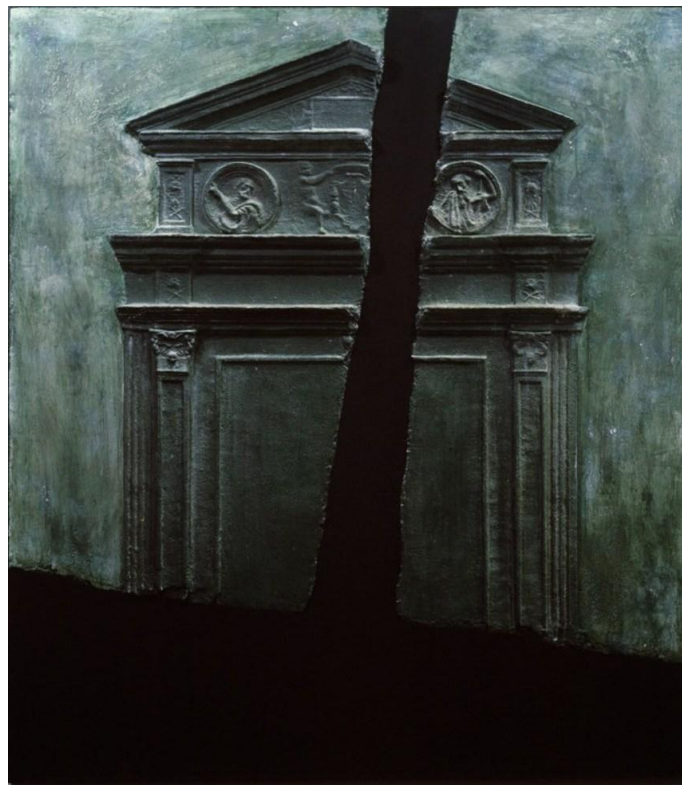
**Ilustración 39. Fragmento de columna. Monasterio de Roncesvalles**

En efecto, la relación intelectual con la que el *Renacimiento* italiano se afanó en extraer y propiciar las excavaciones con vías a la consecución material de incontables piezas de mármol, bronce o cualesquiera materiales, tiene como origen la intención expresa del

<sup>288</sup> RAMÍREZ, Juan Antonio. *El objeto y el aura*. Ed. Akal. Madrid, 2009, p. 64.

<sup>289</sup> RIGHI, Lidia. *Conservar el arte contemporáneo*. Ed. Nerea. San Sebastián, 2006, p. 20.

contacto con la inteligencia que puso forma a los símbolos de lo humano para significar la humana relación con todo lo que es posible ser pensado<sup>290</sup>. Así, tanto la recuperación de los cánones clásicos -con lo que ello implica en cuanto a la consideración antropocéntrica del mundo- como el aspecto con el que se elevan hasta la superficie de la tierra tras siglos de enterramiento, supone un nuevo concepto estético a considerar<sup>291</sup>.



**Ilustración 40. Miguel Zapata. "Memento II". 1996**

La belleza de la erosión suscitando sugerencia, el fragmento, la parte por el todo, la desubicación como testimonio trascendente, se convierte a partir de este momento en un valor. Un valor que a lo largo del tiempo fue convirtiéndose en un absoluto y un modo de coordinar el

<sup>290</sup> WACKERMAGEL, Martín. *El medio artístico en la Florencia del Renacimiento*. Ed. Akal. Madrid, 1997, p. 342.

<sup>291</sup> SEEL, Martin. *Estética del aparecer*. Ed. Kajt. Madrid, 2010, pp.54-55.

origen ya desde la merma como principio estético y flujo de unos significados que la historia de la pintura ha ido ponderando en el siglo XX y XXI de manera secular y al abrazo del discurso ético<sup>292</sup>.

A expensas de esto, lejos de la necesidad de investigar sobre la pieza agostada en términos científicos, el margen artístico pasa a un primer plano descubriendo sobre ella matices e incidencias a modo de vías que el tiempo ha dejado<sup>293</sup>. Restos que se fijan en el ideario estético de lo inconmensurable, para ser recurso en el presente, abriendo caminos a nuevos tactos visuales. Pulidas o escarpadas, quebrados con erosión y formas desdibujadas, formas en definitiva que "hablan" en lo emocional para asentarse en el universo sensible, como apunta toda la obra de Miguel Zapata que siempre aborda el desgaste sobre el tiempo en forma de icono referenciando la cuestión abordada (Fig. 40).

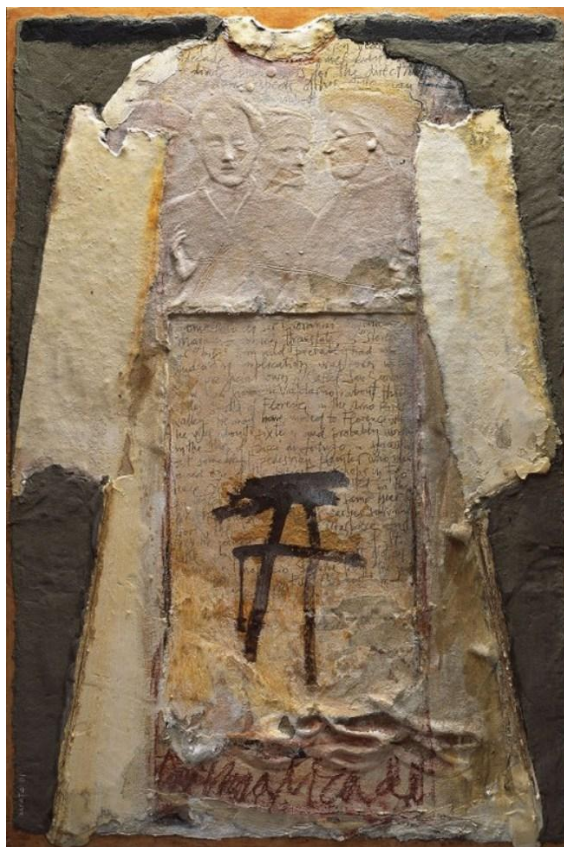
Este factor de tiempo desgastado sobre la materia artística, nos sitúa en un lugar del tiempo, en el que lo reciente carece de entidad por hallarse ausente de ausencias. De tal modo, podemos considerar que este asunto no sólo forma parte del proceso sino que resulta ser un objetivo en sí mismo<sup>294</sup>. En la pieza de David Rodríguez (Fig.41) y Miguel Zapata (Fig. 42) la estética de la obra llega marcada por esa consideración del desgaste, como proceso para la desaparición haciendo de ello una localización plástica perfectamente relacionada con el factor tiempo.

---

<sup>292</sup> REPOLLES LLAURADÓ, Genealogías del arte contemporáneo. Ed. Akal. Madrid, 2011, p. 11.

<sup>293</sup> LOWENTHAL, David. *Op. Cit.*, p. 99.

<sup>294</sup> VON HARTMANN. Eduard. *Filosofía de lo bello. Una reflexión sobre lo inconsciente en el arte*. Ed. Universidad de Valencia. Valencia, 2001, p. 217.



**Ilustración 41. Miguel Zapata. "Kimono". 2001**



**Ilustración 42. David Rodríguez. "Tabla de Hospitalidad". Roma. 2009**

Desde esta óptica la poesía de José Ángel Valente, viene a querer significarse dentro de la comprensión acerca de este fenómeno en donde a través de la materia canalizamos los pasos hacia la ausencia. De ahí que en su obra *Mandorla*, cargada de símbolos y referencias nos ayude a entender este proceso sublime y ambiguo de la permanencia desde la desaparición<sup>295</sup> que, si bien no es posible otorgarle validez experimental, si adquiere rango de entendimiento para la reflexión ajena

Una reflexión que nos viene de la mano de Laura López Fernández, cuando habla de las cuatro secciones de *Mandorla*, que viene a situarlas en un lugar donde materia y espíritu resultan esenciales como antecedentes lo creado, de donde ambas estructuras existen a expensas del vacío:

*De las cuatro secciones de Mandorla, la tercera es la más hermética y en la que más seriamente se representa su estética esencialista. El autor crea una retórica de la desposesión, una antirretórica, que se convierte en un discurso logofágico:*

*Cuando ya no nos queda nada,  
el vacío de no quedar  
podría ser al cabo inútil y perfecto.*

*Poema nos invita a meditar sobre la estética de lo residual. Lo marginal se vuelve central. También es un poema metapoético en el que los signos se escriben e inscriben a sí mismos. El poema sugiere una meditación sobre la representación que rompe los límites racionales de conocimiento. Paradójicamente, los tres versos en los que*

---

<sup>295</sup> VV.AA. *Referentes europeos en la obra de Valente*. Ed. Universidad de Santiago de Compostela. Santiago de C., 2007, p. 103.

*domina una retórica "negativa" ("no", "nos", "vacío", "no quedar", "inútil") hablan de la creación. En este poema Valente escribe un ars poética, basándose en una retórica de la desposesión, en la nada y en el silencio como fuentes generadoras del poema.*<sup>296</sup>

Son palabras éstas, que nos remiten a una paradoja mística donde el despojar y el avance de la ausencia hacia la nada, es capaz de configurar una suerte de imágenes que fragmentan la lógica de lo tangible y lo ponderable como soporte de ideas, de conocimiento para convertir en nada y, sin embargo, perfecto<sup>297</sup>.

Así, se ha podido identificar esto con el hecho de recuperar, no lo perdido, sino lo que inspiró aquello que ahora se percibe desde la dimensión de un largo tiempo transitado; en definitiva este proceso nos lleva a la cuestión de observar y querer descubrir la razón del hecho mismo de existir y la dimensión del tiempo que desde lo material adquirimos<sup>298</sup>. La virtud de ello gira en torno a esa puesta en práctica desde el escalón más avanzado de la historia, porque de otro modo el desgaste no sería un valor, pues de esto se deriva que es posible evaluar las connotaciones del objeto en función de todos los factores históricos que seamos capaces considerar.

De este modo la constante de la imaginación y con ello la creatividad, juega un papel fundamental tanto sobre la propia pieza desgastada, como en la obra actual bajo esos signos de carácter plástico. Así, se hace posible el pensamiento que nos advierte acerca de

---

<sup>296</sup> LÓPEZ FERNÁNDEZ, Laura. *El esencialismo poético en José Ángel Valente*. [En línea] <http://www.ucm.es/info/especulo/numero16/valente.html>. (Consulta: 4-11- 2009).

<sup>297</sup> VALLES G., Carlos. *Dejad a Dios ser Dios: imágenes de la divinidad*. Ed. Sal terrae. Cantabria, 1987, p. 76.

<sup>298</sup> LASKY, Linda. *La noción del tiempo: reflexión histórica y antropológica en torno a la física y la arqueología*. Ed. Plaza y Valdés. Méjico, 2002, p. 11.

la necesidad de correspondencias entre la realidad del pensamiento y las sensaciones con el modo de materialización –aún siendo conscientes de la imposibilidad de que aquello representado la cosa a representar-. De ello se advierte que si hablamos de creatividad como la puesta sobre el escenario de lo material, en lo que supone una catalización de símbolos y estructuras con las que podemos identificar otras realidades distintas de aquello que es la obra de arte, y, más exactamente la pintura, debemos tener en cuenta el universo de las analogías con este concepto:

*Un componente de la creatividad es el de crear conexiones entre dos mundos que aparecen como separados, iluminando en ese acto a uno con el otro. Un tipo particular de conexión es la analogía.*

*La analogía consiste en una relación de semejanza o de equivalencia entre elementos diferentes. Tony Poze -en un texto en discusión con David Perkins- postula que las analogías tienen tres componentes: el sujeto, el análogo y la conexión; esta última se pueden basar en semejanzas de forma, de función, de atributo, de finalidad, u otros. Los elementos pueden analogarse de a uno, en pares, o en grupos (...) La creatividad o potencia creativa de una analogía se establece por la novedad de los elementos conectados, o por la novedad en el modo de conectividad. La mente se ilumina al ver cómo dos elementos de campos distintos resuenan uno en otro, o se conectan de una nueva manera, produciendo con ello un hecho mental nuevo. "Mezclar y reforzar imágenes son la clave del pensamiento analógico" (Gordon y Poze, 1981). (...) Una analogía es novedosa cuando se establece por primera vez, o se le da una nueva conexión. Pero una vez creada pasa a ser algo disponible para su uso, un "cliché", una matriz que se puede volver a aplicar una y*

*otra vez a situaciones equivalentes. Por ello la creación ocurre sólo una vez, después vienen las copias.*<sup>299</sup>

Bajo estas premisas que se apuntan y que podemos considerar válidas por contraste y método en el que se aplican las diferentes fases del proceso creativo, podemos considerar, en paralelo qué, si la creación de una analogía ha de ser novedosa, es posible que después de todos los siglos transcurridos desde las primeras manifestaciones trascendentes, el descubrimiento individual siga siendo un eje ha desarrollar y se tenga como recién descubierto en el proceso de lo íntimo, tal como se ha demostrado en el inicio del capítulo.

---

<sup>299</sup>YENTZEN, Eduardo. *Teoría General de la Creatividad*. “Revista Polis”. Utopias y sueños colectivos. Universidad de los Lagos, Santiago de Chile, 2003, p.p. 21-22.



#### 4.2 El manejo del tiempo como lugar inaprensible. Costumbre de la no representación y la sugerencia

De acuerdo con todo lo antedicho, no resulta difícil intuir que la relación existente entre la falta de referencias -que el tiempo logra sincopar-, y aquello sometido a lo agostado, cambie en tanto que su condición pueda deberse a la necesidad de “ver” toda una serie de estructuras íntimamente ligadas al proceso de objetualización transgredida que el arte contemporáneo ha consensuado.



**Ilustración 43. “Basamento”. Monasterio Santa maría de Leire. Navarra**

En este sentido y en consecuencia relacionada con las vanguardias, tenemos un principio inexcusable de obviar en el movimiento dadaísta, que durante la segunda década del siglo veinte elevó a la categoría de

arte cualquier objeto<sup>300</sup>. A partir de este detonante a través del cual el objeto en sí mismo capitaliza un valor derivado del contenido conceptual de su naturaleza, se potencia su posibilidad estética en virtud de todos y cada uno de los canales de interpretación. A expensas de ello, el objeto siempre ha estado presente dentro de la obra de arte conservando esa renovación llegada desde un uso en sí, además de simbólico que puede ser reconocido como antecesor<sup>301</sup>; esto es, con cierta naturaleza de desgaste como piel.

Esa revolución llevaba implícito todo un futuro de análisis y reflexión que, unas veces junto a la pintura y otras en paralelo a ella, iba configurando una nueva idea para las artes plásticas contemporáneas, cuyos postulados estéticos se han ido trabajando bajo una misma base reflexiva y analítica acerca del tiempo. Este factor viene perfectamente determinado por la capacidad del artista actual de vertebrar todo un universo estético sin la necesidad del hecho representativo. De alguna manera, la convergencia dada durante el período de las primeras vanguardias, propició toda una acumulación de elementos susceptibles de ser articulados bajo unas mismas premisas conceptuales que permitían y permiten abordar territorios del pensamiento que la representación no llega a atesorar.

Tal es así que ese absoluto que significa el tiempo y su condición abstracta en cuanto a su contenido y aprehensión, se consume estéticamente en una significación que el autor le atribuye sin que en ello entre a formar parte del criterio ajeno. No existe pues una idea consensuada acerca de las formas y la articulación de el tiempo y lo que en el se alberga. Porque es con relación a la existencia humana lo que el tiempo es, estableciendo toda una serie de fenómenos y análisis

---

<sup>300</sup> J. CASTRO, Sixto. *En teoría, es arte: una introducción a la estética*. Ed. San Vicente. Salamanca, 2005, p. 166.

<sup>301</sup> SANTOS ESTÉVEZ, Manuel. *Petroglifos y paisaje social en la prehistoria reciente del noroeste de la Península Ibérica*. Ed. CSIC Press .Madrid, 2008, p. 18.

mediante los que llegamos tanto a cuantificarlo como a salir de él, así como a justificar desde la *razón* nuestra ubicación dentro del concepto temporal. Un lugar en el tiempo que Maria Zambrano apuntó no sólo desde su condición histórica; además señaló que:

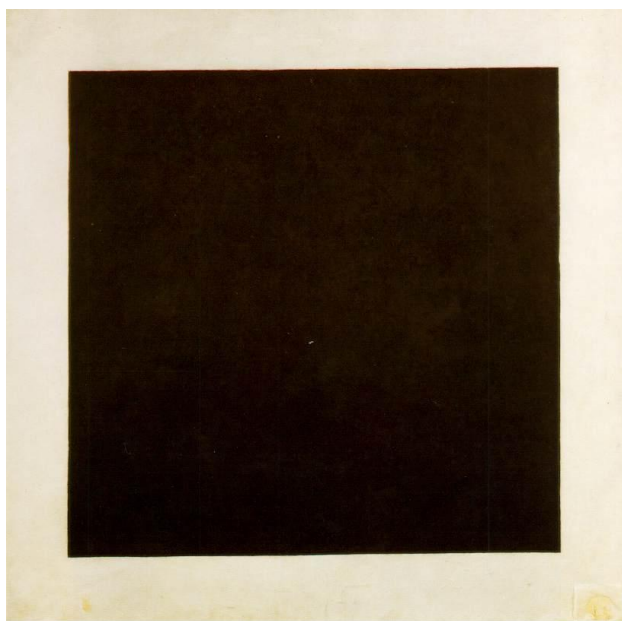
*El hombre no es solamente un ser histórico, aquel cuyo tiempo sea el sucesivo, tiempo de la conciencia aplicado a la realidad como sucesión de acontecimientos. El hombre es ante todo aquel ser destinado a trascender, a trascenderse a sí mismo padeciendo esta trascendencia. Un ser, el hombre, en perpetuo tránsito que no es solamente un pasar sino un pasar más allá de sí: de aquellos personajes que el sujeto va ensoñando con respecto a sí mismo. Que el hombre sea un ser trascendente significa que no ha acabado de hacerse, que ha de irse creando a medida que va viviendo. Y si el nacer es salir de un sueño inicial el vivir será ir saliendo de otros sueños, sucesivos éstos, mediante sucesivos despertares.*<sup>302</sup>

Posiblemente esa idea con valor absoluto, tenga su límite en otro absoluto que es la nada.<sup>303</sup> Algo que no es vano considerar pues si valoramos el desgaste como un proceso que nosotros podríamos advertir concluido, no es menos cierto que en realidad se trata de un proceso no finalizado que podría alcanzar su evolución en la desaparición absoluta. Desde esta dimensión podemos ser testigos de la libertad del individuo al elaborar un lenguaje estético en la misma dirección que parece fluir desde la razón que el pensamiento místico vertebra y que en San Juan de la Cruz se presenta:

<sup>302</sup> ZAMBRANO, María. *El sueño creador*. Ed. Turner. Madrid, 1986, p.53.

<sup>303</sup> *El lenguaje de la negatividad que prevalece en la obra de arte, procedente de la concepción mística, va definiendo sus momentos hasta que muy pronto alcanzará su perfección en el espacio vacío como resolución experimental de las formas que buscan la especialidad frente a la densidad matérica del cosmos.* VEGA, Amador. *Arte y Santidad Cuatro lecciones de estética apofática*. Universidad Pública de Navarra, 2005 Cf. p. 148.

*Sabe que ese Otro con quien ha entrado en contacto está más allá de toda teología y de todo magisterio, pues es Dios -como dice Juan de la Cruz- inaccesible y escondido<sup>304</sup>. Así se apunta: "Por eso, no es de extrañar, por paradójico que resulte, que en tantas ocasiones, el místico haya caído bajo la sospecha, nada menos, que de nihilismo. Sabe mejor que nadie -como enseñaba también Maestro Eckhart- que Dios está más allá de nombres y es inefable. Es modo sin modo, ser sin ser, es un no sé qué que está más allá de todo y que por eso, tan sólo quien con nada habla de Dios lo hace correctamente.<sup>305</sup>*



**Ilustración 44. Malevich. "Negro sobre blanco". 1915**

<sup>304</sup> *...aunque más te parezca que le hallas y le sientes y le entiendes, siempre le has de tener por escondido y le has de servir escondido en escondido. Y no seas como muchos insipientes, que piensan bajamente de Dios, entendiendo que, cuando no le entienden o le gustan o sienten, está Dios más lejos y más escondido; siendo más verdad lo contrario, que cuanto menos distintamente le entienden, más se llegan a él, pues, como dijo el profeta David: "Puso su escondrijo en las tinieblas" (Sal 17,12): Cántico espiritual (CB), 1, 12. En VEGA, Amador. *Ibíd*, p.149.*

<sup>305</sup> DOMÍNGUEZ MORANO, Carlos. *Op. Cit.*, p. 40.

Este aspecto del pensamiento místico en la obra de arte bajo la óptica contemporánea, y su relación en paralelo al acercamiento hacia la nada consumándose en totalidad, no es nuevo y ya se apuntó en la historia de la pintura en 1915 cuando Malevich en Petrogrado expone su pintura "Negro sobre blanco" (Fig. 44).

Llegado a este punto que parece ser iconográficamente el momento inmediato justo antes de la desaparición: la ausencia de referencias espaciales y luz, el arte contemporáneo inicia una senda mediante la cual indaga acerca de los pasos que le han llevado a esa conclusión extrema y que muy bien pudiera estar representada en las palabras que San Juan de la Cruz escribe como consumación extraordinaria de esa búsqueda a través de la enajenación hasta el final absoluto. Así, esa idea por la depuración y anulación, obsesiva y permanente, por amor a Dios, le lleva al deseo de morir para gozar, no sin el dolor de la vida, de la presencia divina. Lo que vislumbra en esta vida mortal es insuficiente: *...si el alma tuviese un sólo barrunto de la alteza y hermosura de Dios, no sólo una muerte apetecería por verla ya para siempre como aquí desea, pero mil acerbísimimas muertes pasaría muy alegre por verla un solo momento, y, después de haberlo visto, pediría padecer otras tantas por verla otro tanto.*<sup>306</sup>

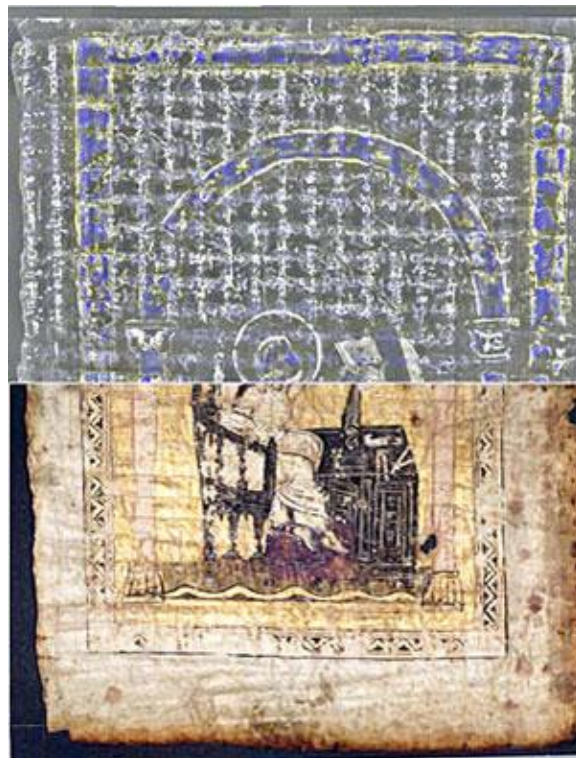
Ahora bien, esa nada que resuena abrumadora y enloquecidamente aniquiladora, no es, en sí misma<sup>307</sup>. Y mucho menos puede ser una experiencia del yo. El yo ante la nada se excluye y queda aterrorizado, se paraliza ante la inquietud de su existencia; sin embargo, *la nada*, en términos absolutos no es. Por lo tanto, no es posible estar en ella y, menos aún, pretender que quede nutrida de nosotros mismos, pues

<sup>306</sup> SAN JUAN DE LA CRUZ, *Cántico Espiritual, Obras completas*, Alianza Editorial. Madrid, 1991, p.69.

<sup>307</sup> SANCHEZ MELGAR, Salvador. *Las leyes de la nada y otras teorías*. Ed. El autor. Málaga, 2010, p. 33.

entonces carecería de significado tal concepto. *La nada*, no puede ser aquello ni a lo que se tiende, ni a dónde se llegue aún cuando en lo relativo se estime como *Nada* una ausencia en la comprensión y el entendimiento. Este aspecto, mantiene vívido el afán del artista, recogiendo tal cuestión como un absoluto en su existencia. En este sentido, son tales ausencias las que viven como una nada que, sin embargo, se empeña en comprender con intención salvífica<sup>308</sup>.

En cierto modo podríamos estar hablando de la necesidad de anular todo lo anterior, una vez tras otra, para crear de nuevo el mundo; el palimpsesto (Fig. 45) nos convoca a la permanencia de lo anterior anulado, a ese estado de percepción iconográfica convertida en símbolo y concepto, precisamente, por saber que se trata del resultado de una o varias ausencias.



**Ilustración 45. "Palimpsesto de Arquímedes"**

<sup>308</sup> MAESTRO ECKHART. *El fruto de la nada*. Ed. Siruela. Edición de Amador Vega. Madrid, 1998, p. 183.

Ausencias que están en él, que su huella deviene en efecto, calidad y cuerpo, para la superficie. En efecto así pudiera ser, pero también que la representación de la ausencia y la expresión manifiesta del camino que nos lleva desde lo creado hasta su desaparición, se hallan los valores de unos postulados esenciales. Esenciales por lo que tienen de necesidad de significar la experiencia que se vive, esto es, el silencio, el vacío, la idea de *nada* para llegar al final<sup>309</sup>. Bajo este prisma, habríamos de tener en cuenta si lo que con ello se consume, es el camino y la iniciación a un modo de representar que, conceptualmente, se acerca más que nunca a lo pensado, o, por el contrario, es un punto de partida que necesita todo un proceso que hace al individuo volver a él. Un punto que tiene que ver con el paralelismo de experiencias, pues el pasado sucedido durante nuestra inexistencia y el futuro que presumimos, parece tener un mismo punto de convergencia. Si cabe, el futuro—que es lo que verdaderamente importa al humano— parece propiciarle mensajes menos destructivos *a priori*, siempre encuentra un día más desde el presente. La creación así, parece convertirse en un ejercicio trascendente que mucho tiene que ver con lo vital y el propio sentido emocional que el individuo otorga a la existencia. Bajo esta óptica José Ángel Valente pudo poner palabras de entendimiento para este fenómeno con extraordinaria agudeza poética:

*Quizá el supremo, el solo ejercicio radical del arte sea un ejercicio de retracción. Crear no es un acto de poder (poder y creación se niegan); es un acto de aceptación o reconocimiento. Crear lleva el signo de la feminidad. No es un acto de penetración en la materia, sino pasión de ser penetrado por ella. Crear es generar un estado de disponibilidad, en el que la primera cosa creada es el vacío, un espacio vacío. Pues lo único que el artista acaso crea es el*

---

<sup>309</sup> ZAMBRANO, María. *La Razón en la sombra: Antología crítica*. Ed. Siruela. Madrid, 2004, pp. 270-271.

*espacio de la creación. Y en el espacio de la creación no hay nada (para que algo pueda ser en él recreado). La creación de la nada es el principio absoluto de toda creación:*

*Dijo Dios –Brote la nada  
Y alzó la mano derecha  
hasta ocultar la mirada.  
Y quedó la Nada hecha.<sup>310</sup>*

No es la nada como principio, sino como final. La nada de la que partimos para dar carta de autoridad a una conclusión previa a su resolución. El camino a abordar es el de concebir la llegada a la nada<sup>311</sup>, el estado de la "disponibilidad" del vacío ante el espacio de recreación.



**Ilustración 46. Antoni Tàpies. "Muro"**

Hoy, el desgaste, por tanto, marca nuevos territorios que la propia idea de abstracción integra dentro de los componentes estéticos a tener en cuenta sin eludir la sugerente búsqueda de la belleza sobre el objeto creado<sup>312</sup>. Tal estado de conciencia acerca del camino iniciado hacia el vacío y la debacle en vida, nos lleva al terreno del esencialismo más ancestral. Una esencia que nos habla de los orígenes primigenios de la pintura y su carácter ritual, su condición útil y las formas que adopta capitalizando todo lo que el hombre puede intuir y, sin embargo, le

<sup>310</sup> VALENTE, José Ángel. *Cuatro Fragmentos para Antoni Tapies*. Nº 606. [En línea] <http://www.jornada.unam.mx/2006/10/15/sem-valente.htm>. (Consulta: 19-6-2008).

<sup>311</sup> GIL PÉREZ, Raúl. *La alegría de la nada*. Ed. Visión libros. Madrid, 2004, p. 154.,

<sup>312</sup> PESSOA, Fernando. *El libro del desasosiego*. Ed. Bailes de Sol. Tenerife, 2010, p. 299.

resulta imposible aprehender. Derivado de esto, también las vanguardias se hicieron eco y, lo que fue un código, pasó a convertirse en una vertiente estética que soportaba los análisis de la consideración moderna del arte y el artista; primero a modo de emulación y más tarde como una sospecha que gravitaba sobre las acciones creativas<sup>313</sup>. En este sentido tendríamos que tener en cuenta el factor determinante que tuvo el surrealismo dentro de la evolución del arte del siglo XX. Y es que esto resulta un punto de inflexión en el momento en que, si bien hasta ahora estamos hablando de un universo donde el símbolo marca territorios y comportamientos arrastrados desde la tradición, el surrealismo se advierte como un modo estrictamente vanguardista en sus postulados que, a la sazón recurre a un discurso renovado de simbología propia en lo que supone una estructura imaginativa entre el sueño y la realidad sin que en ello mediará, a priori, razón alguna ni dictado de orden moral<sup>314</sup>.

Al respecto de este punto es preciso apuntar que el tratamiento de los matices temporales en el surrealismo está vinculado al presente, a los fantasmas individuales y el ejercicio de imbricación de realidades contradictorias como elemento de choque e impacto visual. Sin embargo, no tardó mucho en dejarse tentar por la idea de utilizar los símbolos, en

<sup>313</sup> KERSCHOT, Jan. *Volver a sí mismo*. Ed. Sirio. Málaga, 2006, p. 100.

<sup>314</sup> Bajo este prisma, Victoria Cirlot, al ponernos sobre el escenario de algunas de las ideas más relevante de Juan Eduardo Cirlot nos comenta: *La coexistencia de surrealismo y simbología no es en absoluto contradictoria, como en principio podría parecer, debido a que el primero es un ismo vanguardista y lo segundo arraiga en las culturas tradicionales. La contradicción se borra si se piensa que el estudio de los símbolos, que es uno de los modos de recuperación de lo simbólico en el mundo moderno, puede derivar justamente de actitudes como la surrealista. El surrealismo pudo ser uno de los modos de ofrecer actualidad histórica a la simbología, de modo que la vivencia simbólica no tuviera que caer en nostalgias imposibles y regresivas. La combinación entre una actitud surrealista y el estudio de los símbolos se hace posible además en el pleno ejercicio de libertad de alguien que no conoce más que a su propia interioridad para orientar la vida, alguien como Cirlot que no perteneció al grupo surrealista de París, y que como defensor a ultranza de las vanguardias estéticas nunca pudo participar plenamente de una idea tradicional de la cultura.. CIRLOT, Victoria. “Juan Eduardo Cirlot, entre el surrealismo y la simbología”. *Agulha*. Revista de Cultura 21/22. Ed. Fortaleza, Sao Paulo. Marzo Abril de 2002, p. 3.*

un intento de secularizar esta relación con el humano, sorteando el margen de la razón en un intento de generar visualmente terrenos donde los extremos pudieran ser representados como un ejercicio cercano a la posibilidad de ser contemplados. Esa posibilidad que nos brinda la imagen real inventando escenarios y situaciones de realidad fuera de toda lógica, por el contrario, no convierte al surrealismo en lenguaje estrictamente místico, sino metafísico<sup>315</sup> y vehículo animado por la parcela de análisis que en el período de su vigencia brinda la psicología, como eje de un engranaje mediante el cual todo parece ser explicado. Pero no es incierto apuntar que es a través del surrealismo donde los símbolos vuelven a justificar y ponderar su vigencia; me refiero a los símbolos traídos y evolucionados desde lo remoto. De tal forma, este período, parece formular la idea de recuperar lo simbólico con pretensión renovada, con el acierto de lo evolucionado que, como veremos en adelante, tiene mucho que ver con la enajenación de naturalezas y el sentido de huella y fragmento como valor<sup>316</sup>.



**Ilustración 47. Iñaki Gracenea. "S/T." 2008**

<sup>315</sup> PUELLES ROMERO, Luis. *El desorden necesario: filosofía del objeto surrealista*. Ed. CEDEAC. Murcia, 2005, p. 48.

<sup>316</sup> ZAMBRANO, María. *Los bienaventurados*. *Op. Cit.*, p. 90.

Toda esta acumulación de factores que determinan una parte importante del arte del último siglo, no hace más que dar pautas acerca de la vigencia y la búsqueda del artista de un modo de hacer que no puede ya desligarse del condicionamiento filosófico en el que el arte se encuentra. Tal vez siempre lo estuvo, pero parece ser que ahora corresponde al mismo hacedor ser el vertebrador de las connotaciones que definen sus postulados cuando araña virtudes a la herrumbre y lo arruinado<sup>317</sup> o la ausencia, sobre las que parece trabajar con la profundidad de un pensamiento perfectamente construido, haciendo explícito el proceso de aniquilación de la imagen completa (Fig. 47).

De tal modo esa esencia de la que hablamos como origen, sabida en este punto del camino andado por el artista, se dirige hacia esa misma línea inicial negando el propio universo creado por él como ente genérico. Eludir conceptualmente el tiempo, enajenado de materia y formas –bien mediante desgaste o depuración– las formas del arte, nos lleva de la misma manera al origen que al fin último en donde el tiempo no existe: a lo absoluto, de forma que tal consideración nos conduce al inevitable postulado y criterio místico de la existencia y por lo tanto de las acciones que el hombre emprende en tal dirección para dar entendimiento a este extremo; así:

*La iniciación a los orígenes supone, fundamentalmente, una muerte al conocimiento profano y un nuevo nacimiento real de los modelos del cielo (...) respondiendo a una imagen sin representación sensible, pues se halla en el mundo de las meras formas puras, aquello que los griegos llaman "ideas", sin cuerpo ni figura.*<sup>318</sup>

<sup>317</sup> ZUNZUNEGUI, Santos. *Metamorfosis de la mirada: museo y semiótica*. Ed. Universidad de Valencia. Valencia, 2003, p. 116.

<sup>318</sup> VEGA, Amador. *Zen, Mística y Abstracción*. Editorial Trota. Madrid, p. 100.

En esta línea de pensamiento estético caben las palabras que sobre la evolución de la pintura escribió Gauguin: *Este mundo más profundo, armónico, no había de ser visible, sino un mundo capaz de poder ser sentido, asociado, tan sólo presentido.*<sup>319</sup> Un mundo que ya intuía en sí mismo parte del camino que el arte debía emprender. Este breve comentario, posiblemente, puede, al igual que otros muchos, situarnos en esa vertiente de pensamiento desde la cual el artista plástico intuye ya la posibilidad de acercarse a la imagen de las emociones sin referencia natural<sup>320</sup> –bajo una concepción plástica que a finales del siglo XIX no contemplaba la desaparición del hecho representado-. Un modelo de predisposición intelectual que parece venir animado por esa particular iconografía del vacío que suscita la comprensión mística, unas veces, llamado así, cuando no silencio o ausencia y despojamiento de todo cuanto se posee para alcanzar esa unión que parece percibirse como el estímulo más alto aún cuando, en cierto sentido, a veces no venga precedido de una conciencia plena de que así sea. Mas, es un proceso en el que, tanto el humano como el artista plástico, van alcanzando estados de conciencia que se descubren en el ejercicio de la reflexión y la consideración individual acerca de la necesidad sistemática de abandonar referencias visibles y limitadoras a un solo significado. De tal forma, tal como señala Luis Llera Cantero:

*...no alcanzaría el grado supremo de la contemplación quien pretendiese llegar a él a través del mundo. Ese camino de contemplación era de pocos puesto que supone la muerte de los sentidos y no son muchos los que así quieren vivir; sólo*

---

<sup>319</sup> F. WALKER, Ingo. *Paul Gauguin*. Libros de Arte Benedikt Taschen. Ed. Benedikt Taschen Verlag. Colonia. Alemania, 1989, p. 18.

<sup>320</sup> MÁSMELA, Carlos. *Dialéctica de la imagen*. Ed. Anthropos. Barcelona, 2006, p. 33.

*aquellos que se recogen en el interior de la soledad y de su silencio podrán recorrerlo*<sup>321</sup>.

Este asunto que nos ofrece Luís Llera, alcanza a situarnos en un estado de percepción donde sólo el pensamiento puede hacernos llegar a una comprensión que, en la materialidad, queda sometida a la desaparición de lo sensible, vertebrando este aspecto en el hecho simbólico del silencio como estructura de entendimiento.

En un modo de operar más allá de lo antedicho la paradoja alcanza la nada como lugar de plenitud, cuando es posible despojarse de los sentidos para asumir estados de conocimiento:

*Tres maneras hay de silencio. El primero es de palabras; el segundo, de deseos, y el tercero, de pensamiento. En el primero, de palabras, se alcanza la virtud; en el segundo, de deseos, la quietud; en el tercero, de pensamiento, el interior recogimiento. No hablando, no deseando, no pensando, se llega al verdadero y perfecto silencio del místico, en el cual habla Dios con el ánimo, se comunica y le enseña en su más íntimo fondo la más perfecta y alta sabiduría.*<sup>322</sup>

No es extraño que María Zambrano tenga presente la figura de Miguel de Molinos. Bajo su impronta ella da carta de entendimiento a lo que la escritora denomina desierto de la palabra, articulando con ello una especie de visualización del fluir, de deshacer las formas para llegar: *En el texto sin paréntesis, sin puntos suspensivos, sin subrayados, adquiere todo transparencia y fluidez precisamente a partir*

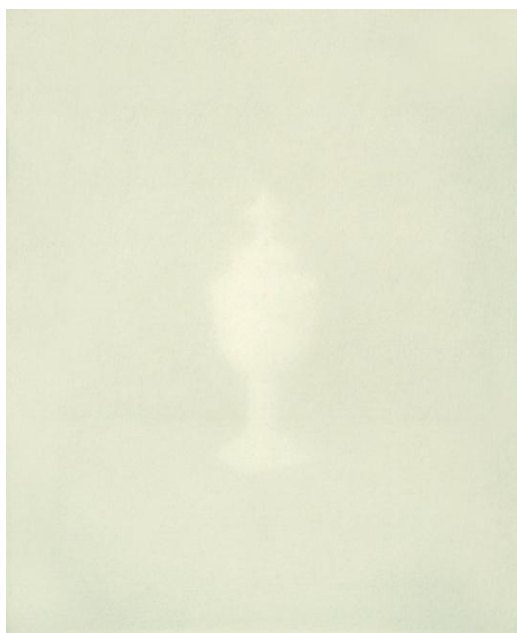
<sup>321</sup> Cf. LLERA CANTERO, Luis, en “*María Zambrano y la tradición mística española.*” *El Basilisco*, nº 21, Oviedo, 1996, pp. 73-75.

<sup>322</sup> MOLINOS, Miguel de. *Guía Espiritual*. Ed. Espasa Calpe / Imprenta de Galo Sáez. Madrid 1935, libro I, cap. XVII (129), p. 65.

de una particular sintaxis sobre fondo desértico, sobre un claro o un vacío.<sup>323</sup>.

Así pues, podemos apuntar que todo este proceso que parte de la idea de suspensión y anulación de contenidos explícitos en lo reconocible, atiende a un método que nos acerca a una especie de "tránsito erosivo" y ataque al cuerpo de la representación sensible.

De esta forma podríamos considerar esto como una trocha que necesita de la frecuencia paulatina del hacer deshaciendo, en lo que tiene de experimentación personal de cada individuo, hasta alcanzar el entendimiento de su propia intención: *Hasta ahora sabía de ti por oídas; ahora te han visto mis ojos*<sup>324</sup>.



**Ilustración 48. Juan Carlos Lázaro. "S.T.". 2000**

<sup>323</sup> SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés. "En el texto de María Zambrano", en *La luz negra*. Júcar, Madrid 1986, p. 117. *En este desierto y paraíso, nos dice Molinos, se deja Dios tratar, y solamente en este interior retiro se oye aquella maravillosa, eficaz, interior y divina voz. Si quieres entrar en este cielo de la tierra, olvida todo cuidado y pensamiento, desnúdate de ti mismo, para que viva el amor de Dios en tu alma. Guía Espiritual, libro III, cap. XII (115), p. 149.*

<sup>324</sup> Cf. Job, 42, 5

Intención que le lleva a prescindir y depurar como fundamento estético de superación que no lleva consigo la comodidad ni la indiferencia, sino el ejercicio de contención propio para llenar con el vacío la imagen que lo identifica, sometido a la intensidad meditativa y de labor física sobre el soporte pictórico.

A expensas de todo lo antedicho, no es difícil intuir que al abordar la obra el pintor con inquietudes místicas, tenga en su ideario ese proceso como discurso visible<sup>325</sup>. No habla de ese despojar, ni olvidar, ni abandonar, sino que lo ejerce en la misma área de su labor. En este sentido *Wittgenstein*, lo abordó de manera que pudiera ser entendido desde el arte, al referirse a ello como juego estético:

*El juego estético de Wittgenstein con lo inefable es místico. No es teórico, porque de lo inefable no puede haber teorías. De modo que su estética, en cuanto mística, no quiere ser teoría del arte. Para el primer Wittgenstein, una teoría así sería absurda porque no diría nada; y para el segundo, se reduciría nada más que a una especie de interjeccionismo sentimental. (...) Es decir, cualquier supuesta explicación teórica del arte no diría más (porque no reflejaría más) que los sentimientos (inefables) que manifestamos en la contemplación estética exclamando, inmediata, no teóricamente, cosas como: ah! oh! qué bonito! etc. (Otra cosa es la historia o la ciencia del arte como un fenómeno más de trato y manipulación de objetos empíricos o técnicas concretas; pero eso no es el arte, eso es, si queremos, la*

---

<sup>325</sup> URIBE, Verónica. *Op. Cit.*, p. 183.

*materialidad del arte, en la que Wittgenstein no busca ningún secreto oculto).*<sup>326</sup>

Así podemos apuntar que el artista no abunda en los fenómenos místicos como tal, sino que es la experiencia en el desarrollo de la obra y el paralelismo entre aquello que siente y lo que puede elaborar con la materia, lo que le sumerge en un universo de sensaciones y presencia propias de reflexión que podemos llamar *mística*. El pintor es místico sin aludir al fenómeno desde una perspectiva antropológica; no se analiza a sí mismo. Lo es sin más. Y si bien la materialidad de la obra es la huella que podemos seguir, advirtiendo el proceso intelectual de esa configuración del pensamiento que propicia el desarrollo de la obra a través del objeto.

Prueba de ello podemos encontrar en soportes como la madera, que bien forma parte de la tradición en la vanguardia española tanto como elemento a modificar, como superficie sobre la que incidir y atacar de referencias con signo de anulación<sup>327</sup>. No es definitivo por supuesto y, si bien forma parte de la tradición del último cuarto del pasado siglo, no es incierto presumir que es a través del modo en que la madera fue tratada durante este período, la manera en que reconocemos los valores que se apuntan, haciéndose manifiesto un nuevo lugar para la reflexión y vehículo hacia ese antes y después de lo que algo es. Este material propició de forma explícita ese principio de acercamiento hacia el vacío ofreciendo la materialidad del proceso mediante el desgaste y la ausencia de referentes, a modo de huella de identificación, como si de un anuncio de la vacuidad a la que se tiende se tratara y que deviene de esa necesidad interna por el ejercicio para el reconocimiento del viaje

---

<sup>326</sup> REGUERA, Isidoro. *El juego de lo inefable*. Título homónimo con el que Kosuth tituló su exposición en 1989 con motivo del primer centenario del nacimiento de Wittgenstein. Curso de Estética y teoría del Arte. [En línea] <http://jose-luis-brea.net> (Consulta: 24-3-2010).

<sup>327</sup> LERARDO, Esteban. *El agua y el trueno: ensayos sobre arte, naturaleza y filosofía*. Ed. Prometeo. Buenos Aires, 2007, p. 250.

individual que lleva al artista de la referencia del objeto a la presencia de un lenguaje de lo inefable. Un lenguaje que tiene que ver con la tangible materialidad de lo presentado, traído a las manos del pintor a la manera de revelación explícita y premeditada de lo que significa en lo objetual aquello que no tiene modo de decirse, ni de interpretarse y, sin embargo, es posible adivinar<sup>328</sup>. Estamos hablando de la vivencia del pintor y los recodos en los que hurga para pensar, para vivir y experimentar la herida, el quitar y la cicatriz de la ausencia. En sí, es un necesario banco de pruebas donde se busca *fabricar* una experiencia real más del tacto haciendo la nada en casuales etapas. Etapas que revelan imágenes del pensamiento configurando la experiencia donde la incisión es herida y paso, donde la sutura es huella de lo que hubo y no está. En fin, el movimiento hacia la nada, la quietud que alberga en el hacer y la experiencia recodos intermedios hacia la desaparición.



**Ilustración 49. Lucio Muñoz. "Cella". 1996**

<sup>328</sup> *La experiencia, síntesis de lo sensible y lo inteligible, es posible en cuanto la realidad es alteridad y no facticidad ajena o aleidad. La facticidad ajena está ahí, al margen de mi idea y de mi actividad, aunque por eso, tiende a mirarla como mera materia prima de mi proyecto. En la alteridad coincidiría la esencia en sí del otro, su ser auto-originario, irreducible, y el existir para mí en el espacio que es la comunidad, en la objetividad producida desde la convergencia de mi pensamiento y el suyo, una objetividad en la que mi idea, mi deseo, podría reconocerse. En ella se actualizaría la experiencia. En cambio, los modos de relación con la aliedad suponen límites infranqueables en la constitución de la experiencia, en la enunciación de un discurso experiencial. El espacio no es entonces la propiedad del individuo, hogar alumbrado por su fuego, sino mundo inabarcable y ajeno, contrahecho de pasos prohibidos; y su inmensidad, su recomenzar donde cualquier movimiento termina, el espejo de su impotencia, lo abismal en que se ha perdido.* MARTINEZ DEL PORTAL, Javier. *Experiencia y comunicación. Éndoxa: Series Filosóficas, n° 2.* Ed. UNED, Madrid, 1993, p. 138.



### **4.3 Evocación de lo destruido: de la representación formal a la representación de la ausencia. Aspectos generales**

Ante esta cuestión cabe señalar la posibilidad de un proceso, iniciado en el punto anterior, acerca esa incógnita, siempre gravitando, sobre la intención de búsqueda que el hombre lleva al terreno del arte como un vehículo de comunicación. En este sentido, si lo destruido y la estética herrumbrosa tienen un hueco dentro de los ideales plásticos actuales, muy bien puede venir animado por la capacidad del recuerdo. El recuerdo, en tanto que método socrático por voz de Platón para adquirir conocimientos y por ende imbricación de los universos sensible e inteligible<sup>329</sup>, además de como fenómeno desconocido que nos empuja a elaborar un código de identificación ligado a una trascendencia de la que no somos sujetos activos. Si el avance y la evolución se ven atravesados por la posibilidad de recuperar el presente de lo remoto es producto de un fallo que la técnica no puede solucionar. De tal modo, es factible estimar que la superficie nueva se sitúa en el último estrato de contemplación, cerrando cuestiones no cerradas que el hombre necesita tener presente y relacionarse con ellas. Y es que la sospecha de la ausencia, a veces, y desde la óptica del presente, puede llegar a ser interpretada como un universo insinuado acerca de una totalidad desde la que es posible implicarse, recurriendo a un estado de conocimiento más allá de lo descriptivo. Al amparo de esto, cabe el señalar los

---

<sup>329</sup> VIDAL GUZMÁN, Gerardo. *Retratos de la antigüedad griega*. Ed. Rialp. Madrid, 2006, p. 178.

aspectos que superan lo accidental, También lo trágico de tal proceso en donde desde finales del siglo XX se ha insistido en perfilar una especie de catarsis constante como idea máxima de lo actual; la *débâcle* con tintes de aniquilación visceral y escenario para la reflexión de la que se ha nutrido y nutre el ideario actual y que podemos distinguir en tres partes.

### 4.3.1 Procesos para la ausencia

Siguiendo con el proceso que nos llevaba desde la ausencia de referencias a lo destruido en una especie de sentido inverso, no cabe duda que las formas originadas en los fragmentos atacados por la erosión, han pasado de ser parte de un todo a catalizarse como objeto en sí mismo<sup>330</sup>. Este fenómeno se nos antoja un factor de primer orden para llevar a cabo las intenciones de búsqueda, pues la parte de ausencia es la que animará a profundizar en el conocimiento perdido con cierto carácter místico y, en consecuencia, el componente que nos remitirá a un sentido de las formas que, en definitiva serán las que nos afecten en virtud de nuestro propio proceso vital. Ante tal evidencia emocional, el arte contemporáneo no sólo hace recuperar a la mirada imágenes acaso ni siquiera imaginadas, sino que propicia lo esencial frente a lo accesorio en un ejercicio de imbricación entre el conocimiento individual y la intensidad sensitiva con la que tal individuo vive. De ahí el carácter esencial de las sensaciones frente a un conocimiento pleno como realidad vivida fuera de la materia a modo de consecuencia de la memoria:

*Recordar es, en germen, interpretación de nuestra vida.  
No se podría recordar si .el trozo de vida a que se refiere el  
recuerdo apareciese con todos sus pormenores y, en*

---

<sup>330</sup> RIBAS MASSANA. Albert. *Biografía del vacío*. Ed. Sunya. Barcelona, 2008, p. 33.

*consecuencia, ocupando el mismo tiempo que al ser originariamente vivido ocupó.*<sup>331</sup>

Pero en todo esto y como consecuencia del proceso que nos lleva a la destrucción del objeto, no podemos perder de vista el fin último; esto es, la ausencia. Una ausencia que nunca termina de existir, pues como indica Pedro Antonio Urbina: *El arte no reside totalmente del lado del espíritu. Y no reside totalmente del lado del espíritu porque la Belleza no reside solamente del lado del espíritu. Si así fuera, no seríamos. Pues somos, somos materia y espíritu y todo nuestro hacer tiene que ver con la materia y el espíritu*<sup>332</sup> mas, es esto como una entelequia que hace del medio un asunto a tratar y un lenguaje articulado de manera que todas las circunstancias que, una vez tras otra se suceden, convierten la obra contemporánea con referencias agostadas en una constante de renovado tratamiento para las artes plásticas. Tal forma de entender e iniciarse en los postulados propuestos, vienen a dejar sobre el escenario del arte, un principio originado en referentes sincopados, sí; pero siguiendo su estela hay todo un panorama abierto a nuevas formas como si se hubiera accedido a un universo de formas con un claro contenido hasta el momento no descubierto. Algo así como si un gran microscopio nos permitiera acceder a aquello que configura lo conocido en esas partes sin posibilidad de considerar su existencia que, sin embargo, configuran una totalidad.

Son válidas estas vías de pensamiento, sin esos dos extremos opuestos de ausencia y totalidad. Por lo tanto, se hace necesario remitirnos a un estrato de pensamiento y lenguaje donde tales conceptos alcanzan significación plena: mística. Cabe señalar que establecidas las relaciones entre estos aspectos, se establece una

---

<sup>331</sup> PUIG, Anald. Texto fechado en mayo de 1948 en Madrid, incluido en *La postguerra. Documentos y testimonios*. Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia. Bilbao, 1975, p. 49.

<sup>332</sup> URBINA, Antonio. *Filocalía o Amor a la Belleza*. Ed. Rialp. Madrid, 1988, p. 55.

estructura de relación donde queda de manifiesto la paradoja de abordar el señalamiento e imagen de lo inefable desde una acción y materialización en donde no puede hallarse, por cuanto la experiencia es eso mismo: experiencia y no materia o esencia sensible.



**Ilustración50. Antoni. Tàpies. "Cerámica"**

Sin embargo habría también que apuntar que en todo proceso creativo –mas en este caso donde los conceptos manejados quedan en el limbo de la abstracción conceptual (espacio- tiempo) y la veracidad de las incertidumbres humanas- el fenómeno místico pasa a un primer plano, no necesariamente porque así lo tenga presente el autor en cuestión, sino porque en toda intención de permanecer y comunicar lo inefable –y el arte es vehículo con tales ideas - se halla, en mayor o menor medida, esa relación que nos lleva al fenómeno y que atesora rango de realidad en las sensaciones que suscita sobre el individuo. Y es que es posible pensar que esto bien pudiera suceder a causa de una justificación que sitúa al artista como individuo que recurre a estas circunstancias, con las que rehuir una profundización en matices explicativos de orden funcional o científico. Sin embargo, nada más alejado de ello; pues el místico lo es por tener una profunda relación con

su propio presente, con su mundo, con las cuestiones que lo perturban y las conjeturas arbitradas, para intentar comprender por qué entiende y obtiene sensaciones, cuando no, respuestas intuitas en el silencio ajeno.

De ahí que podamos advertir que estamos hablando de un individuo que tradicionalmente no ha disfrutado de la libertad para manifestarse en estos términos místicos, pues queda latente que los escritos cargados de estas emociones cuyo reflejo se cataliza en la poesía mística castellana posterior al medievo, atesoran una gran carga teológica que, aún elevándose a veces a la línea filosófica de Platón, encierran una gran tendencia a las pautas y actitudes con cierta inclinación a la observancia. Es decir no pueden desligarse en todo del conocimiento dado en forma de historicismo y preceptos morales derivados de la administración religiosa, como así se deriva de Santa Teresa:

*El camino de la perfección contiene enseñanzas para sus religiosas y responde a la ética del misticismo. Los conceptos del amor de Dios, que ha llegado a nosotros muy incompleto, es un arrebató de amor divino en que explana las ideas místicas que la animaban. El mismo sentimiento que campea en los citados libros inunda los versos, auténticos los menos, y las epístolas de la Santa. Su misticismo se inspira en La Imitación de Cristo y en otros místicos anteriores, singularmente en Bernardino de Laredo y en el Cartujano, con no escasos influjos de las hagiografías y libros caballerescos.*

*Santa Teresa refleja su carácter en El castillo interior o Las Moradas, al pintar la hermosura del espíritu, la fealdad del pecado y cómo la oración es la llave del castillo interior. Dios, según la Santa, se comunica directamente al alma por*

*visión intelectual "como se apareció a los apóstoles sin entrar por la puerta, cuando les dijo: Pax vobis".<sup>333</sup>*

A lo largo de este párrafo Teresa tiene presente un horizonte y una lógica, amparada en la consecución de unos objetivos que advierte inherentes al conocimiento de la divinidad. Así, su actitud durante su presente precisa conocer los estratos emocionales por los que el espíritu pasa con el fin de sortearlos. En base a esto se sigue apuntando:

*El espíritu de Platón, latente en todo misticismo, hace preguntar a la Santa:*

*"¿No sería gran ignorancia, hijas mías, que preguntasen a uno quién es y no se conociese, ni supiese quién fue su padre, ni su madre, ni de qué tierra?" Implícito en la ingenua interrogación, se esconde aquel sentido platónico de que el conocimiento de sí sirve de base a la ascensión del alma para llegar al conocimiento de la divinidad. Cada morada representa un grado de la oración, pasando de la oral a la mental; la quinta es la unión; la sexta, el éxtasis, y la séptima, la fusión en que no pueden separarse así como es imposible separar dos llamas."<sup>334</sup>*

La Aunque cabría hacer la excepción, dentro de este ámbito en San Juan de La Cruz que, como igualmente apuntó Méndez Bejarano:

*En la Subida al Monte Carmelo censura a los que sólo piensan en tener bellos oratorios e imágenes, porque "la*

---

<sup>333</sup> MÉNDEZ BEJARANO, Mario. *Historia de la filosofía en España*. Ed. Renacimiento. Madrid, 1927, p. 193.

<sup>334</sup> *Ibidem*

*persona devota en lo invisible principalmente pone su devoción*<sup>335</sup>.

Debemos entender este fenómeno emocional como una sensación intelectual que se sitúa en términos de espiritualidad, por cuanto parece más sencillo encajar conceptualmente el sentido de unión y comprensión entre lo material y aquello que permanece inmutable formando parte de lo propio, sin complejidad y que nos une a la idea de permanencia que Kandinsky alude de esta manera:

*La vida espiritual, a la que también permanece el arte y de la que el arte es uno de sus más poderosos agentes, es un movimiento complejo pero determinado, traducible a términos simples, que conduce hacia delante y arriba. Este movimiento es el del conocimiento. Puede adoptar diversas formas, pero en el fondo conserva siempre el mismo sentido interior, el mismo fin.*<sup>336</sup>

Por todo ello, el factor místico sin ser exclusivo de la cultura occidental, y con ello del cristianismo, resulta evidente que nuestra relación con él tiene asociadas gran parte de las propuestas, tanto a las imágenes como a la idea misteriosa de la existencia ligada a lo trascendente<sup>337</sup>, derivadas de ciertos elementos descriptivos a causa de tal proceso cultural. Pues lo atesora misterio tiene en sí mismo una importante carga en cuanto a la necesidad de conocimiento por un lado y otra de no haber sido revelado aún. De tal forma lo trascendente apura la idea misma de la diferencia; de ser lo mismo y algo distinto que tiene su fin, acaso indefinido, en la llegada a lo esencial desprovisto de lo accesorio. El despojar, es pues, asunto indispensable que en el propio ejercicio de la vida puede verse catalizado en los órdenes prioridad que

<sup>335</sup> *Ibíd.*, p.194.

<sup>336</sup> KANDINSKY, Vasili. *De lo espiritual en el arte*, Paidós, Barcelona, 1996, p. 101.

<sup>337</sup> SEOANE, Francisco. *Las edades de la vida y la pregunta por el sentido Hombre*. Ed. Liber factory, 2009, p. 223.

vamos imponiendo. No es desertar, más al contrario, es hurgar en los lugares a través de los cuales presumimos posibilidades cercanas a ese querer permanecer en lo esencial. De esta conjetura, en apariencia exenta de complejidad surge la idea de la naturaleza trascendente.

### 4.3.2 Paréntesis religioso

Aún cuando ya haya quedado claro en páginas anteriores, y en base a lo antedicho en la primera parte de estos aspectos, es preciso volver a señalar que las religiones en esta línea, parece que podrían encontrarse en una merecida primera posición como candidatas a ser discriminadas, por cuanto algunas opciones las sitúan como un arma devastadora en la libertad de pensamiento y de todo modelo estético fuera de unos precisos intereses propagandísticos. Y me estoy refiriendo a la manera de administrar la propia estructura, al intentar modificar la sociedad con el objetivo prefijado en unos intereses de ejercicio de autoridad hasta la conversión en poder. Pues como tal, las religiones han planteado su forma de actuación fuera de lo esencial; intentan y consiguen modificar la sociedad en la que se desarrollan elaborando referentes a unos marcados intereses propios de orden y estructura, no como eje de una sociedad que se mira a sí misma.

En este sentido se ha confundido siempre religión con religiosidad, en cuyo término caben todas las conductas y realidades humanas, incluidas las irreverentes con quien ejerce el poder y representa lo religioso, a modo y manera de reivindicar lo propio teniendo como métodos desde la invocación hasta la ironía y el humor a expensas de las distintas formas de expresión animadas desde las circunstancias que en cada momento vive el humano<sup>338</sup>.

---

<sup>338</sup> *Yo no soy un hombre de fe, soy un hombre de razón y desconfío de todas las fes. Pero distingo religión de religiosidad. Religiosidad significa para mí, simplemente, tener el sentido de los propios límites, saber que la razón del hombre es una pequeña lucecita, que ilumina un espacio*

Si tenemos este hecho en cuenta, como no podría ser de otra manera, nos encontramos con la espesura de una barrera difícil de franquear e incluso repelente por cuanto puede generar el rechazo unánime de los posicionamientos más progresistas.

Y es que existe la tendencia a situar el misticismo dentro de las religiones y, por extensión, a conferirle un mismo estatus, cuando la realidad nos advierte que a lo largo de la historia, de no haber existido una apropiación sobre los sujetos místicos, habría recaído sobre este fenómeno individual la censura de las instituciones religiosas, como aún así ocurrió desde dentro de la entidad.

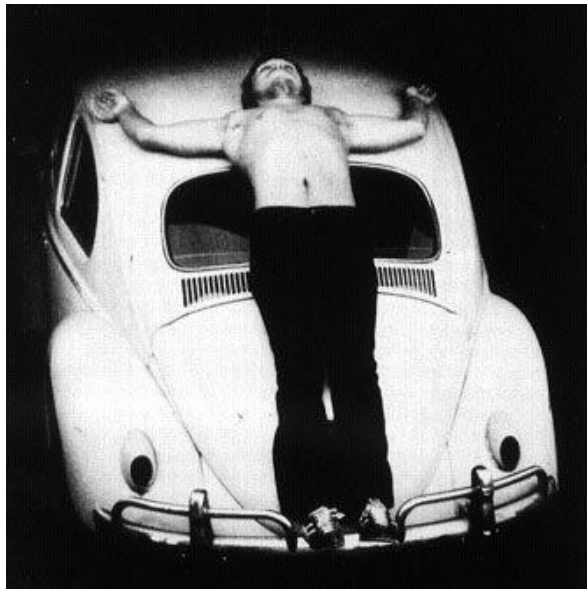
Así, y acumuladas todas las imágenes atesoradas por el arte desde época paleocristiana -gran parte de ellas inicialmente tomadas de culturas anteriores, más tarde adoptadas y adaptadas- el presente plantea otras posibilidades, llegando incluso a dar explicación mística a causa de la ausencia de referencias, como parcela del arte y consecuencia del proceso iniciado en la estética del desgaste que ocupa gran parte del arte contemporáneo.

Es así cómo la ausencia de la imagen se nos antoja un devenir profundo de intenciones, que señala unos caminos precisos en la idea mística:

---

*ínfimo respecto a la grandiosidad, a la inmensidad del universo. La única cosa de la que estoy seguro, siempre en los límites de mi razón —porque no me cansaré de repetirlo: no soy un hombre de fe, tener fe es algo que pertenece a un mundo que no es el mío— es en todo caso que yo vivo el sentido del misterio, que evidentemente es común al hombre de razón y al hombre de fe. Con la diferencia que el hombre de fe llena este misterio de revelaciones y verdades que vienen de lo alto, que no me llegan a convencer. Queda sin embargo este profundo sentido del misterio, que nos rodea y que es eso que llamamos religiosidad. BOBBIO, N. - Religión y religiosidad. MicroMega, Mayo.2000, pp. 491-92.*

*La idea que se halla en el proceso de creación a la que está invitado el místico es la descreación. La descreación pretende situar al creador en el mismo nivel originario de la creación. La desmaterialización podría ser la expresión más próxima a esta idea. La desnudez original es un símbolo de la nada, de la oscuridad del útero donde el neófito se inicia en los arcanos de la creación. Es cierto que al conocer los orígenes del mundo al cual ha viajado en una suerte de trance, el iniciado comparte la vida de los seres supremos y, por esta razón, su retorno tiene un sentido soteriológico y de reforma.<sup>339</sup>*



**Ilustración 51. Chris Burden. "Trans-fixed" 1974.**

---

<sup>339</sup> VEGA, Amador. *Op. Cit*, p.56.

### 4.3.3 Ética y estética del lenguaje

Después de todo lo antedicho, queda por señalar la realidad en la que desembocan estos aspectos catalizados en el arte contemporáneo. De esta forma los materiales a manejar por el artista actual derivan en muy distintas sendas, ahora bien, teniendo siempre en el horizonte la necesidad ineludible de un lenguaje, pues es a través de él cómo hacemos de una experiencia un hecho consciente<sup>340</sup>.

Es así como resulta imposible pasar por alto el presente de la *imagen* actual, su relación con la sociedad del presente que busca desafortadamente tender puentes que den lugar a poder sortear el factor natural de lo humano. En esta dirección, por el contrario, se abunda –tal vez abusando de ello- en los esquemas del individuo y su ubicación en el mundo. Y es que la sociedad actual da pie para acelerar la puesta sobre el escenario intelectual la cuestión más nimia catalizada en estructuras formales ocupando los espacios del arte. Con tal aspecto, no pretendo negar ni su importancia, así como tampoco su capacidad de incidir sobre las tendencias, pero no es menos cierto que el hecho de que siempre pueda establecerse una teoría a propósito del porqué se genera cierto tipo de imágenes, no hacen de éstas unos códigos válidos. De ahí que se dé la circunstancia de que el propio debate interno se convierta en vertebrador sistemático de la obra de arte y que la búsqueda de una novedad provechosa -no en el contenido, sino en la estructura que lo

---

<sup>340</sup> *La experiencia mística, como toda experiencia humana, exige, para existir como tal, aflorar a la conciencia. Y esto acontece justamente en el lenguaje. Por eso el lenguaje no es una especie de traducción en sonidos o signos gráficos de algo previamente vivido. Es parte del momento originario de la experiencia. De ahí que su función no se reduzca a describir, por medio de signos que la representen, la experiencia que lo provoca. En el lenguaje en sus niveles más originarios se produce ese desvelamiento de la realidad en el que consiste la verdad y su conocimiento y que constituye el umbral de lo humano. MARTÍN VELASCO, Juan de Dios. Op. Cit, p. 59. Cf.*

apoya- sea la frontera que, cada vez más, fragmenta la relación entre lo artístico y la sociedad<sup>341</sup>.

Es por esto que al hablar de un lenguaje que signifique aquello que pretende ser abordado, hayamos de remitirnos a este aspecto. Porque al amparo de lo que es posible hoy relacionar, la profundidad parece tener un carácter claramente determinado por los márgenes que asisten al artista. Un artista que hurga en la sociedad con el propósito de esclarecer su propia posición en el circuito artístico y ubicarse en él. La relación entre el discurso que, casi con carácter terapéutico nos hacen deglutir por obligación, con la realidad que lo suscita en la interioridad del pintor, convierte a la sociedad en una especie de *grey* a la que no hay que satisfacer, además de ubicar en el lugar de retaguardia que la *entente* artística ha decidido para ella, con el fin de mantener, con carácter oficial, la vanguardia de cada uno de los presentes que vivimos a modo de moderna inquisición que, en intrínseca pugna contra ella, alberga la esperanza de un nuevo debate generador de obras de arte para un nuevo ciclo.

Pero sin querer entrar en valoraciones que nos alejen del asunto a tratar, al hilo de lo antedicho es viable señalar que el hecho mismo de remitir de forma continuada a los aspectos internos del hombre, encierran en el fondo una querencia a desvelar tanto la naturaleza de sus pensamientos como el lugar al que éstos le llevan<sup>342</sup>. Sin embargo, la sociedad actual no se ha repuesto aún de la incidencia de las religiones, lo cual no es de extrañar dada la negligencia con la que éstas se han sucedido a lo largo de la historia y el modo de ejercer su hegemonía autoritaria sobre los hombres y mujeres. Pero no es menos cierto que las sociedades más avanzadas en modo alguno han sabido arrebatarse la idea

---

<sup>341</sup> LÓPEZ SAENZ, María del Carmen. *El arte como racionalidad liberadora*. Ed. UNED. Madrid, 2005, p. 191.

<sup>342</sup> CABUCCIO CERREZO, Fernando. *Psicología del pensamiento*. Ed. UOC. Barcelona, 2005, p. 301.

de divinidad a las religiones para ser vivida de modo distinto. No es que resulte necesario, que también, sino que de esta manera cabe la posibilidad de abrir otro universo de relaciones completamente distinto al establecido hasta la fecha.

Cierto es que a lo largo de la historia han existido diversos intentos por abrir este cauce y que siempre han convocado, de una u otra forma, a otros modelos de establecimiento de jerarquías de diferente entidad religiosa. Pero es, tal vez ahora, en el presente, cuando la sociedad se halle en predisposición de abordar semejante reto. Un reto que supone enfrentarse consigo mismo, con la revisión de lo que ha sido hasta ahora la existencia y lo que será<sup>343</sup>. Este simple hecho resulta de tal magnitud, que acaso se antoje imposible iniciar porque implicaría tener que poner en práctica los propios compromisos abordados en clave cultural. Tal vez el principio estribe en hallarse dispuesto a asumir y llevar a cabo aquello en lo que se piensa, en los modelos que proponemos desde el vértice artístico e intelectual que, de natural, se hacen complejos y sin posibilidad de iniciarlos más allá de lo especulativo. Y es que hoy no es decente sumirse en postulados de corrección con el fin único de la significación personal frente al resto. Es necesario asumir lo que se es. La sociedad como tal no lo impide, acaso sea que nosotros no deseamos en el fondo que lo sociedad nos deje hacerlo. No habría de permitirse arengar desde el púlpito del arte lo designado para llamar la atención si esa atención no se hace recaer en primera persona; no habría de permitirse la posición comprometida y elucubrada de los aspectos más insondables del humano, sin bajar a la condición de la que se habla. Si la sutileza de lo intelectual toca, hoy más que nunca, lo humano como caladero de ideas surgidas al amparo de la batahola de la existencia de los contrastes entre lo humano, habremos de convenir que tal aspecto habría de llevarnos a reubicarnos en función de esa sustancia de lo

---

<sup>343</sup> IGLESIAS, Leonardo. *La alienación: tragedia de la voluntad de poder*. Ed. Montesinos. Barcelona, 2003, p. 44.

humano para la que reclamamos atención, de lo contrario, la manifestación cultural no tiene sentido. Claro que, al albur de esto, no habría acaso lugar para la prolijidad de imágenes que nos brinda el presente:

*Si sientes el dolor de los demás como tu dolor; si la injusticia en el cuerpo del oprimido fuere la injusticia que hiere tu propia piel; si la lágrima que cae del rostro desesperado fuere la lágrima que también tú derramas; si el sueño de los desheredados de esta sociedad cruel y sin piedad fuere tu sueño en una tierra prometida... entonces habrás vivido la solidaridad esencial<sup>344</sup>.*

No es que tal reflexión se encuentre ligada por algún extremo con el fenómeno cultural y estético, pero no resulta incierto que se adivina válida para significar con todo el sentido la relación que se intenta poner de relieve. Y es que no deberíamos engañarnos, el compromiso dentro de la obra de arte utiliza los cauces de lo contemporáneo tentado por la idea misma de notoriedad, de *corrección*, precisamente en la asunción de claves reveladoras de situaciones. Unas situaciones que, ironías de la vanidad y la lectura superficial de la idea de compromiso, necesitan los autores como soporte y nunca como implicación de lo que buscan advertir<sup>345</sup>. Resulta entonces evidente que nos hallamos en una especie de intento asistido por insistir en lo doctrinal como terapia de choque, relacionando la idea de hombre con una libertad vigilada inmiscuyendo en la sociedad, no la capacidad de empuje del humano, sino la facilidad de exposición y relevancia que otorga ser el vehículo de proyección acerca de la decadencia emocional, lo explícito de la mezquindad, el

<sup>344</sup> CHE GUEVARA, Ernesto. La cita queda recogida en el artículo que Esteban Tabares dedica a la edición del libro *La Fe y la estafa* de Enrique de Castro.[En línea] <http://www.ccp.org.es/node/100>. (Consulta: 25-1- 2010).

<sup>345</sup> BERMEJO SALAZAR, Alicia y otros. *Umbrales Filosóficos. Posicionamientos y perspectivas del pensamiento contemporáneo*. Ed. EDITUM. Murcia, 2011, pp. 359-360.

abuso, la injusticia, las fronteras, la atrocidad..., como argumento recurrente, dentro de una sociedad que se lo permite. Si no fuera así, habríamos de considerar si estos argumentos serían posibles. No existe un compromiso real. Es ficticio y condicionado al halago del discurso emitido por las jerarquías de lo artístico que, como pontífices, sacralizan lo banal como una conclusión frente a la labor recogida de quién trabaja desde la impronta de la interiorización y práctica de una relación entre la imagen y la realidad individual de pensamiento. Pero lo curioso de todo esto es que este mismo aspecto revierte en sí mismo y se articula como contenido, precisamente, para volver a dotar de contenido lo que en muchas ocasiones carece de ello.<sup>346</sup>

El humano es más que sus propios miedos y la manera de perpetuarlos como argumento de altura. El proceso de creación estética adquiere signos que no hallan en el uso de lo ajeno el escalón por el que ascender al espacio de la arenga. Es un proceso que en los capítulos posteriores serán abordados con carácter de continuidad acerca de los anteriores, destacando el lugar que ocupan en este proceso respecto al fin que buscan o intuyen escudriñar desde lo humano donde lo místico alcanza su razón de ser.

---

<sup>346</sup> En un ensayo publicado por José Alberto Conderama, en el que aborda diversos aspectos mediante los que identificamos la obra de arte contemporánea, cita, a este respecto que existen rasgos mediante los cuales identificamos algunas de las imágenes más significativas del presente como: *una promiscuidad estilística que propicia el eclecticismo y la mezcla de códigos; la parodia, el pastiche, la ironía, el carácter lúdico y la celebración de la superficie “sin profundidad” de la cultura; la declinación de la originalidad o el genio del que produce arte; y el supuesto de que el arte sólo puede ser repetición.* (...) “*La cultura cotidiana posmoderna es, por tanto, una cultura de la diversidad y la heterogeneidad estilísticas, de una sobrecarga de imagería y simulacros que lleva a una pérdida del referente o del sentido de realidad. La ulterior fragmentación del tiempo en una serie de presentes a causa de la incapacidad de encadenar signos e imágenes en secuencias narrativas conduce a un énfasis esquizofrénico en las experiencias vividas, inmediatas, aisladas, cargadas de afecto, de la presencia del mundo: de las intensidades.* Cfr. FEATHERSTONE, M. *Cultura de consumo y posmodernismo*. Ed. Amorrortu. Buenos Aires, 1991, p. 31-32.



#### 4.4 Consecuencias sobre la obra actual.

Considero oportuno en el exordio de estas consideraciones, apuntar acerca de la posibilidad de entender, tanto el desarrollo como lo concluyente, a modo de una realidad parcial, por cuanto se halla sujeta a la subjetividad del ánimo y los posicionamientos individuales donde la objetividad podría, de forma aparente, no mantenerse. Me remito con esto a lo queda dicho en páginas anteriores, cuando se apunta y afirma que el proceso y estado místico no se concibe sino que es sentido. A causa de esto, también sería posible no atribuir ninguna fidelidad cognitiva ni conductual a todo cuanto tenga que ver con las emociones. Este hecho choca frontalmente con la propia esencia humana<sup>347</sup>; pues cualquier decisión o asunto que se aborda a lo largo del a existencia se concibe, inicialmente, en impulsos emocionales, para ser catalizados en forma de concepciones tangibles o asumibles de manera intelectual.

En efecto, al hablar de reacciones testimoniales y planteamientos íntimos abiertos en función de la materialización de un concepto en torno al cual se desarrolla la creación artística, esto es: el arte, y los motivos que suscitan su consecución, los acuerdos no pueden ceñirse a un solo ámbito propiciatorio. De esta manera habría que apuntar que no se está valorando la existencia o no del camino ni el límite que pretende el misticismo, sino la existencia de ese soporte en tanto que impulso para la creación y, por supuesto, no entrando a valorar todo cuanto pertenece

---

<sup>347</sup> IZUZQUIZA, Ignacio. *Filosofía de la tensión: realidad, silencio y claroscuro*. Ed. Átropos. Barcelona, 2004, p. 230.

al capítulo de los oportunismos o las secuelas de los maestros a la manera de ejercicio iniciado en la culminación de sus postulados.

Ante este hecho evidente que se nos plantea y que ha dado origen a todo lo expuesto con anterioridad, habremos de señalar en qué manera se catalizan estos factores.

De ahí que, cuando el fenómeno místico aparece como argumento director -no en las señas manifestadas por la tradición que los propios artífices conocen, sino como la experiencia propia en virtud de un pensamiento que no se cuantifica en prácticas rituales, sino en la propia reflexión canalizada en imágenes como vehículo de comunicación consigo mismo<sup>348</sup>-, sea preciso ofrecer algunas claves que puedan indicarnos y, de alguna manera justificar, por qué este proceso se revela en creaciones plásticas fuera de una lógica descriptiva de los hechos, para pasar a serlo del propio proceso intelectual. De tal modo que:

*En algunas ocasiones la naturaleza anti-objetual se ha identificado con la tendencia mística, propugnada por el propio Sol Lewitt indicaba: "Los artistas conceptuales son místicos más que racionalistas. Abocan a conclusiones que la lógica no puede aceptar". Este sentido místico afecta a una mística mundana, vitalista, manifiesta en declaraciones lingüísticas realizables sólo a nivel imagintaco, bastante en la línea de la propia evolución de fluxus, como pretendía ya desde 1963, Flynt. (...).*

*(...)El concepto, en la acepción filosófica más común y coincidente con la idea, es el resultado de un acto de generación de la mente en su alejamiento de la inmediatez de*

---

<sup>348</sup> GUERMÉNDEZ, Carlos. *El secreto de la alienación y la desalienación humana*. Ed. Anthropos. Barcelona, 1989, p. 61.

*las impresiones sensibles y de las representaciones particulares, en su elevación a una significación universal (...). Si relacionásemos esta mística mundana con el intuicionismo, el abandono al inconsciente, sería posible ampliar este conceptualismo místico a todas las experiencias, lingüísticas o empírico-mediales, que cifran todo en la espontaneidad creativa y en el subjetivismo más exacerbado.*<sup>349</sup>

Un subjetivismo que no debemos confundir con una sistemática exoneración de referencias de modo arbitrario. Porque es bajo este aspecto, desde donde vienen a postularse algunos de los hechos manifiestos de eliminación referencial<sup>350</sup>, para relacionarse con los significados dependientes de lo intuitivo con apoyo en el conocimiento previo del objeto que sustenta y materializa la idea a la que nos convoca<sup>351</sup>.



**Ilustración 52. Marrk Rothko. "Sin título". 1968**

<sup>349</sup> BREA, José Luís. "Arte conceptual. Un místico". [En línea] <http://joseluisbrea.net/estetica/>. (Consulta: 30-11-2009).

<sup>350</sup> CORAZÓN ARDURA, José Luis. *Op. Cit.*, 149.

<sup>351</sup> PARDO, José Luis. *¿Deshumanización del Arte?.* Ed. Universidad de Salamanca. Salamanca, 1996, p. 158.

Acaso haya que conocer la entidad completa, la imagen y la realidad más cercana del cuerpo de la imagen con la que captamos y definimos los conceptos de común acuerdo, con el fin de otorgar a su desmembración una lógica capaz de asumir una nueva realidad mediando en ello parangones en el proceso de agostamiento<sup>352</sup> que, en efecto, es preciso asimilar de forma sensitiva y experimentar dentro del proceso pictórico como parte de esa asimilación (Fig. 52)



**Ilustración 53. Chema Madoz. "Taza con desagüe" o "Bebo el vacío". 2002**

Bien podríamos señalar que esta perspectiva de estimar la mística como eje de influencia, en forma de *descreación*, y estrecho vínculo con las imágenes tendentes al vacío como proceso de búsqueda encontrada<sup>353</sup>, resultan susceptibles de encontrarse a lo largo de toda la historia de la pintura y la imagen contemporánea en muy diferentes latitudes y disciplinas, convirtiendo el objeto en una imagen de

<sup>352</sup> BIN-LABĀH, Fatihat. *Op. Cit.*, p. 116.

<sup>353</sup> GUILLBAUT, Serge. *Los espejismos de la imagen en los lindes del siglo XXI*. Ed. Akal, 2009, p. 111.

concepto<sup>354</sup> en el mismo estrato de análisis que lo hace la imagen pictórica señalando la descreación, el viaje hacia la nada<sup>355</sup> (Fig. 53).

El pintor bajo un razonamiento extremo de la necesidad creativa, reflexiona sobre sí mismo y es, a partir de esa reflexión, desde donde el autor sospecha acaso la divinidad, lo trascendente<sup>356</sup>; porqué no, la vida como una consecuencia ya de trascendencia en sí. Así, el hecho mismo de sumergirse en la descreación –y significarla- no deja de ser un hecho de renovación, un modo de reemprender la creación en toda su dimensión.

El factor representativo, entonces, se carga de símbolos y estímulos estéticos, de vericuetos y emociones visuales contenidas que, no en todos los casos adquieren la pretensión de significar, sino entender el porqué de esa realidad experimentada que infunde solicitud en el estrato reconocido como espiritual. Su vínculo con la divinidad y el entendimiento de ésta en el propio reconocimiento, que se advierte en el límite de la consecución, se alberga en los propios planteamientos humanos, en el discurrir de la razón, en los procesos de pensamiento, en las preguntas fruto de la experiencia, en las cuestiones acerca de la existencia y la diferencia con la que se adivina a veces la distancia que le separa de lo enigmático.

El humano, el artista, de este modo, no queda ajeno y elabora un universo de imágenes que puedan llegar a ser entendimiento mismo de lo que piensa. Los valores iconográficos de la imagen, alcanzan a ser consideraciones del pensamiento, eslabones de enganche en la sucesión por normalizar la profundidad de la existencia y su dimensión, teniendo

---

<sup>354</sup> PETREA, Mariana. *Ernesto Sábató: La nada y la Metafísica de la esperanza*. Ed. José Porrúa Turanzas. Madrid, 1986, p. 47.

<sup>355</sup> LÓPEZ MONDEJAR, Lola. *El factor Munchausen. Psicoanálisis y creatividad*. Ed. CENDEAC. Murcia, 2009, p. 176.

<sup>356</sup> M. HAAS, Alois. *Op. Cit.*, p. 59.

como principio la propia naturaleza humana como exordio de cualquier conjetura. Desde esa perspectiva, el pretender entendimiento y unión con la divinidad no deja de convertirse en un proceso natural<sup>357</sup>. Acaso, no haga falta siquiera pretenderlo, pues es en ese margen donde el hombre se ubica y donde se reconoce en el mismo lugar de lo místico.

Caben estas palabras al hilo de no querer desvincular el proceso creativo de la vida misma. En ese momento, no es admisible un discurso paralelo a la vida, sino como consecuencia de ella. De ahí que lo antedicho pueda quedar puesto sobre el escenario de las imágenes, al amparo de la imagen de Lucio Fontana (Fig. 54) en la que la tela roja monocroma es rasgada con precisión y enorme significado. Un significado que se antoja estremecedor en las palabras de Enrique de Castro cuando en su libro *La fe y la estafa* alude a la desaparición del templo como pilar que instruye, administra y amedrenta la libertad de los hombres. Esgrime, así, la necesidad de que hombres y mujeres se sepan y consideren su naturaleza sin doblegarse a dignidad alguna, sin negarse la voluntad de pensar. De tal forma, el autor escribe:

*(...) El templo, el sacerdocio, la ley no han dado frutos liberadores para el ser humano. (...) Ni el poder económico, ni el político, ni el religioso solucionan las desigualdades e injusticias humanas, no solucionan el hambre, pero ni siquiera crean expectativas liberadoras. (...) No tenéis que hablar con dios a través del sacerdote, sino directamente. (...) Marcos vinculará más tarde la muerte de Jesús con la desaparición del templo.*

---

<sup>357</sup> ROMERO DE SOLIS, Diego. *Símbolos estéticos*. Ed. Universidad de Sevilla. Sevilla, 2001, p. 280.

*...Jesús lanzando un fuerte grito, expiró, y la cortina del santuario se rasgó en dos, de arriba abajo<sup>358</sup>.*

*La cortina del santuario sólo la podía traspasar el sumo Sacerdote, nadie tenía acceso. Ahora la cortina se ha rasgado, el templo es incapaz de contener a dios, él es para todos, hombres y mujeres y para todos los pueblos. El dios que muestra, no es propiedad de ninguna religión ni sacerdocio y nadie puede reducirle a una verdad única.<sup>359</sup>*

Así, queda de manifiesto el valor del laico. Una validez para la penetración en lo místico y participando del conocimiento de sus impulsos de trascendencia en lo puramente humano. No concede más valor a la presidencia de una liturgia – sea ésta cual fuere- celebrada por un oficiante. Lo laico, está a la altura del sentimiento sin necesidad de observancia.

De tal forma, el pintor contemporáneo no se recrea en recodos de magnificencia, de autoridad o prodigios; por el contrario, aborda las más básicas pesquisas del pensamiento que suscita la existencia y el modo de hacerlas visibles en una continua espiral creativa donde los caminos no están ni deben estar trazados.

Bajo esta óptica, Fontana parece estar ofreciéndonos una imagen que viene a refrendar otra manera, otro concepto desde el que mirar nuestra –su- relación- con la desaparición de algo, para tener acceso a otra dimensión que se halla en el propio ser humano.

Por supuesto, el conocimiento individual de la persona, la envergadura de la condición humana se halla impregnada de elementos

---

<sup>358</sup> Mc 15, 37-38.

<sup>359</sup> CASTRO, Enrique de. *La fe y la estafa*. Ed. Quilombo. Madrid, 2004, pp.192-194.

capaces de alcanzar, no tanto la religiosidad, como la confianza en sí mismo por parte del ser humano. Esa capacidad de análisis le puede llevar por senderos a través de los cuales se rinda culto, ofrecimiento y expresión del conocimiento en el soporte de la obra de arte, de la pintura, como fórmula de reproducción como acto de devoción. Sin embargo, existe otra fórmula, que más tiene que ver consigo mismo; con el modo y manera en que cada individuo se enfrenta a esa percepción de lo trascendente de su propio yo<sup>360</sup>. El arte, en esta dirección, se ha afanado en tal estado de percepción y aborda hoy esa realidad sin cultos, sin deuda, sin miedos, sabiendo que se trasciende en el pensamiento y en el escenario de la vida misma, nunca fuera de lo humano. Se crea para desaparecer y hacerse testimonio de la desaparición como lugar que es necesario crear<sup>361</sup>. El mismo hecho de crear supone aniquilar parte de lo hecho, de lo anterior, para poder acceder a un vacío creador.

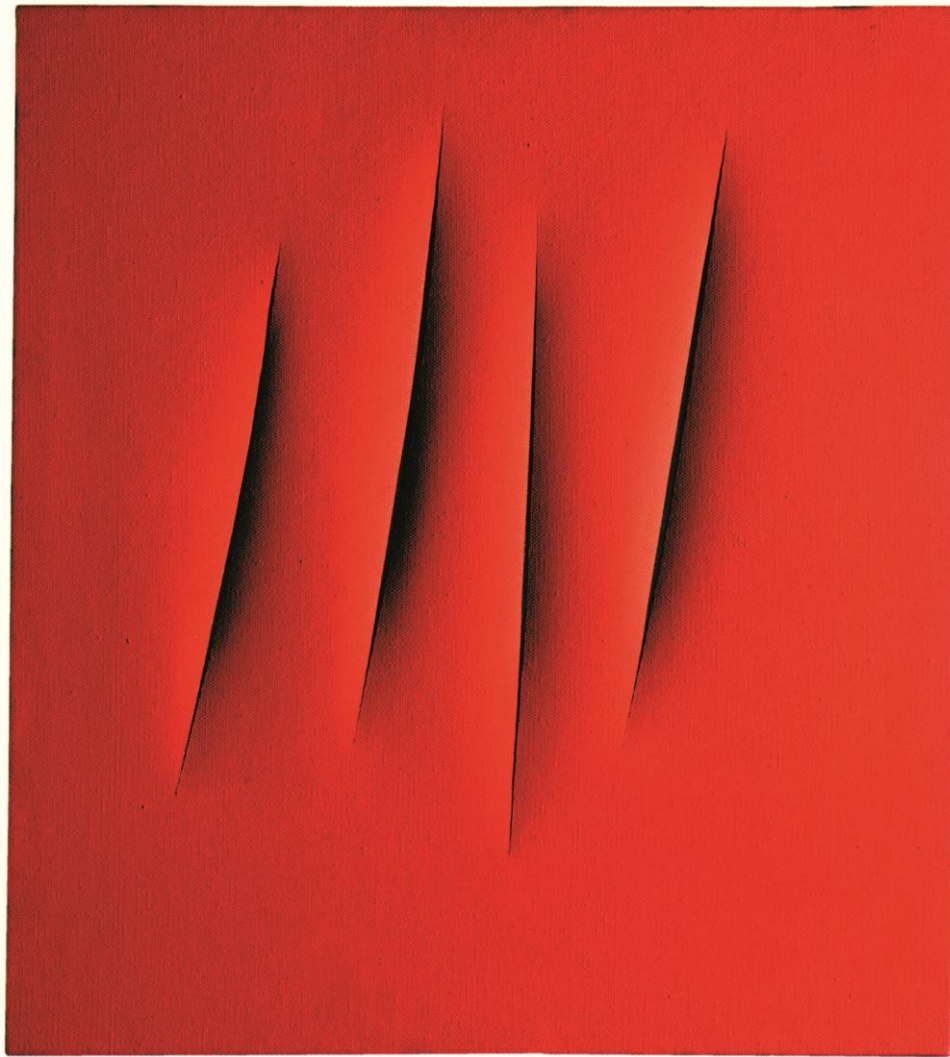
Sin duda, son dos estructuras de pensamiento completamente diferentes, divergentes en el tiempo que, sin embargo, es posible imbricar. La imagen de Lucio Fontana, complementada con ese rasgar de la cortina, nos habla de dos formas distintas pero similares de la necesidad de una representación simbólica, en ambos casos, de la descreación para crear.

De tal forma la estética de Fontana, no deja indiferente. En ella se advierte un panorama abierto a la representación de un pensamiento individual, que abre otra vía de reconocimiento de la imagen para significar aquello que es existencia pura, que no renuncia a ser lo que el humano es en toda su capacidad de pensamiento y trascendencia desde ello.

---

<sup>360</sup> CORAZÓN ARDURA, José Luis. *Op. Cit.*, pp. 186-187.

<sup>361</sup> OSSOTT, Hanni. *Memoria en ausencia de imagen*. Ed. Universidad de Antioquía. Medellín, 2006, p. 28.



**Ilustración 54. Lucio Fontana "Concepto Espacial" 1967**

Sin embargo, considero preciso señalar a los autores españoles – con especial atención a la segunda mitad del siglo XX- que, entiendo, se hallan en este rango de postulados y cuya obra podríamos tratar como el fruto de esa inclinación mística que se viene abordando en el estudio, no por antojo, sino porque en ellos es posible establecer rasgos definitorios de tal actitud y, lo que parece una de las claves más poderosas: su obra no intenta reproducir ninguna escena de lo trascendente a la manera en que la pintura religiosa ha fagocitado esta evolución; no se interna en la apariencia ni en el análisis del misticismo; por el contrario, son obras con

el poder, no sólo de la evocación, sino que parecen convocar a las experiencias mismas que las suscitaron y las sensaciones sin apoyo de lo mensurable. Son obras que generan un diálogo interno y conceptual más allá de la pintura y auspician el internamiento hacia el conocer del camino iniciado, dando forma al silencio, al dolor estético del no entender comprendiendo, y al hecho de ser misterio sin la distancia del valor heráldico de lo aquietado para la simbología. Mas, son como amplias naturalezas de recogidas maneras en torno a una misma idea que, desde la imagen, se vinculan al pensamiento en el mismo estrato emocional desde el que la experiencia es el igual sentir y, sintiendo, el individuo otorga certeza a la experiencia del sentimiento cavilado en el desarrollo del proceso<sup>362</sup>. Así, cabe apuntar nombres como Esteban Vicente, José Guerrero, Hernández Pijuan, Rafael Canogar, Palazuelo, Saura; significando los años 80, Campano, Alfonso Albacete, Gordillo, Broto, Sigfrido Martín, Juan Uslé, Víctor Mira, Pérez Villalta o Juan José Aquerreta entre otros, que saben romper con la estructura vinculada del pensamiento místico ligada a la estructura institución, estando, en el caso de España, estrechamente ligada con una definida corriente de pensamiento y observancia.

En efecto así es, y sucede porque si bien, y de manera inevitablemente, el fenómeno místico se halló ligado al hecho religioso, cuando en realidad se trató de una apropiación que puso, y pone, dominio, fronteras, cumplimientos, miedos, vanidad, intereses, autoridad, engaño, control, insolencia, despotismo o soberbia, entre otras muchas cosas, sobre el ejercicio humano del pensamiento y la búsqueda inaprensible de los presentimientos, hoy podemos señalar que el humano, el artista, se reconoce dueño de su propia naturaleza, de sus emociones y significados, otorgando en la realidad de sus existencia unas

---

<sup>362</sup> BESANÇON, Alain. *La imagen prohibida: una historia intelectual de la iconoclasia*. Ed. Siruela. Madrid, 2003, p. 247.

categorías, que nada tienen que ver con la relación estructural de moral ajena<sup>363</sup>.

De tal forma, la realidad que supone ser el misticismo y que es posible imaginar, da origen a algunos de los discursos más relevantes de la pintura española, acallados en el trance que parece animarlos en forma de *ismo* o puro ejercicio plástico, cuando no en depuraciones eminentemente estéticas y estructurales que, a toda costa, intentan evitar nombrar cualquier relación con una búsqueda más profunda e individual<sup>364</sup>. Y es esto que se me antoja tan insólito como posible y tan inquietante como dar por sentado la indescriptible línea de activación sensorial que el humano posee a través de la cual toma conciencia de sí mismo, en lo que supone el origen de todo tipo de creación, lo que me lleva a intentar conocer si aún esta influencia es responsable de los muévedos intelectuales en los que se consolida y origina un importante ideario plástico contemporáneo.

En este sentido, en los puntos siguientes, paso a situar sobre este escenario de la hipótesis desarrollada el necesario capítulo de imágenes. Estructuradas en su recorrido por autores, considero que, un paso más allá de todo lo que cada una de estas obras pueda revelarnos, se intuye un nexo común que parece acercarnos a la idea mística, estos es: el carácter individual de cada una de estos discursos, manteniendo a un lado el factor administrativo del propio ejercicio de la pintura.

Antes de pasar a la presentación de los siguientes artistas, quisiera apuntar que los autores que en los siguientes capítulos serán citados, suponen un ejemplo a tener en cuenta y que se hace extensivo

---

<sup>363</sup> CRUZ, Javier. *Creatividad + pensamiento práctico: actitud transformadora*. Ed. Pluma y papel. Buenos Aires, 2005, p. 184.

<sup>364</sup> MARCHÁN FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto*. Ed. Akal. Madrid, 2012, p. 394.

a otros muchos artistas que trabajan y trabajaron en esta dirección de pensamiento como los anteriormente citados, así como otros muchos.

En este sentido, es preciso señalar que no he tratado de ofrecer catalogación en lo que supone un acierto de inclusión y exclusión hacia autores concretos, sino ofrecer un planteamiento en forma de debate abierto sin el apremio de lo recopilatorio, por cuanto este trabajo no tiene tal carácter, sino el de planteamiento acerca de la hipótesis de la que se parte.

El criterio, entonces, para significar la obra de los artistas que a continuación hallamos, ha estado movido por ese punto de conexión entre los cuales encontramos los trabajos de otros y la diversidad que suponen en los modos de hacernos llegar el proceso de ruptura y descreación, con estructura de lenguaje trascendente. Esto es, sus obras no empiezan y acaban en sí mismas – derivan e infunden otras-. Ni son ellas mismas el objeto de debate, sino que se articulan a modo de conclusión e inicio de las propuestas que nos remiten a cosas distintas de lo que son. Trascienden al pensamiento previo y posterior, al reconocimiento propio y el modo en que ellas nos remiten al pensamiento desde la obra.

De tal forma, es cierto que hubiera existido la posibilidad de haber incluido obras de otros tantos autores, cuyo discurso actual pasa por la elaboración de imágenes con referencia explícita. Sin embargo quería dejar constancia acerca de la necesidad de la destrucción de la imagen como fenómeno conceptual –considerando suficiente el trabajo de los diez autores que se detalla- a partir de donde la recuperación de la imagen es posible ser advertida dentro de esos procesos de *descreación* sobre los que se viene hablando en todo el recorrido, del mismo modo que Julio Cortazar advertía en la Teoría del túnel:

*La etapa destructiva se impone al rebelde como necesidad moral... y como marcha hacia una reconquista instrumental, y es asimismo aquel cuya libertad sólo alcanza plenitud dentro de formas que la contienen adecuadamente porque de ella misma nacen por un acto libre, se comprende que la exacerbación contemporánea del problema de la libertad (que no es don gratuito y sí conquista existencial) tenga su formulación literaria en la agresión contra los órdenes tradicionales. (...) Esta agresión contra el lenguaje literario, la destrucción de formas tradicionales, tiene la característica propia del túnel; destruye para construir.<sup>365</sup>*

Lenguaje literario en Cortazar o pictórico en el tema que nos ocupa, donde el proceso resulta ser un mismo cauce desde donde ofrecer entendimiento explícito al fin. Una enajenación para alcanzar estratos y estados que construye lenguajes y con ello, un peldaño más de la realidad. De la realidad del pensamiento y la imagen, de la estética y la materialización de unos niveles de comprensión que enhebran fugazmente con referencias explícitas, de donde hallamos y extraemos un contenido intelectual.

En esa dirección este punto al que llegamos, pretende dar carta de entendimiento a unos procesos creativos, cuyos muévedos se hallan ligados a la idea misma de los episodios vitales que el hombre escruta como no resueltos acerca de la certidumbre del fin y, a su vez, de trascendencia, sobre la que desde el presente puede especular, que ya desde lo remoto se articulara en forma de necesidad en las creencias y que el misticismo consumará como un pensamiento firme de postulados, que la pintura contemporánea ha logrado vertebrar en imágenes y

---

<sup>365</sup> CORTAZAR, Julio. "La Teoría del Túnel". En *Obras completas: obra crítica*. Ed. Galaxia Gutenberg. Barcelona, 2003, p. 70.

procesos creativos, de ahí que, como se acaba de señalar, la obra de estos autores no empieza y acaba en ella, sino que trasciende hacia lugares distintos de lo que son en su visibilidad y materialidad.

#### 4.4.1 Eduardo Chillida: El espacio como huella

Propongo inicialmente esta imagen de Eduardo Chillida, como ejemplo de culminación de todo un camino ligado a profundizar en las formas del vacío y lo que allí se alberga.



**Ilustración 55. Eduardo Chillida. "Tindaya". 1995**

El proyecto de Tindaya tiene un origen poético y una intención de ausencia espacial. Así, el artista intenta consagrar la existencia del vacío, es decir, del espíritu interno de una montaña o de una materia. Se trata una obra monumental que enlaza su universo creativo con esa vieja tradición espiritual de montañas mágicas, contemplativas, protectoras y rituales.

Por otro lado, si bien la envergadura de esta obra supera las intenciones del trabajo, desde el momento en que la intervención sobre la montaña pertenece a todo un universo de convergencias entre escultura, arquitectura, *land art* y por supuesto pintura que, en su caso,

mucho tiene que ver con el estudio de las formas inefables, he creído oportuno traerla a estas páginas por el calado que atesora en sus intenciones, perfectamente enhebradas con la intención que aquí se viene postulando.



**Ilustración 56. Eduardo Chillida. "Tindaya. 1995**

Buen conocedor de la literatura mística, la obra de San Juan de la Cruz, fue para Chillida de un contenido importantísimo. Analizó sus escritos y quedó absolutamente emocionado con lo que San Juan de la Cruz significaba, y con lo que escribió. Su obra reflejó en muchas ocasiones la trascendencia abstracta y de imagen imposible que declamaban los versos del poeta. Obra que infunde en Chillida la necesidad y la posibilidad de articular imágenes entre el espacio y la atmósfera, entre la sensación de reflexión tangible y la solidez de lo simbólico como testimonio de aprehensión y tenencia propia del pensamiento. Y es que el poeta resulta ser una parte muy importante de su recorrido, como así fue mostrado en la muestra que durante la exposición que tuvo lugar en el monasterio de Silos en 2005, organizada por el MNCARS.

La obra del artista donostiarra atesora desde siempre un profundo sentimiento de búsqueda en las relaciones entre lo perceptible y el fenómeno espiritual. Declarándose un hombre religioso, su obra evoluciona hacia una síntesis de las formas en donde, si bien no podemos hablar de una incidencia del desgaste en lo visible y una descreación de lo construido, si es posible apuntar a una reducción de los elementos formales, a un sentido de la huella y la estela con solidez trazada, ahondando en el valor de los espacios y las sensaciones suscitadas por ese particular y reconocible discurso conformado sobre la bicromía entre el blanco y el negro, las sombras de luz del propio blanco y su gravitación o el contraste entre el soporte de color pergamino y la huella de sus formas, casi, como una estela revelada en el ejercicio de la intuición. Como una huella en sí de algo que estuvo y se renueva en su nueva fórmula de estar.



**Ilustración 57. Eduardo Chillida "Cántico espiritual". 1988**



**Ilustración 58. Eduardo Chillida. "Sem Yves 7." 1989**



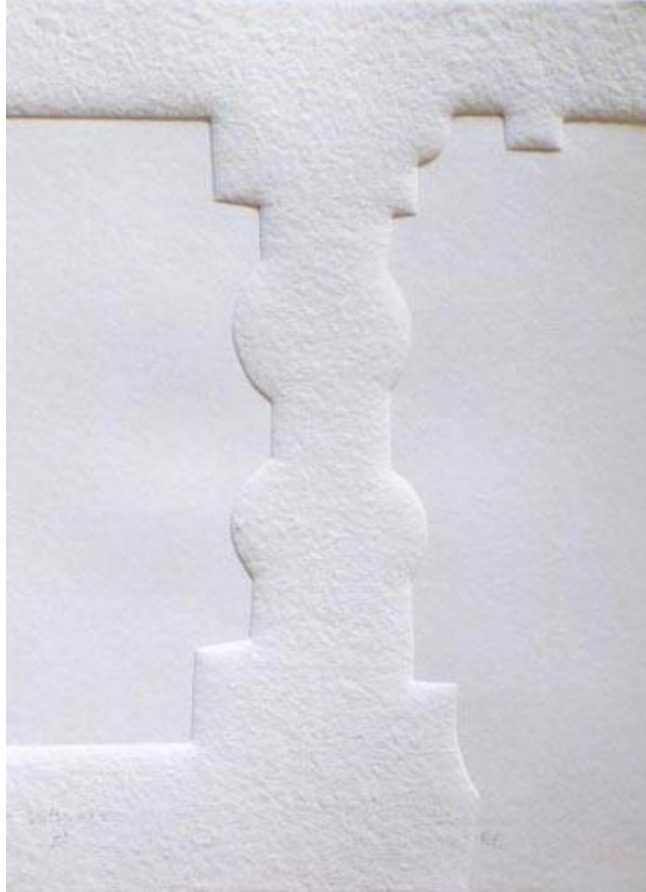
**Ilustración 59. Eduardo Chillida. "Gravitación I". 1993**

Eduardo Chillida establece un hilo de continuidad en la esfera de sus principios formales, haciéndolos evolucionar hacia ese lado donde se produce la pugna entre la solidez de la piedra y la levedad de los papeles (Fig. 58 y 59) como una especie de eco visible que, sin olvidar la arquitectura de lo esencial, define espacios y la libertad para obviar lo accesorio reforzando la carga poética de los vacíos, de lo desnudo y lo crudo.

Pero en Chillida los espacios son cuerpo. Establecen con el observador, y consigo mismo, esa lectura precisa de doble condición en tanto que lugar en el que hallarse y forma asumible para ser tocada y casi leída, como si cada papel albergara la estructura matérica de lo cincelado con la misma precisión que las intenciones emocionales que lo suscitan. Las formas que adoptan las obras de Chillida, se advierten como lugares comunes a un mismo pensamiento. No cabe entenderlos como ensayos, sino que apuran la necesidad del autor a cifrarse en pasos, en lenguaje y morfología del silencio. Silencio como estación experimental de visiones no referidas ni referenciadas en la imagen que articula.

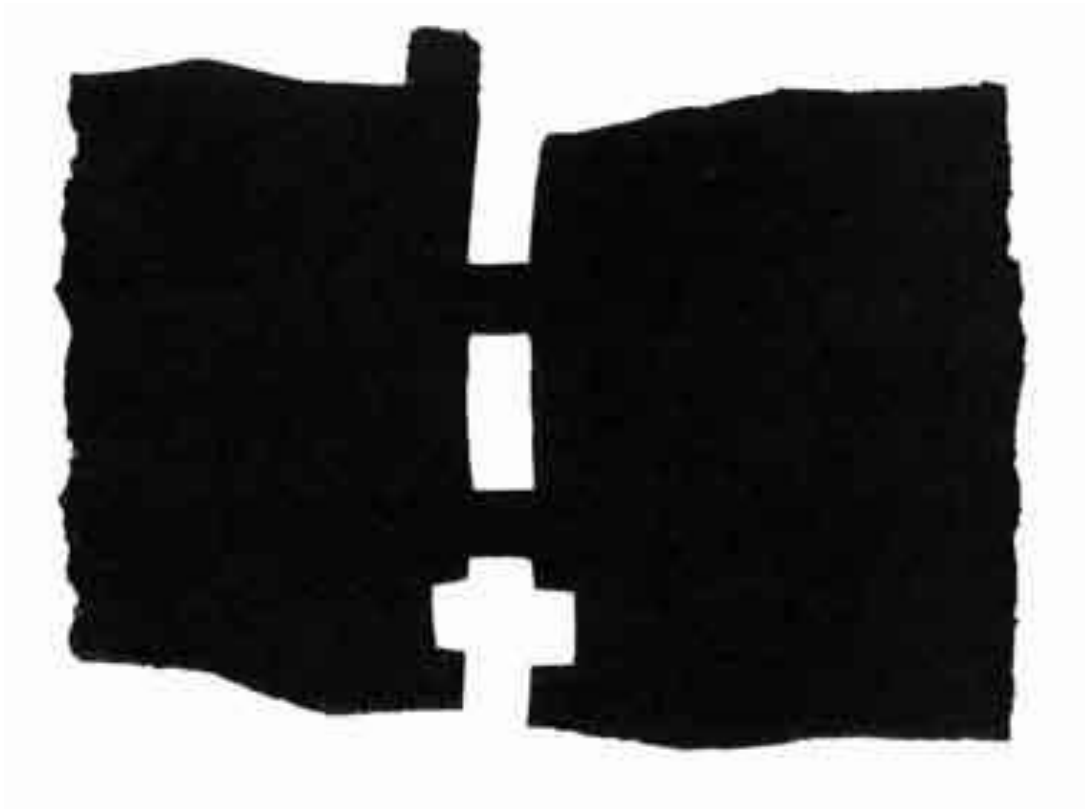


**Ilustración 60. Eduardo Chillida "Gravitación".1987**



**Ilustración 61. Eduardo Chillida. "Poema de Parménides". 1999**

Asimismo, en la obra sobre papel de Chillida, como en *Poema de Parménides* (Fig. 61) no son pocas las ocasiones en las que el recuerdo a la celosía se encuentra presente como un recurso que nos remite al recogimiento y la firme intención de dar imagen a la sensación mística. Un asunto casi de piel que se advierte en esa especie de equilibrio sutil entre la luz y lo indefinido, entre lo huido y la percepción íntima con lo intangible, entre la imagen de lo inmaterial y la materialidad de la imagen,



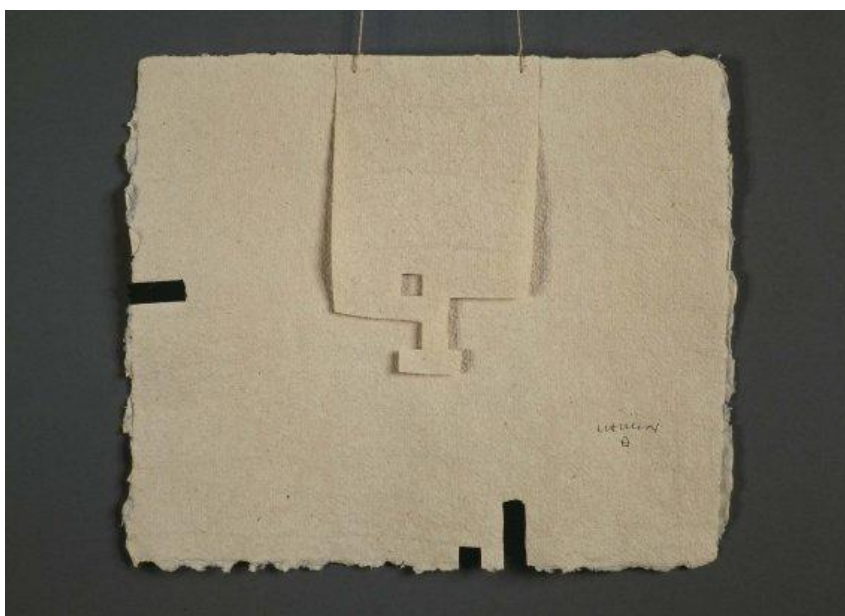
**Ilustración 62. Eduardo Chillida "Agaian VI". 1987**

A lo largo de los años Eduardo Chillida no esconde su formación dentro de un marcado entorno religioso, pero sus especulaciones pronto toman un cariz de marcado compromiso, debatiéndose en cuestiones más amplias que las de las propias creencias. Así no era extraño oír de viva voz –incluso en algunas ceremonias solemnes de carácter académico– apuntar acerca de la cuestión espacio-tiempo, sobre la que reflexionaba con frecuencia y marcaba un hito, con categoría de naturaleza misteriosa, perfectamente prescindible desde el momento en que la propia desaparición deshacía la incógnita. De esta manera, su discurso transcurrió en una acertada búsqueda de la arquitectura del vacío como lugar aprehensible que, con cierto recuerdo a las trazas

arqueológicas, daba continuidad al debate, dejándose tentar a veces por la tradición teológica (Fig.63).

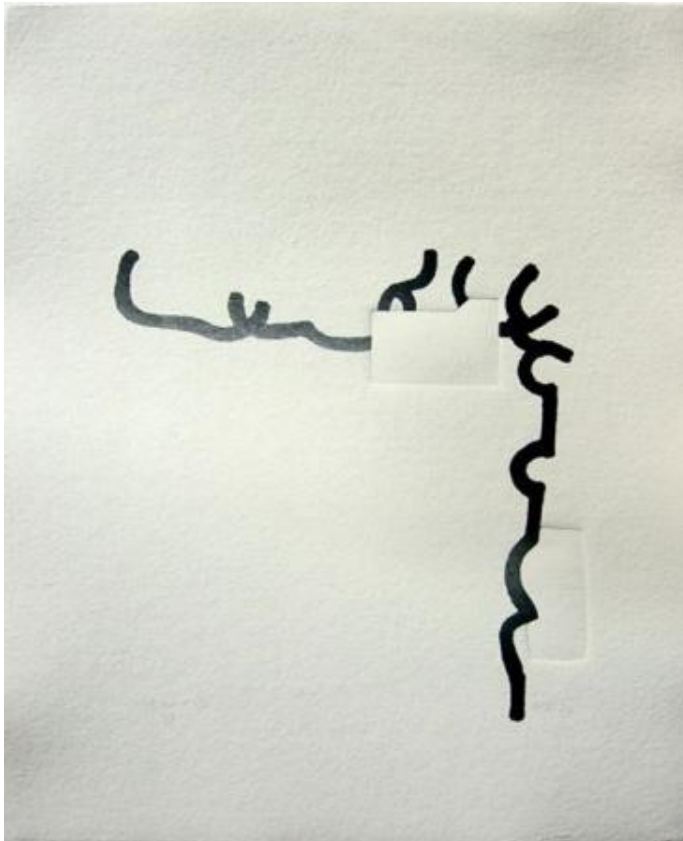
En esta dirección podemos apuntar que el artista vasco ni esconde esa línea de tradición como germen de sus cuitas y reflexiones, así como tampoco elude esa eterna cuestión que sitúa al hombre frente a sí mismo y su propio destino. Ese, que no ha resuelto y que, siempre presente, es el gran conflicto no adivinado de cada hombre acerca de su propia desaparición y sobre lo que Chillida habló de esta forma al ser preguntado por el asunto del tiempo como gran enigma:

*Es muy difícil meter el tiempo en un libro, pero he hecho un libro homenaje a y cuando pasas las páginas tienes la sensación de que el tiempo está funcionando. Bach y la mar son mis maestros, nunca diferentes, pero nunca siempre iguales<sup>366</sup>.*



**Ilustración 63. Eduardo Chillida. "Homenaje a San Juan de la Cruz". 1991**

<sup>366</sup> REDACCIÓN. [En línea] <http://www.elmundo.es/larevista/num94/textos/chi1.html>. (Consulta: 17- 4-2 2009).



**Ilustración 64. Eduardo Chillida. "Homenaje a Bach". 1997**

Chillida argumenta el sentido del tiempo y la ubicación espacial como una manera de percibirlo y relacionarse con él. Un tiempo que se vertebra a causa de ello de manera trágica. Su tiempo y el de Bach son distintos, sin embargo Chillida deja como si de una línea de argumento se tratara, la esencia de la compleja sencillez de aquel drama continuo en el que ambos hallan durante el espacio de su obra (Fig. 63). Una tragedia sobre la que el artista piensa y suscita dudas que alcanzan el sentido de la infinitud o la divinidad que, apunta, se despejaron con cierta rapidez.

Al amparo de una respuesta resolutiva Eduardo Chillida señala que su confianza se forjó con un axioma:

*De la muerte la razón me dice, definitiva; de la razón, la razón me dice, limitada. La razón no llega a saber si la muerte es o no definitiva*<sup>367</sup>.

Una vez más gravita en la memoria, en el intelecto del pensador y artista la desaparición como un fenómeno no resuelto; como una realidad con la que rivalizar y vivir.

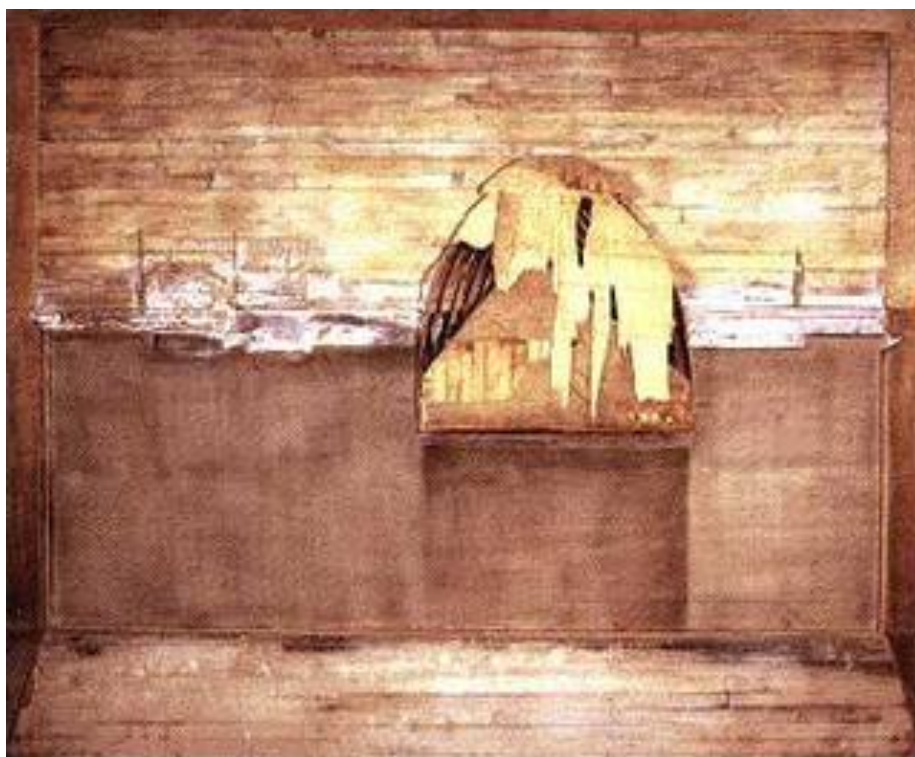
---

<sup>367</sup> *Ibidem*

#### 4.4.2 Lucio Muñoz: Las referencias heridas

De fuerte impronta expresiva, la obra de Lucio Muñoz no esconde ni escondió y siempre reveló una fuerte carga emocional en la composición de un universo muy cercano a ese duermevela entre el despojar y la sospecha de una estela devenida de lo construido.

Lucio Muñoz deja que la obra sea soporte y el soporte obra sobre la que suceden acontecimientos, haciendo derivar su trabajo hacia el campo de la investigación de los procesos y los materiales. Materiales que desnuda y parece desollar creando referentes para abstracción lírica contemporánea y la poética encerrada de las formas que convierte en símbolo desde la acción desarrollada en diversos campos de la pintura, el grabado, los murales y, siempre, la madera como soporte y elemento.



**Ilustración 65. Lucio Muñoz. "Cella". 1996**

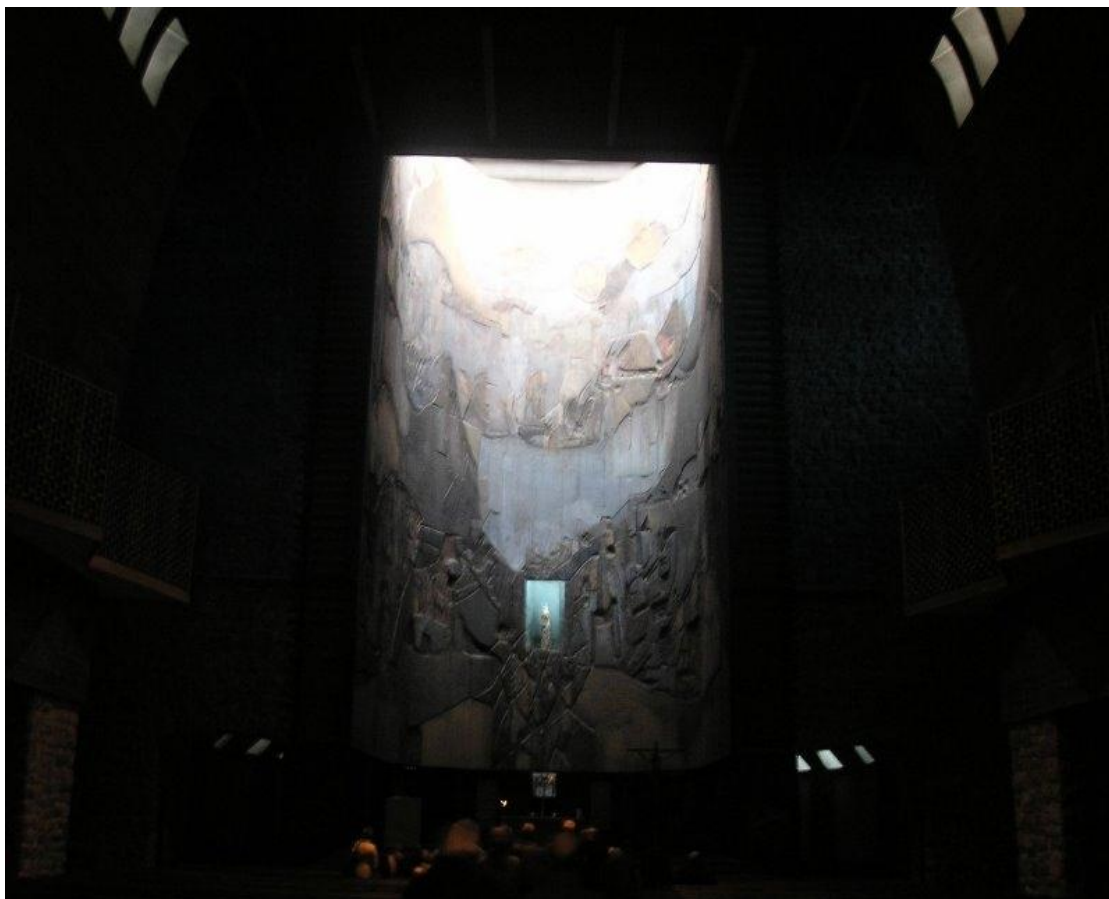
En este sentido la madera y su relación con el desgaste se eleva a un material de prioridad, desde el momento en que sobre ella convergen las características tanto iniciales como soporte pictórico, al tiempo que, en su materialidad, se suceden las posibilidades de intervención modelada que el arte contemporáneo ha propiciado en todas sus formas representativas y sugeridas. Al hilo de esto, es sobre el material orgánico donde el artista hace posible su internación en el universo de la creación desde la descreación de la que anteriormente hablábamos. Incisiones, cromatismos, relieves, envejecimiento, decapados, la fragmentación y el intelecto, convergen sobre la obra en un acierto de simbolismos que el proceso y la propia historia del arte animan.

En su obra, es posible adivinar lo arcano sucedido entre lo creado y su proceso de agostamiento, como una evidencia que va dejando signos para la reflexión y un sentido de la estética que apura los márgenes de una belleza que se recupera y nos sitúa en el plano sensitivo del instante en que el proceso se aquieta como un episodio de la vida misma atrapado en el origen y final de los objetos y lugares que inventa el pintor. Una suerte de misterio donde, si bien no se puede obviar el dramatismo, si hay una fuerte carga emocional que no deriva hacia el lado de la angustia, sino al de una particular serenidad<sup>368</sup>

Y es que la obra de este artista resulta de una interiorización y diálogo con los materiales, que le invocan desde las posibilidades de su naturaleza a la búsqueda de las formas y la comprensión visual de lo intangible (Fig. 66). Mientras, acumula experiencias a las que el autor es permeable, en lo que supone una tribulación de localización inefable.

---

<sup>368</sup> VERGENIOLLE, Michelle. *La palabra en silencio: Pintura y oposición bajo el franquismo*. Ed. Universidad de Valencia. Valencia, 2008, p. 226.



**Ilustración 66. Lucio Muñoz. "Retablo". Ntra. Señora de Aranzazu. S.Sebastián. 1962**

Al respecto de lo que se apunta, contribuye la propia madera por cuanto tiene de intencionalidad ya que en la decisión de su uso y los estímulos suscitados en su labor se invita a escrutar su naturaleza en donde la imagen, antes o después, siempre reivindica el concurso de la enajenación y su entidad cual estela desde donde la memoria dibuja cada una de las sensaciones.

En este sentido, no son vanas las palabras que Rafael Alberti dedicó al pintor, dentro de esa línea de pensamiento que acabamos de apuntar, descifrando el enigma de su obra poderosa y silente. Obra donde la madera es un incono de modernidad y las formas aguantan el significado de un discurso abierto a la reflexión y la inquietud por descubrir, sin olvidar las fórmulas que el arte contemporáneo contempla para hacer, de la ausencia de referentes, un referente continuo de

creaciones cargadas de lugares, bella y estéticamente arruinados. El texto reza así:

*He aquí la geología,  
 Un invento real,  
 Un canto de madera que absorbe la pintura,  
 Una topografía  
 Oculta, mineral,  
 Donde el pincel a veces trabaja de cuchillo,  
 Entre gubias, escoplos y una oscura  
 Sonoridad cargada de martillo.  
 Y la tierra se encoge, se agrieta, se tortura,  
 Y arrugada y dolida de agujeros  
 Se enfantasma de sueños revelados,  
 Cosidos de arañazos de ríos y senderos  
 De azules y violetas y negros castigados.  
 Una visión secreta  
 Que está a voces diciendo lo que quiere  
 Con estridente o musical acento,  
 Una abrupta paleta  
 Como una tabla rasa que se hiere  
 Y se levanta ensangrentada al viento.  
 Una antigua ventana  
 Que abre un recién nacido imaginero  
 A una imagen real que anda perdida  
 Y de súbito alumbra en la mañana  
 Con otra nueva inesperada vida.”<sup>369</sup>*

---

<sup>369</sup> ALBERTI, Rafael. Texto incluido en el catálogo de la exposición de Lucio Muñoz. Galería Juana Mordó. Marzo, 1967.

En sí el poeta nos interna en una peculiar simbología de imágenes que tienen que ver con la vida del pintor y el dolor del hombre. Imágenes y trabajo real de referencias aisladas en la comprensión. Abstracciones definidas en lo individual, tangibles y aprehendidas en el palpito y el entendimiento. Libertad sin máscara y entibo que el existencialismo aborda y hurga denodadamente en la identidad del individuo y su ubicación en el mundo. Una batalla interior ésta que gravita perenne ante la estremecedora situación de encontrarse, de albergar conciencia acerca de sí mismo en una deriva que busca recodos donde guarecerse a la espera o abriéndose camino hacia el fondo de los abismos para volver con empuje y determinación.

Desde luego, Lucio Muñoz nos advierte de un contenido en sus trazados. De una estética que alimenta una ética de la búsqueda y hallazgo de espacios plásticos que, de lo rudimentario del proceso, mantiene firme el lugar de la imagen que suscita un interior en la superficie, un lugar en el pensamiento y la inestabilidad del mapa de un entendimiento fluctuante y cargado del dolor de todo cuanto es duda. Un estado donde la imagen es también tacto que, de forma tan sensible, nos va dando la imagen hacia el vacío mediante el despojar para percibir la tensión certera de la imagen alejándose de sí misma<sup>370</sup>. Duda hecha materia y significación de un modo que prendió en otros artistas como si de una estela entre orgánica y arqueológica se tratara, reinventando el universo sin azar en lo expresivo.

---

<sup>370</sup> GIL PÉEZ, RAÚL. *Op. Cit.*, p. 161.



**Ilustración 67. Lucio Muñoz. "Isla Velta". 1989**

#### 4.4.3 Antoni Tàpies: La estética de lo despojado

Con una constante vivencia de la pintura como lugar donde comprender la ubicación de la materia sobre el vacío, la pintura de Tàpies se interna en los lugares donde buscar la nada y una peculiar relación entre el ser de todo cuanto es materia y el no ser<sup>371</sup>. Su pintura es un revelar, de manera casi permanente, el pensamiento humano y la materialidad de éste, poniendo de manifiesto el drama de la conciencia y las explicaciones de la existencia más allá de las cuestiones científicas abiertas, hallando una estética de lo trascendente desde el pensamiento que pretende comprender la existencia y la ausencia de ella tras haberla disfrutado.

Con una clara intención de separar los asuntos formales de la abstracción, Tàpies se entrega desde muy pronto a la decisión tomada de ahondar en esos dos universos estéticos con la clara intención de extraer la máxima expresividad de los materiales y la consideración espacial que atesora el juego entre estructuras, colores y texturas que han cuajado su obra. Tàpies deja que los materiales hablen. Quiere que los materiales hablen y “escucharse” a sí mismo mediando la pintura que él aborda desde una profunda reflexión en donde el artista asume el compromiso que tiene con la pintura.

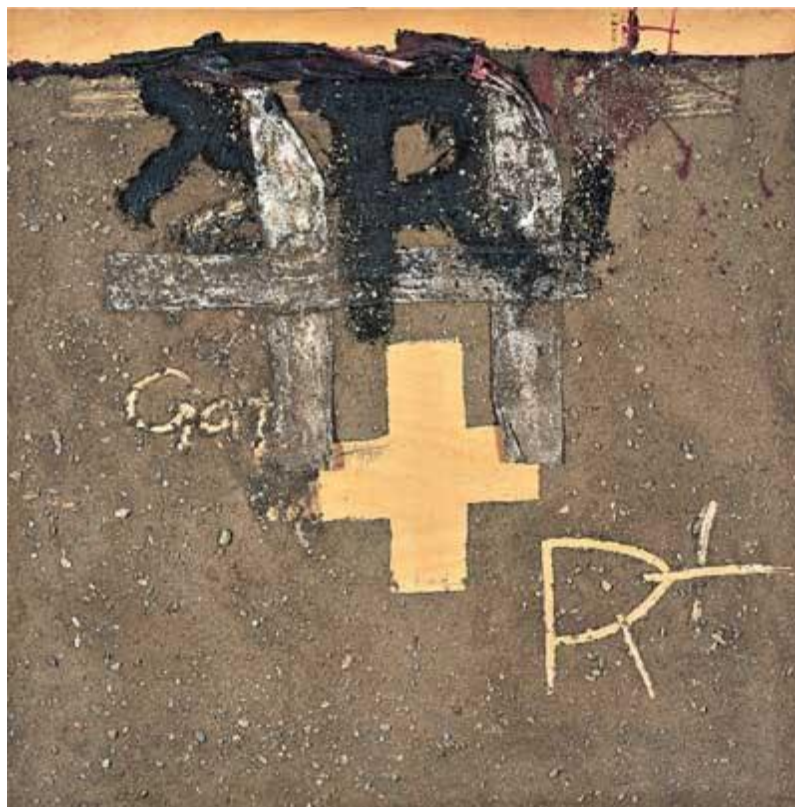
Hombre ligado emocionalmente a los conceptos prístinos de la sabiduría, como principio para conocer la existencia, se relaciona con el barro, la luz, los signos primitivos y un tratamiento casi arqueológico en los resultados, remitiéndonos a una continua evocación espiritual de proyección simbolista y simbólica.

---

<sup>371</sup> PÁNIKER, Salvador. *Conversaciones en Cataluña*. Ed. Kairós. Barcelona, 1966, p. 141.



**Ilustración 68. Antoni Tàpies. "Objetos". 2003**



**Ilustración 69. Antoni Tàpies. "Creu de fusta". 2001**

Así, Tàpies ahonda en el sentido misterioso de la pintura y la relación que establece entre los vacíos (Fig. 70); parece hablar del valor que otorga a cada elemento en tanto que eje de reflexión y ente autónomo de dicción poética de las formas. De tal modo, el artista ha establecido un diálogo con la materia que le permite abordar territorios de sugerencia extrema para revelar un todo en la convergencia de estructuras y procedimientos sobre un mismo soporte.



**Ilustración 70. Antoni Tàpies. "Forma negra sobre cuadrado gris". 162x162. 1960**

De ahí que en esas poderosas piezas de su ideario, las manchas puedan ser luz y sombra, la tierra un germen que soporta y se retira, los símbolos la llave para escrutar lo ignoto y las incisiones, los estigmas de la duda eterna en el humano como una herida que arrastra, araña y dibuja la propia historia que, en Tàpies, resulta elocuencia gráfica trazando el mapa de la materia desgarrada en lo pétreo de una estética para el arte, que deja sentir la ausencia y el poso de la huella<sup>372</sup>.

<sup>372</sup> CANTELI, Marcos. *Reunión*. Ed. Icaria. Barcelona, 1999, p. 34.



**Ilustración 71. Antoni Tàpies. "Blau y toronja". 1975**

Y es que Tàpies es un autor que, en lo esencial, halla las claves estéticas de lo trascendente, de la intuición y la finalidad del pensamiento para entender la existencia, en donde siempre gravita lo insondable y el misticismo, como así queda de manifiesto en la entrevista concedida a Miguel Ángel Muñoz, tras las dos retrospectivas celebradas en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y en la Biblioteca de París. En ella es preguntado directamente por su vinculación al universo de lo místico en sus lecciones estéticas y la influencia que ello ha ejercido en su obra y cuyo acervo lo acerca a su condición más humana donde la actividad que desarrolla se encuentra en la base:

*La palabra "mística" la concibo como una materia que abarca todo, que determina todo lo que hay en el universo. Creo que cuando se entiende la actitud, pensamiento y sabiduría de los grandes místicos, uno como artista intenta poner en función su proceso creativo. Es decir, el artista tiene que tener un diálogo consigo mismo, con su obra, con su entorno; esa es la experiencia mística que me interesa y que quiero que el espectador de mis obras encuentre<sup>373</sup>.*

Una experiencia que tiene que ver con el pensamiento y la reflexión interior. Las consideraciones de argumento e incluso las conclusiones acerca de lo que sucede durante el proceso de creación o antes y después, Tapies lo experimenta como una realidad no concluida y por lo tanto imposible establecer teorías categóricas que aislen la diferencia de perspectivas y estados emocionales:

*Muchas veces el arte te ayuda a descubrir el enigma de la vida. Y la meditación es una contemplación del arte. Me interesa dejar clara una diferencia entre las reflexiones que hago en mi estudio de un modo espontáneo y lo que en estos tiempos se ha puesto de moda: proponer teorías sobre el arte. Este tipo de conclusiones las dan a menudo los ignorantes en arte: los jóvenes que intentan ser artistas sin proponer nada interesante; el arte es meditación, es una señal de parada en el camino, a fin de tomar impulsos*

---

<sup>373</sup> MUÑOZ, Miguel Ángel. *Meditar para crear*. [En línea] <http://www.jornada.unam.mx/2002/06/16/sem-miguel.html>. "La Jornada Semanal", n° 380. (Consulta: 10-5-2008).

*nuevos para crear. Esa es una de mis luchas cotidianas en el taller: meditar para crear*<sup>374</sup>.

Desde luego Tapiés deja clara la consistencia del trabajo de taller; es decir, de qué se trata “eso” de pintar y establecer un diálogo consigo mismo; qué experimenta y siente el hacedor de la obra, frente a los argumentos derivados del resultado para lo que es insondable lo esencial, la intuición. También, el hecho revelado en la materialidad de la obra y la inmaterialidad tornada en arcano, acaso hasta para el propio autor, que, sin embargo, resulta ser un modo de advertir y manifestarse en la dirección apropiada todo aquello que es en sí la imagen:

*Muchos de mis motivos pictóricos son intuitivos y herméticos, además de ejercer una gran atracción sobre mí. Todo este proceso surge espontáneo, ya que no trabajo en ningún momento con un léxico de símbolos.*<sup>375</sup>

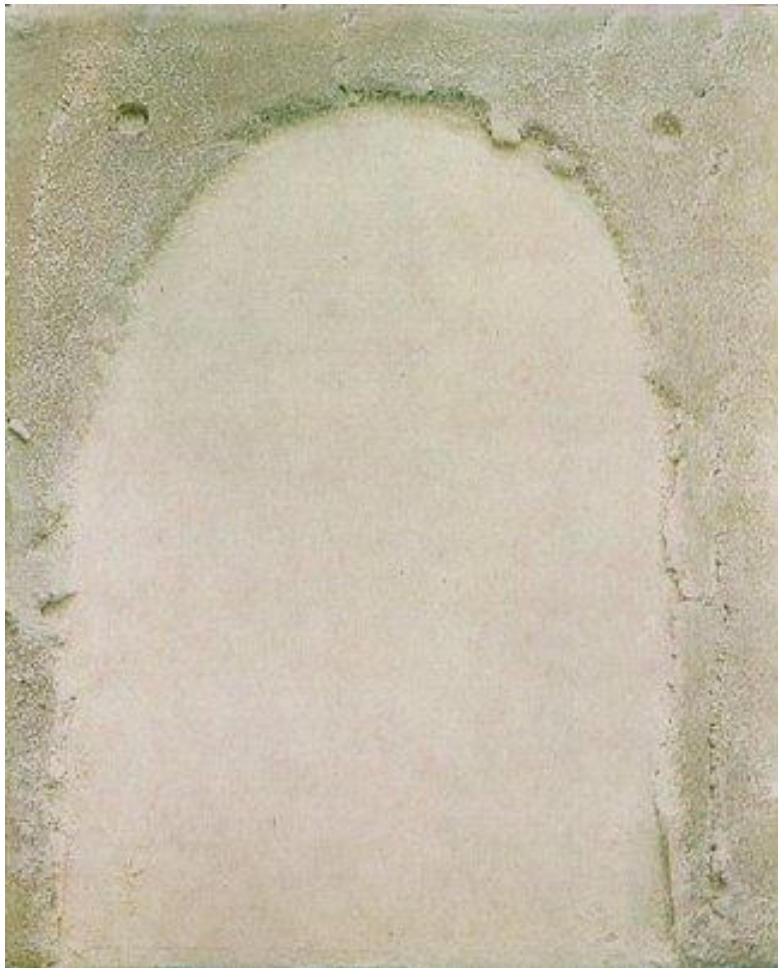
Una vez más, el pintor nos habla de qué es pintar. Cuando aborda este asunto, le resulta tan complejo y simple a la vez que opta por asumir esa atracción que sobre él ejercen. Tapiés alude a la condición de intuitivos y herméticos como si confirmara la certeza de un pensamiento posterior. Un pensamiento que viene surgir durante y tras el proceso como un caudal de metodología por el pensamiento. Tapiés piensa, analiza y descubre tras el ejercicio y el acto de pintar. Descubre y se descubre a través de ello, completando una vez tras otra episodios de su propia existencia alternando percepción y sensación recibida que, canalizadas desde su propio bagaje, se carga de contenido en lo unitario. A partir de ahí, Tapiés reflexiona; percibe y toma conciencia de la dimensión del signo y la imagen configurada, como territorio para la sugerencia y la renovación perenne:

---

<sup>374</sup> *Ibidem.*

<sup>375</sup> *Ibidem.*

*Es difícil de explicar. Los signos que aparecen son testimonios que me interesa que el espectador descubra. No intento descubrir la nada, que es imposible, pero sí encontrar un mecanismo que por lo menos sugiera. Es lo que intento hacer cada día, mi máxima aspiración artística. Me gustaría que perdiésemos cada vez más la confianza en lo que queremos creer, en lo que consideramos cierto; quizás podamos en ese momento recordar que aún queda toda una infinidad de cosas por descubrir. (...)*<sup>376</sup>



**Ilustración 72. Antoni Tàpies. "Pequeño arco blanco", 1963**

---

<sup>376</sup> *Ibidem*



**Ilustración 73. Antoni Tàpies. "N- XXVIII" 1998.**

Y es que cuando hablamos de Tàpies como un autor que se sitúa en esa perspectiva que ofrece lo prístino, lo hacemos con toda esa carga utópica que deja sobre la superficie, precisamente, la hondura del hecho creativo como un acto de renovación continua. Un proceso éste, que no da por asentado lo sabido, que precisa deshacerse simbólicamente del contenido de los símbolos en cada ocasión, para buscar un nuevo encuentro con las propiedades de la imagen creada. De ahí que el propio artista advierta acerca de ese carácter intuitivo y hermético que atesoran muchas de sus imágenes como una realidad en si misma más allá de la pura representación. Tal vez por ello, el debate entre abstracción y figuración quede desdibujado en su ideario. La suya, es una obra de entidad en el mismo ejercicio e instante de la pintura que entra en otra fase de su naturaleza una vez aquietados los elementos y el material del que cada obra se encuentra constituida.

#### 4.4.4 José María Sicilia: Arquitectura de la desaparición

Si bien su obra pictórica se postuló en los ochenta hacia una estructura matérica que definía composiciones de recuerdo gestual en las formas, siempre hizo y hace de ello un ello un lugar donde la significación referencial deriva en concepto. Conceptos pictóricos que define desde la sugerencia y la síntesis mínima de la arquitectura formal, en una ocupación espacial del lienzo de manera casi heráldica. Sicilia ya advertía la soledad de los elementos como una causa donde el silencio era un territorio crepitante, que apresuraba la enajenación de un aparato escénico para incidir en la depuración de elementos como principio.

Son años en los que la pintura de Sicilia se traza desde un poderoso ejercicio plástico, que deja entrever la estela de una ejecutoria resuelta ya con incisiones abiertas en el discurrir del motivo y los fondos.



Ilustración 74. José María Sicilia, "Tabla". 1985

Grandes lienzos, que beben de las fuentes influyentes del expresionismo abstracto en su tratamiento, y que el artista renueva para el arte español alejándose tanto de la narrativa explícita visual, como de enajenación de referencias como principio de acción. En este sentido, el derredor más inmediato y, aparentemente, trivial (Fig. 74) jalona el universo objetual del artista, estableciendo en ello una profundización en los elementos cotidianos como pretexto para elaborar un discurso cargado de referencias intrínsecamente investigadoras en lo plástico.

De ahí que en la obra de Sicilia siempre se advirtiera una especie de barrunto que se debatía entre el estar y el principio de ausencia, como quien no termina de hallarse satisfecho con la definición de las formas en un espacio concreto. Es por eso que se interna en territorios sensoriales más difíciles de definir y busca la relación entre sus propias cavilaciones emocionales y el modo en que éstas habrían de definirse.

De ahí que el discurso del artista se torne, ya entrado el presente siglo, en un universo de evanescencia y afinamiento en los propósitos que viene abordando desde la década anterior utilizando la transparencia de la cera y la insinuación como cuestiones al alcance de los sentidos aderezadas con el elemento visual de la duda, en un continuo ser y no ser, estar y no estar.

Es una etapa de su trabajo donde deja patente su interés por una depuración real y ordenada en los pensamientos, haciendo de la imagen un lenguaje de exquisitez ascética, llegando a interpretar textos del poeta místico San Juan de la Cruz.

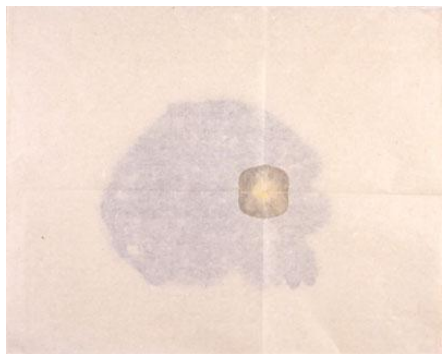
Este hecho, que bien pudiera suponer tanto una culminación de sus aspiraciones, como el empuje definitivo para ahondar en estados de

percepción más allá de lo visible, propicia en Sicilia la dinamización de su obra en cuanto a planteamientos abiertamente místicos.

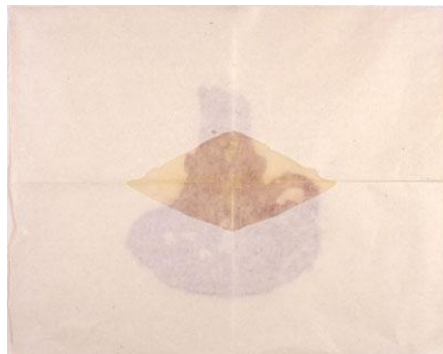
La naturaleza como gran escenario tomado en proporciones casi conceptuales, entra a formar parte de su ideario en donde ya el planteamiento nos informa de una aspiración inevitable. Son obras, con un evidente trabajo formal, en donde las preguntas no se recrean en su afinidad literal, sino que se dibujan como el contenido mismo que las alberga en imágenes, en el que éstas se articulan como sacrificio de natural alcance en la desaparición como un amanecer. Acaso una paradoja bajo los preceptos materiales de la realidad mensurable, pero perfectamente lógicos en la mentalidad mística, en tanto que no recrea la escena del pensamiento sino pone imagen y palabra al sentir propio.

La idea misma del fin como principio y su localización allí donde nada es con forma a la manera de una definición cerrada y se mira para invocar, marca en su obra ya una constante desde esta primera mitad década, sin por ello huir de todo cuanto es considerado una realidad de referencia, propiciando el acercamiento sensorial para alcanzar la imagen de una idea que gravita y se desvanece, precisamente, en la fuerza del presentimiento.

El artista, canaliza su vacío conceptual llenándolo de vida y referencias aprehensibles, exorcizando la idea de finitud exonerando el aquietamiento (Fig. 79) mientras hace de la destrucción más un continuo despojarse con la natural serenidad de lo acumulado, que un drama vehemente que arranca lo propio.



**Ilustración 75. J.M. Sicilia. "Visperas 4"**



**Ilustración 76. J.M. Sicilia. "Visperas 1."**



**Ilustración 77. J.M. Sicilia. "Visperas 2".**



**Ilustración 78. J.M. Sicilia. "Visperas 3".**

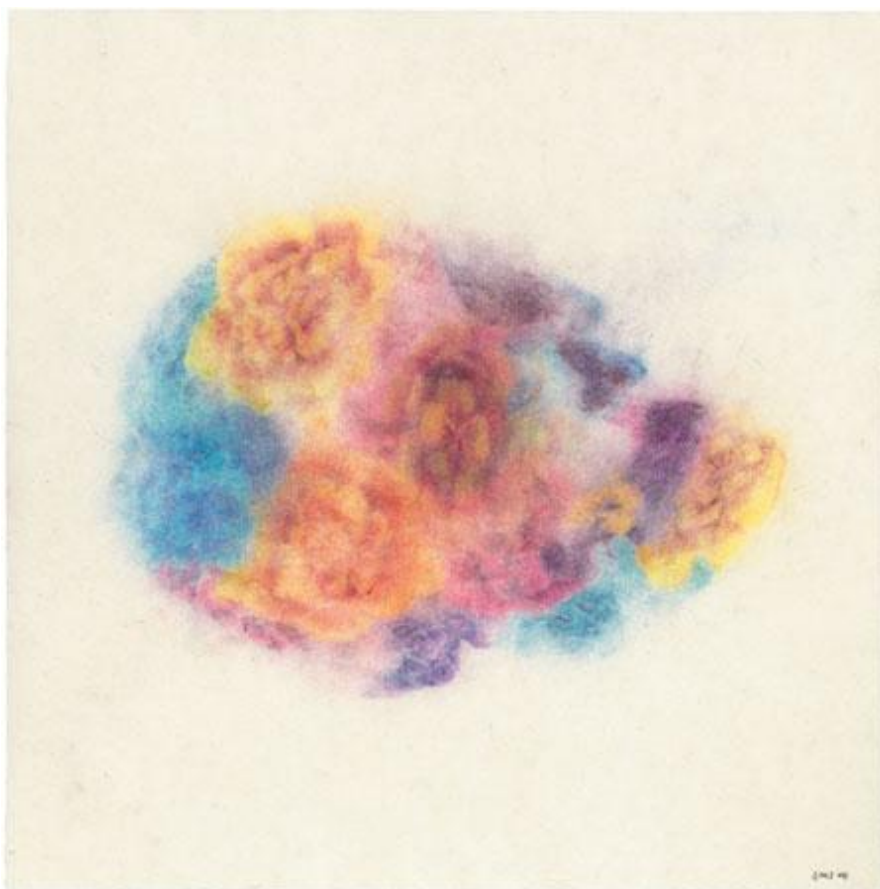


**Ilustración 79. José María Sicilia "Un despertar sin imagen". 2004**

La obra de este autor se considera, en los más destacados circuitos, como un continuo rehacer de los objetivos iniciales y ancestrales de la pintura, en la misma línea que se apuntaba al señalar que *la entidad que suscita la zozobra y la angustia ante el hecho mismo de la existencia frente a la evidencia del miedo que suscita la idea mortal -forma ésta a la que tienden en definitiva todos los miedos-, adquiere contenido mucho antes que el proceso mediante el cual se dota de referencias y directrices morales al individuo* (Pag. 57), si bien en el caso que nos ocupa podemos hablar de un poderoso sentido de la estética en la materialización derivado de un profundo sentido ético. En ello, Sicilia nos advierte sobre su propio pensamiento sin enajenación de los vínculos que le unen a la sociedad secular de la que forma parte.



**Ilustración 80. J.M. Sicilia. "Una Tumba en el aire". 2004**



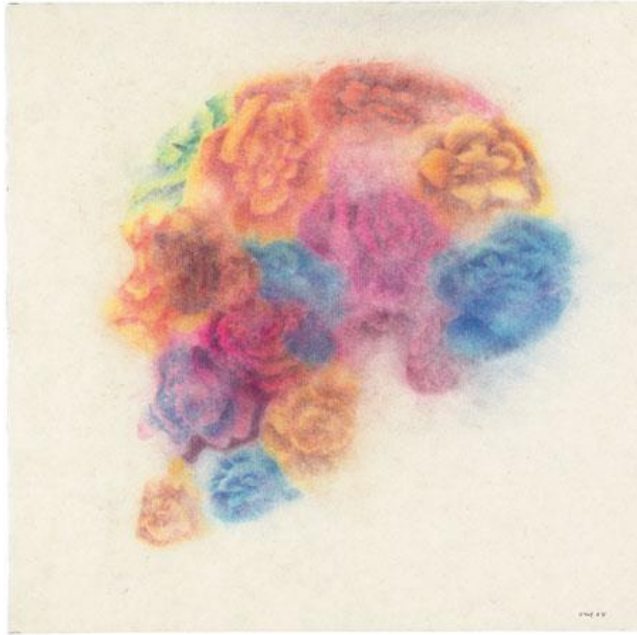
**Ilustración 81. J.M. Sicilia. "Entre las flores". 2004**

El artista, quiere y se empeña en hacerse entender consciente de esa necesidad y la de ser transmisor de una idea que en la estética sublime de las formas naturales, se tornan en todo un espectáculo de serenidad y tremendismo a un tiempo, revelando un particular sentido de las posibilidades emocionales que abren una puerta a la reflexión desde la paradoja que el pintor anuncia estas imágenes. Imágenes que, de manera perfecta, juegan con esa constante pugna entre la vida y la muerte (Fig. 80, 81 y 82) en un ejercicio sobrio de poesía a través de la cual e incluso, más allá de la evidencia, ninguna puerta queda cerrada.

En *Othomo* (Fig. 83) Sicilia deja de relieve su interés por la insinuación, por la sonoridad de una traslúcida definición que, en sí misma, se torna en modo y manera de entender y proyectar la densidad trascendente con hilo en la naturaleza humana. Como si lo evidente llegara a ocultarse y cada aspecto del pensamiento anduviera siempre buscándose hasta en su idea contraria. Como si el silencio fuera al fin lo único que vale la pena escuchar, haciéndose necesario gritarlo para ser aprehendido, visto para ser escuchado.



**Ilustración 82. J.M. Sicilia "Othomo" 1991**



**Ilustración 83. J.M. Sicilia. "Entre las flores". 2004**

Sicilia bebe de las huellas de la tradición para hablar con lenguaje contemporáneo acerca del pensamiento. Acerca de esa puerta aún no abierta que barrunta misterio y necesidad de él para no dar nada por perdido. Los materiales y los modos, nos hablan de ello y parecen vértices de la imagen que siempre debieran haber estado ahí para ser pensados y contemplados, en la esfera trascendente en la que el artista nos ubica con el ejercicio de la imagen.



**Ilustración 84. J.M. Sicilia "Silensis" 1991**

#### 4.4.5 Antonio Murado: El silencio

La obra de este artista gallego , siempre ha destilado un profundo sentido de lo estético fruto del comportamiento de los colores sobre la superficie. En todas y cada una de sus pinturas, es posible percibir una rotundidad de cuerpos definidos en áreas que parecen querer desaparecer.



**Ilustración 85. Antonio Murado. "Longa Noite". 2007**

Así, una especie de silencio y liturgia de las atmósferas nos sumerge en ese sentido donde lo depurado se halla cargado de referencias para la ausencia y la presencia de los enigmas que quedan albergados en las sugerencias, casi hechos taxativos, de unos otros lugares entre lo arcano y lo presentido. Todo, para establecer un camino que enhebra sensaciones con el modo en que la reflexión toma forma y estimula tanto nuevas inquietudes como la razón derivada de ese ejercicio de análisis.

Y es que Antonio Murado resulta ser un artista que en su discurso no elude los aspectos más esenciales y naturales que rodean al hombre:

paisaje, flores, atmósfera..., forman parte de un contenido que en ello tiene el punto de partida con todo lo que podemos palpar y, desde cuya articulación conceptual modifica para construir un caudal de principios que toman contacto con el modo en que las realidades se adentran en lo inteligible (Fig. 86).



**Ilustración 86. Antonio Murado. "S.T." 2007**

Su sentido y anuncio del vacío y la solemnidad sin tragedia de lo desaparecido, se adivinan como una especie de testimonio sin alardes de todo cuanto el pensamiento consume en el peregrinar del proceso vital de la existencia. Como si fuese necesario buscar en el vacío, observarlo y adentrarse en él para crear de nuevo.

Murado ha optado por ese camino donde las referencias han de estimular la imagen indefinida de lo que se intuye y no es fuente de organización representativa, sino el modo en que las sensaciones se materializan en virtud de un perfecto conocimiento de la técnica que descifra el proceso de lo pensado.

Un proceso que el pintor lleva a cabo en una sucesión de obras en las que trabaja, dejando sobre ellas un pálpito de asunto por acontecer, cuando no, a la manera de lugar ya despojado y erosionado de su propia historia en los que todo ha de ocurrir de nuevo, en los que trabaja a modo de sucesiones como episodios de una misma historia (Fig. 87 y88).



**Ilustración 87. Antonio Murado "S.T." 2007**



**Ilustración 88. Antonio Murado. "S.T." 10 paneles de 16x9cm. 2007**



**Ilustración 89. Antonio Murado "S.T." 10 paneles de 16x9cm. 2007**

Antonio Murado se enfrenta al soporte siempre con la intención de crear una imagen nunca antes vista. Pero este aspecto le acerca a una doble tensión creativa en donde la ausencia de referencias ha de llevarle a una sucesión de realidades que pueda experimentar. Los sentidos así, entran en juego con el pensamiento, con los recuerdos, con la sensualidad de un tacto emocional que jamás existirá y, sin embargo, puede percibirse. A veces, sus obras, adquieren ese aspecto trabajado

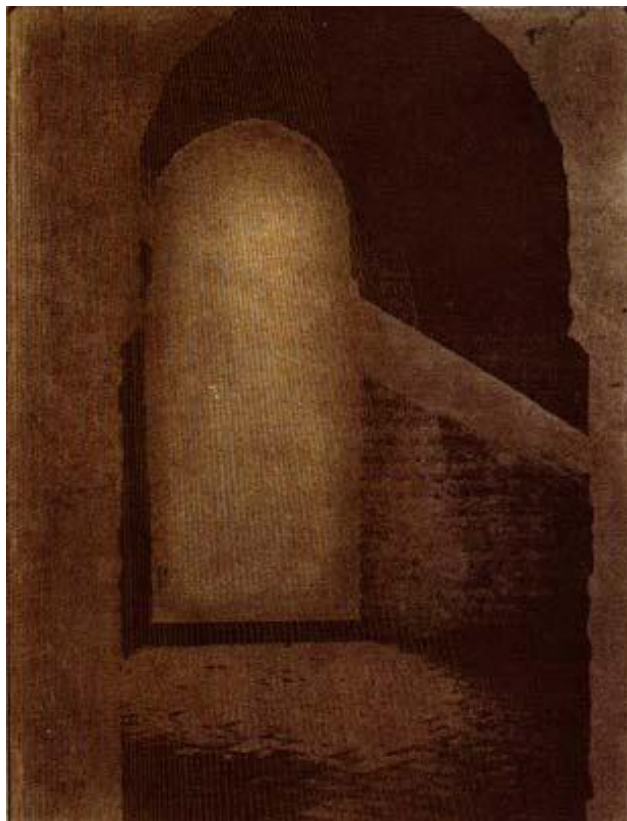
de tiempo que atesoran imágenes fotográficas tornada a otra realidad de la que fueron. En sí el tiempo, el espacio en esos paisajes definidos para la imaginación que Murado plasma, nos lleva por intuiciones donde lo trascendente adopta rango de realidad y normalidad en el hecho mismo de existir y al que el artista no es ajeno.



**Ilustración 90. Antonio Murado. "S/T". 2010**

#### 4.4.6 Soledad Sevilla: Objetos subjetivos

La obra de Soledad Sevilla ha sido desde los inicios un continuo perseguir la captación de lo imperceptible desde una sensibilidad que ha buscado en la superficie del lienzo, las maneras de iluminar con sentido de lo trascendente la cuitas humanas. Símbolos transitados que la autora ha vaciado y llenado de contenido renovado a partir de unas referencias que estructura, haciendo lugar e icono para la reflexión aquello que es posible intuir y el modo en cómo es abordado para ofrecer otra dimensión de lectura estética y argumental.



**Ilustración 91. Soledad Sevilla. "Torre". 1990**

Como sucede en la obra "Torre" para esta pintora, la dimensión tamizada que la realidad adopta bajo su impronta y mirada, se convierte en una suerte de continuos símbolos mediante los que vertebra todo un universo de acontecimientos que el observador advierte a modo de

situaciones que no por arcanas le resultan lejanas en sus pretensiones emocionales.

De esta manera, las diferentes etapas creativas por las que ha ido pasando, se han visto nutridas por un especial interés hacia los valores sensitivos que derivan de las formas, los fragmentos y la totalidad, tenida siempre como un paso hacia otros estados de percepción donde se alberga definido en imágenes lo impronunciable de todo el universo conceptual humano.



**Ilustración 92. Soledad Sevilla. "Jara". 1997**

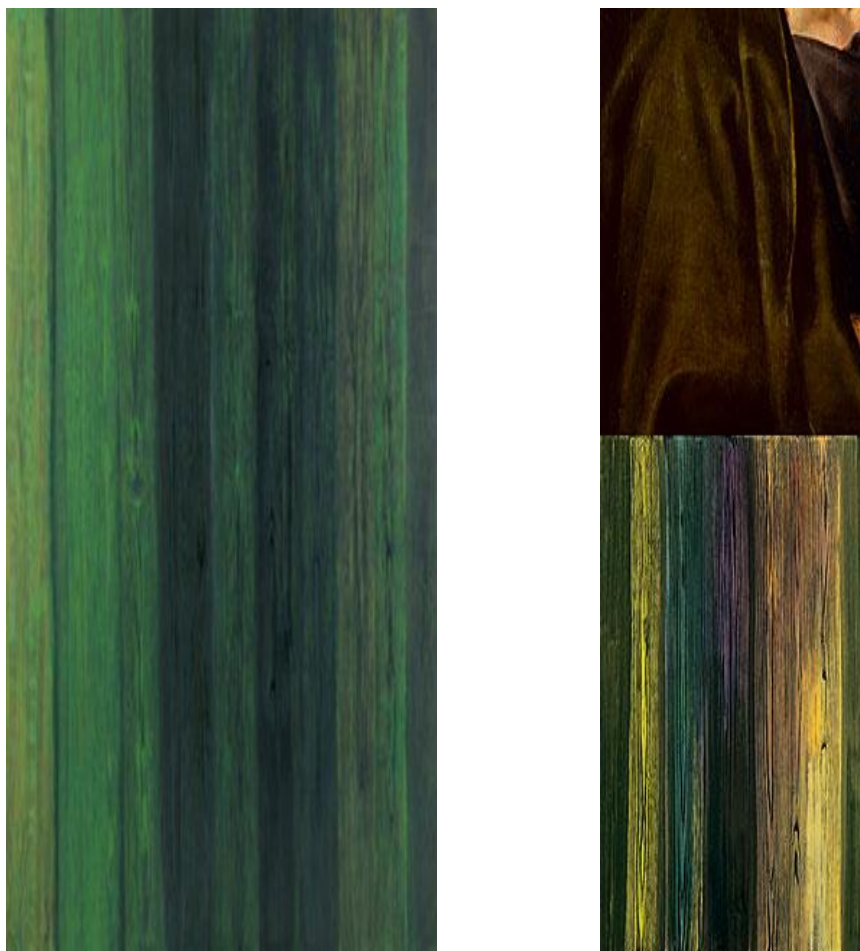
Estamos ante una artista que, bien desde la geometría, bien desde la figuración sincopada o la abstracción, trata emocionalmente las imágenes como si la última palabra no estuviera aún dicha. Como si estuviera todo por decidir y buscar. Poco importa si aquello que traza sobre lienzo es susceptible de ser percibido como un algo de perfil hecho acerca de la visión inmediata o cercana. Soledad Sevilla, trata la composición desde la perspectiva de quien hilvana un sentido preciso para el motivo y la relación que establece con él para preguntarse, dudar

y abrir interrogantes hacia el exterior, como en esta obra reciente del 2012 que formó parte de la muestra en el palacio de Cristal del Retiro en Madrid.

Tanto es así, que en esta siguiente serie de obras titulada "Apóstoles" (Fig. 94) la artista no ha dudado en hacer referencia explícita a un estado de conocimiento de los significados, en clara alusión casi totémica a la relación física del hombre como sujeto de trascendencia. Soledad Sevilla busca, se inmiscuye en el laberinto de formas tomando la parte por el todo como si aquello fuera el resquicio por donde mirar y anunciar lo imperceptible.



**Ilustración 93. Soledad Sevilla. "Escrito en los cuerpos celestes". 2012.**



**Ilustración 94. Soledad Sevilla. "Apóstoles". 2007**

Se trata de una serie de obras en donde la autora profundiza en la expresión física y material de lo humano en ese límite donde éste se convierte en templo y punto de convergencia de la intuición férrea albergado en el ser.

El sentido de la verticalidad, el fragmento, la parte por el todo, la sugerencia de las formas y el enigma de los cromatismos, abundando en una especie de indefinición comprendida de idea y espacio sin forma para la idea misma, enhebran un panorama de densidad emocional más allá de lo puramente perceptivo y, donde el lenguaje construye una depuración, huida del hecho explícito como lugar de reclamo entre la materia y desvanecimiento hacia el vacío que no duda en llevar a hasta su definición más extrema sin perder contenido.



**Ilustración 95. Soledad Sevilla. "Apóstoles menores". 2007**



**Ilustración 96. Soledad Sevilla. "Apóstoles mayores". 2007.**

En una clara alusión a ese proceso iniciado hacia el vacío, la imagen "Retablo" (Fig. 97), fue presentada en la galería SCQ de Santiago de Compostela, en donde la artista trabajó con materiales agroindustriales, conformando una imagen estética desde lo destartalado, con cierta tendencia a escudriñar lo como un lugar arcano que, en ausencia de referencias a su origen, nos sumerge en un estado de percepción espiritual. Una percepción que se halla íntimamente relacionada con el sentido del tiempo y el espacio como soporte de su paso y la luz que lo dibuja, con una sensibilidad que se afana en aprehenderlo y comprenderlo, hasta internarse en ese duermevela que busca internarse en lo intangible, en sensaciones inmatrimiales creadas de materia y pintura, hasta deshacer objetos y sujetos.



**Ilustración 97. Soledad Sevilla. "Retablo" 2008**

#### 4.4.7 Antón Lamazares: El pensamiento

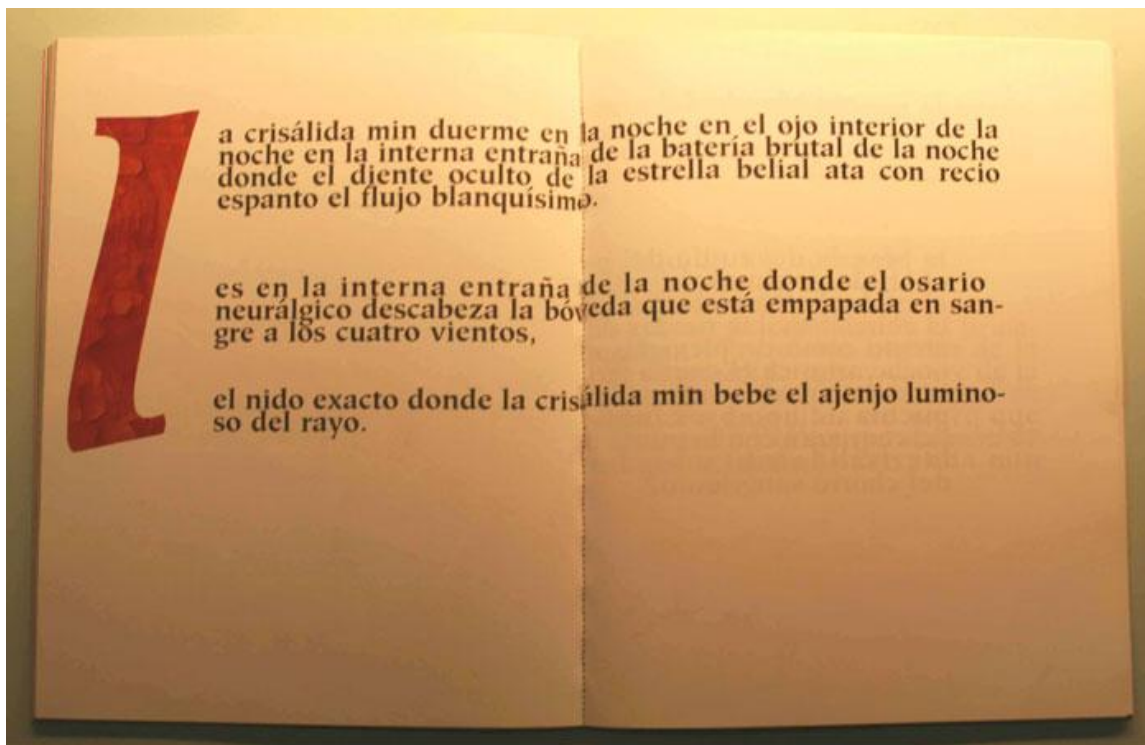


**Ilustración 98. Antón Lamazares**

Es preciso señalar que Antón Lamazares siempre ha apostado por una reivindicación permanente de los procesos materiales con una fuerte carga intelectual. Su obra tiene mucho de memoria, de emoción visceral que surge de unos *adentros* donde el origen de todas las cosas se halla presente y la estética de lo primigenio adopta acordes contemporáneos.

Y es que Lamazares es un autor que revela un particular interés y conmoción por las cosas que al hombre suceden y en las que piensa. Este hecho, le hizo relacionarse desde pronto con la literatura y, desde ello, por los procesos esenciales que al humano acontecen. De ahí que Lamazares siempre haya establecido un sutil maridaje entre pintura y poesía, entre pintores y poetas que profundizan en lo esencial y la

existencia. Lenguajes, ambos, que Lamazares advierte inefable y le adentran en una suerte de entendimiento más allá del contenido textual de cada obra y testimonio.



**Ilustración 99. Antón Lamazares. Poemario "Abidal". 1975**

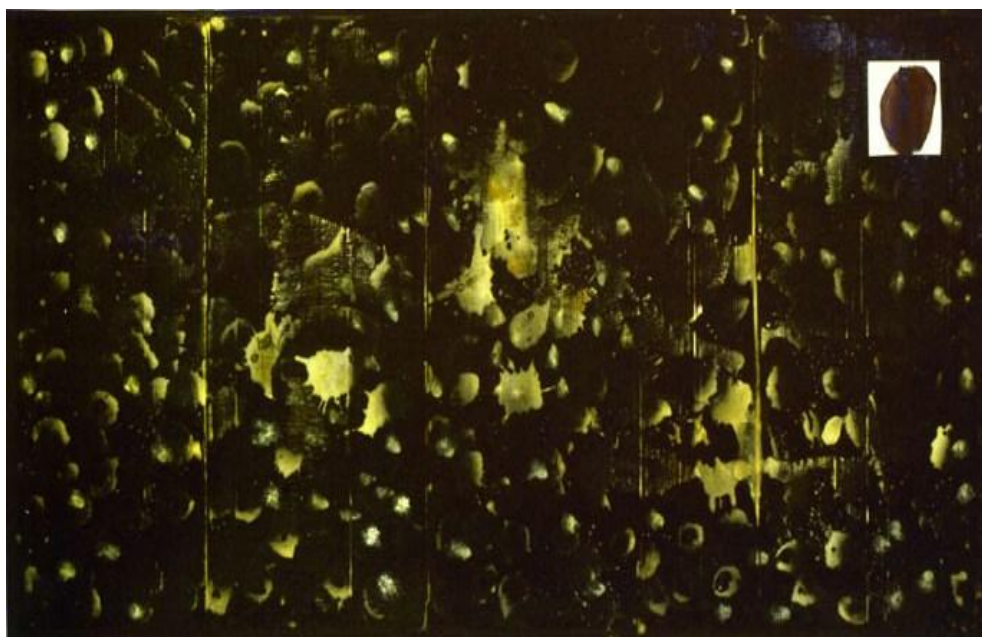
En este sentido, podemos apuntar que la trayectoria de este autor ha sido un continuo ir y venir, un permanente y enigmático acumular experiencias vitales<sup>377</sup>.

Así, en ese acercarse y vivir la experiencia pictórica como un proceso vital, Lamazares sondea los argumentos que los materiales le procuran sin reparar en la condición de éstos. Materiales que en la obra

<sup>377</sup> No en vano, aún habiendo estudiado dentro del rigor de los franciscanos, sus inquietudes le llevan a viajar por toda Europa desde temprana edad, conoce y entabla amistad con numerosos poetas —en especial con Cunqueiro—, además de numerosos pintores. Quiere experimentar y empaparse de la vida e igual trabaja como obrero en Barcelona, que se traslada a Madrid en virtud de una beca recibida por el Ministerio de Cultura.

de este autor reivindican su naturaleza, su condición, su humildad y articulación sin querer redundar en la aleatoriedad del proceso de su estado. Lamazares, por el contrario, aprovecha la significación del soporte para modificar e intervenir sobre él como lo hace en "*Tarde de Jueves*" (Fig.100) trabajado sobre cartón, ofreciendo una lectura complementaria y, acaso, definitiva en la imbricación entre soporte e imagen.

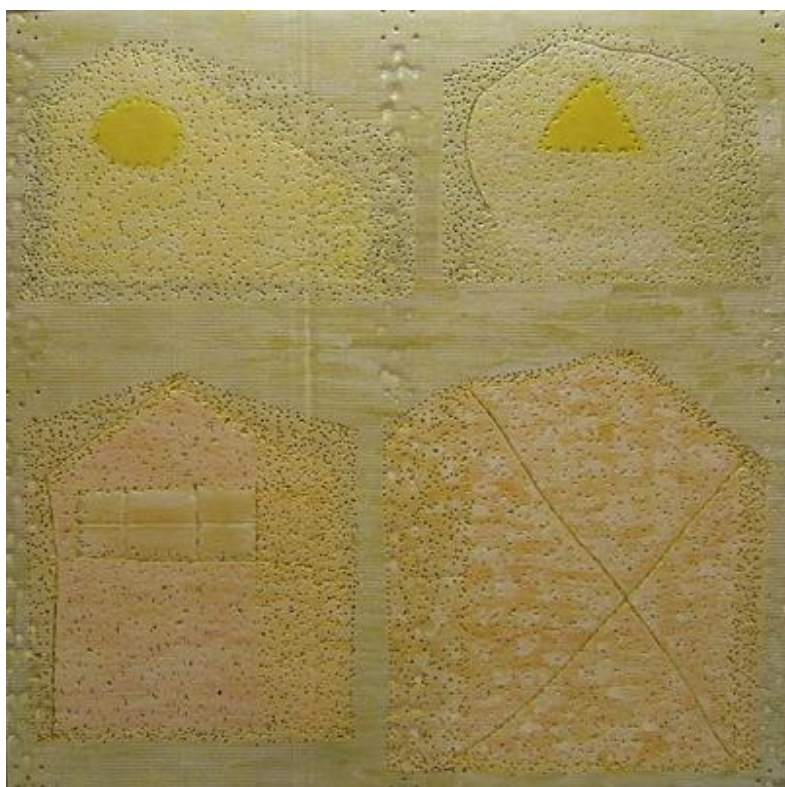
Y es que su obra se encuentra nutrida de un universo particular donde las referencias resultan ser poéticas y emocionales. Un continuo fluir hacia los estados sin referencia y referencias modificadas por donde este artista busca y adivina maneras de acercarse a la creación desde la descreación, desde donde elabora un estado lírico de las huellas y la acción (Fig. 101).



**Ilustración 100. Antón Lamazares. "*Tarde de Jueves*". 250x140cm. 1992**

Pocos pintores dentro del panorama actual se atreven a revelarse tan explícitos acerca de sus circunstancias personales. Lamazares, sin embargo, no duda en hacernos llegar la relación existente entre su manera de pintar y aquello que vive en primera persona.

La memoria, el tiempo, el simbolismo, las continuas preguntas, lo hermético y lo revelado, configuran una clara tendencia a situarse dentro de un universo de relación humana con lo trascendente. El presente, le sitúa como sujeto de este fenómeno por sí mismo, más que verse en la necesidad de llegar a ello a través de un ente distinto a él. El objeto artístico, así, se carga de conjetura y vertebración de incertidumbres con la realidad del desasosiego.



**Ilustración 101. Antón Lamazares . "Domus Ominia. 2007**

Tal vez, en este sentido, Lamazares sea todo lo explícito que se puede llegar a ser al ser preguntado por lo que de espiritual tiene su obra: *Yo trato de dar lo mejor de mí. Yo creo en Dios, creo en el alma.(...) . Cómo se acerca uno a las grandes maravillas, los grandes milagros de la existencia, no lo sabemos. La única función de verdad del arte es hablar de esas cosas.*<sup>378</sup>.

<sup>378</sup>El Correo Gallego. [En línea] <http://www.elcorreogallego.es/gente-y-comunicacion/ecg/anton-lamazares-pienso-mejor-manera-hacer-poesia-es-pintura/idEdicion-2009-06-21/idNoticia-439845/>. (Consulta: 27-5-2010).



**Ilustración 102. Antón Lamazares. "Santa Faz". 65x46cm. 1994**

De ahí que en la obra del artista gallego, la materia se advierta como un eje vertebrador en continua alusión a los símbolos que pueden establecer relaciones de definición del propio ser humano: el ser, los paisajes abordados desde la metáfora permanente... Realidades que en un principio para Lamazares no pertenecen al misterio, precisamente, porque se conocen<sup>379</sup>. Pero ese conocimiento, le permite reconocer en él unos efectos y comportamientos emocionales que le llevan a situarse como centro porque es lo que él alcanza y, por lo tanto, el lugar desde el que mira y llega a divulgar una experiencia que puede escrutar y desde donde es posible pensar acerca de lo que se propone. Necesita, entonces, romper con la imagen de esa realidad que percibe, dejando una huella, una estela del origen del que parte para que todo adquiriera una lógica en él.

<sup>379</sup> GUEVARA, Roberto. *La profundidad del ver*. Ed. Ministerio de Cultura. Madrid, 2002, p. 361.

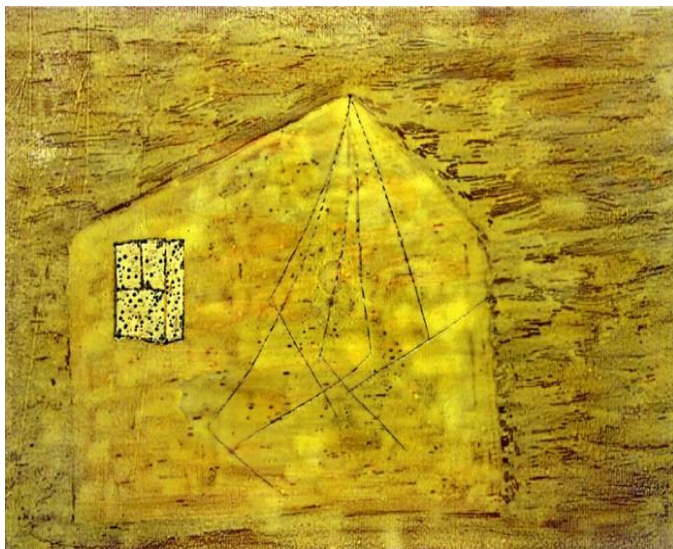
Esta serie que aquí se presenta y que viene a señalar aquello que es la *Casa de todas las cosas* (Fig.103 y 104), mantiene un diálogo perenne con los recuerdos, la memoria, la sugerencia y la insinuación, a medio camino entre lo inmediato del momento y la relación que establece con la idea de tiempo transcurrido sobre lo pintado.



**Ilustración 103. Antón Lamazares. "Domus Ominia IV". 2007.**

En ello, mucho tiene que ver el tratamiento de las formas, acaso y por momentos la indefinición de los asuntos que parecen gravitar catalizados por otro tiempo que nos observa y espera. En esta línea donde la materialidad de la obra se presume definitiva para entender la obra de Lamazares, Javier Fuentes señala:

*Los materiales y su corporeidad son una de las características más llamativas de su pintura. La suya es una pintura con "gesto", como él mismo diría: una capa tras otra, barniz sobre barniz, bastidores, tablas y cartones yuxtapuestos, cosidos o claveteados. "Mi pintura ciertamente tiene gesto", afirma Lamazares, "y es una pintura en la cual el soporte (la conciencia del soporte) es muy importante. Todo eso es un rumor que moldea, que rumia y que viste nuestros ojos y nuestro corazón". Lo cotidiano, lo intrascendente, aquello que no suele llamar nuestra atención, adquiere en la obra de Lamazares un lugar preferencial, desde el cual profundizar en la razón misma de la pintura a través de un lenguaje visual que dialoga con lo sensorial, la materia y el propio concepto del tiempo.*<sup>380</sup>

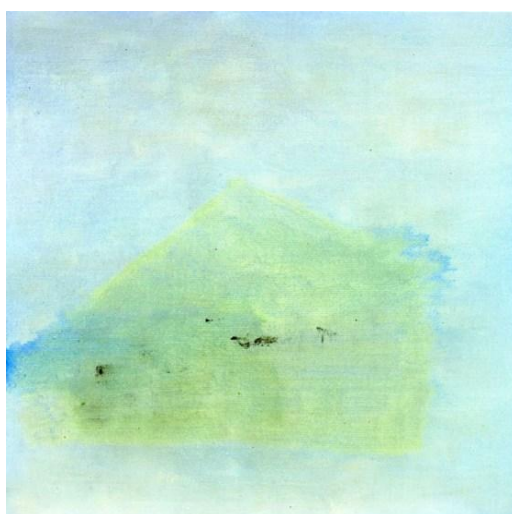


**Ilustración 104. Antón Lamazares. "Domus Omnia". 2007**

<sup>380</sup> FUENTES FEO, Javier. [En línea]

[http://www.seacex.es/Spanish/Activities/Activity\\_Library/Paginas/Activity\\_113\\_1.aspx](http://www.seacex.es/Spanish/Activities/Activity_Library/Paginas/Activity_113_1.aspx).  
(Consulta: 6-2-2010)

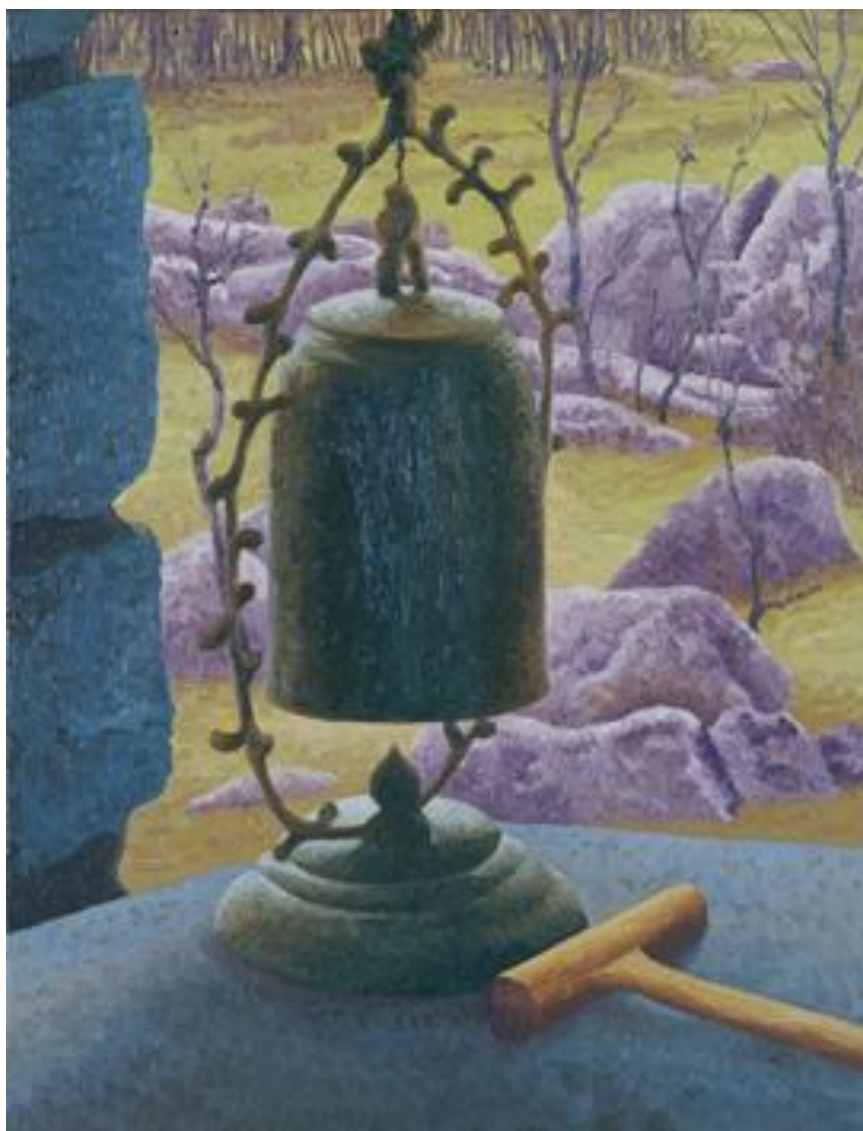
Lamazares urde un complejo tejido de depuración, mediante el que aborda, de manera sensitiva, aquello que escapa a la excelencia material, a la calidad de la materia prima para hablar de lo más poderoso, remitiéndose a la dignidad y la coherencia del lenguaje, su imagen y el trayecto seguido por éste, donde el tiempo y lo perenne se sujeta en paralelismos, en lo efímero, en la significación de lo que desde el inicio llena de significación del final. De ahí que el autor, se afane en un trabajo de soporte reconocible, tanto en la imbricación de estratos componiendo el soporte, como en la relación cromática y formal que también agrega una materialidad a nivel humano, dejando de relieve el rudimento del proceso, como el humano deja el rudimento de su pensamiento despojado de certezas, abriendo los intersticios del desasosiego y la incertidumbre. Y es que ante las piezas de Antón Lamazares, es posible caer en todos y cada uno de los tópicos, precisamente cayendo. Pero el artista, nos aleja de cualquier duda, de cualquier pretensión verbalizada; para él la pintura nace de la poesía. Una poesía sin remilgos, descarnada. Para Antón es necesario saber qué es la pintura, que para él es el lugar donde apoyar la cabeza, el lugar donde piensa en el tiempo que abate su comprensión, el para qué hemos nacido.



**Ilustración 105. Antón Lamazares. "Domus Omnia". 240x250. 2007**

#### 4.4.8 Juan Carlos Savater: La idea como lugar

Pintor de atmósferas y pensamientos hechos imágenes Juan Carlos Savater resulta ser un pintor que evidencia el caudal sensitivo que destila su obra.



**Ilustración 106. Juan Carlos Savater. "S.T." 2000**

Una obra que se enreda y libera a un mismo tiempo en sintonías de orden espiritual. Y es que para este autor el hecho de la pintura es lo mismo que implicarse en un proceso sagrado, es su manera de orar, de entregarse a su propio proceso vital sin liturgia inventada ni traída a la

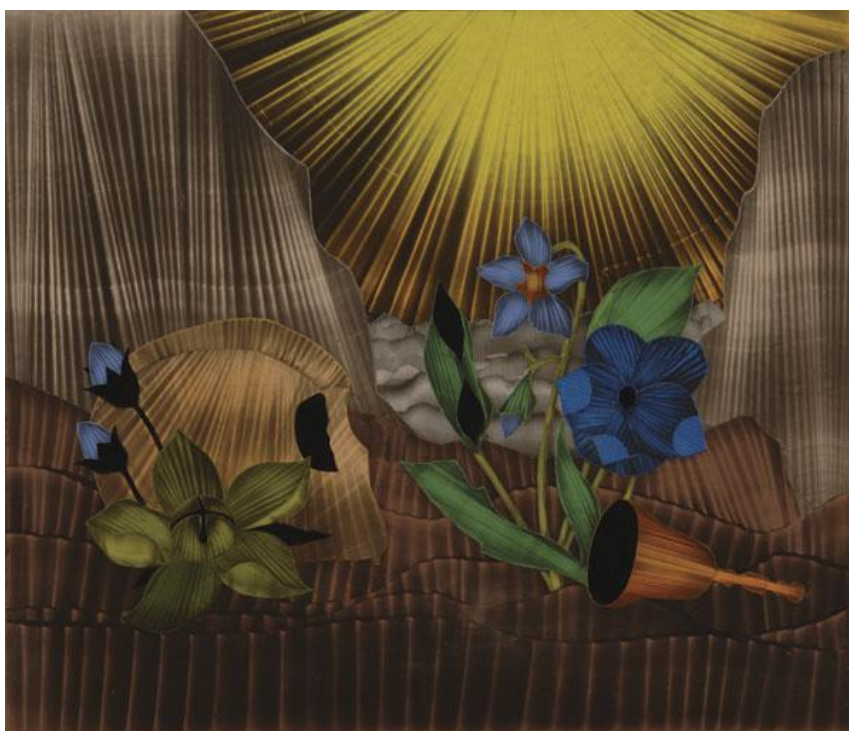
manera de comportamientos estructurados para la ceremonia. La suya es una obra que celebra en cada ocasión el acierto con el encuentro de la pintura, abordando cada composición con carácter teatral, propiciando el acercamiento al ideario que pretende (Fig. 107). Desde ese inicio, sus formas se proyectan sobre el lienzo haciendo de la pintura un argumento que hilvana contenidos de manera insinuante y modificando las jerarquías de las formas que objetualiza tanto en su existencia como en su realidad imaginativa.



**Ilustración 107. Juan Carlos Savater. "Cráneo, caja y campana". 2006**

Haciéndose evidente, en la contemplación de sus obras, como bien puede apreciarse en "Flores y cráneo" (Fig. 107) una importante y poderosa intención plástica, que canaliza con depurado esmero hacia la ejecutoria metodológica y una singular trasgresión en lo formal y delirio iconográfico de serenidad no representativa, el artista guipuzcoano ha generado un interesante mundo en donde la trascendencia se adivina a través de una secularización interna entre lo simbólico y la modificación hacia lo inteligible de aquello que es asunto y que lo hace gravitar

redefiniendo la lectura de aquello que es posible reconocer. De ahí que se establezca una relación intensa entre aquello que agota su tiempo y la renovación de éste en lo renacido. Un asunto que adquiere intensidad emocional a partir de esa personal tendencia a la identificación con lo vivido y lo intuido; con Ser. Una tendencia hallada donde la memoria se sitúa a expensas de la relación con la atmósfera y el tratamiento con los que trabaja y eleva a símbolo, para ser elemento de iniciación y lugar de entendimiento entre sentido y su expresión.



**Ilustración 108. Juan Carlos Savater. "Flores y Cráneo". 2006**

Savater es un pintor reflexivo, permeable a la esencia de las cosas que visualiza con emoción y serenidad contenida. Es por ello que resulta imposible abstraerse a la idea de que Savater es un pintor que necesita el misterio en la pintura, tener un argumento para adentrarse en lo insondable y que el misterio sustente como una evanescencia real lo más recóndito del pensamiento al que pone lugar. Tal vez eso, o que Savater sepa ver aquello que está al alcance y por habitual el resto obvia como si lo normal no fuera extraordinario.

Y así nos lo hizo llegar María Escribano en el catálogo que daba paso a la muestra que tuvo en lugar en el Monasterio de Santo Domingo de Silos durante 2006, apuntando que: *Parece, en principio, visiones de lugares lejanos, como si el pintor hubiera colocado su mirada en un punto menos próximo a la piel más reconocible de la naturaleza terrestre*<sup>381</sup>.



**Ilustración 109. Juan Carlos Savater. "Estrella matutina". 2007**

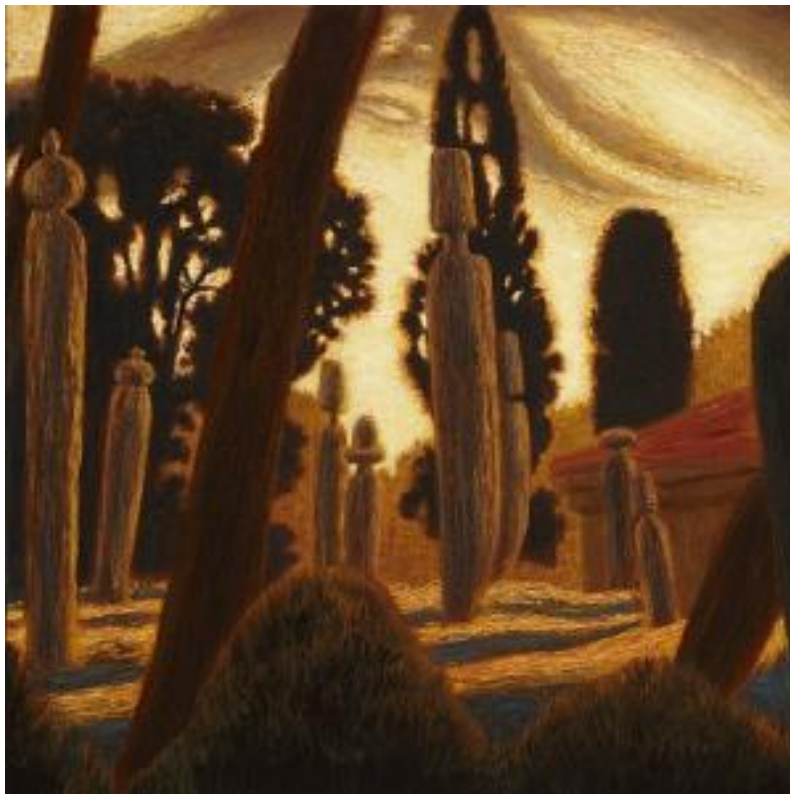
En efecto, la pintura de Savater, nos llega como si el artista hubiera experimentado la posibilidad de ofrecer una mirada sobre lo mismo, sobre las mismas preguntas donde el tiempo y el espacio todo lo marcan, con espacios emocionales distintos y longitudes de onda

---

<sup>381</sup> ESCRIBANO, María. "José Carlos Savater. El Solo estrella matutina". [En línea] <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/2006/juan-carlos-savater.html>. (Consulta 30-6-2008).

diferentes, advirtiendo la lejanía de lo cercano y la cercana respuesta de lo que es invisible a nuestra mirada.

De ahí que en estos últimos años el artista haya articulado una obra que se acerca más a las evidencias, que se adentre en una querencia que manifieste, sin obviar una particular caligrafía, las cuitas existenciales que otorgan rumbo a su trabajo.



**Ilustración 110. Juan Carlos Savater. "Cementerio Sufí". 2011**

#### 4.4.9 Ángeles San José: Huellas sin tiempo



**Ilustración 111. Ángeles San José. "Paisaje". 1990**

Ángeles San José es una artista singular de la que es posible esperar un caudal paciente de imágenes inquietantes. Y es que esta autora no parece atesorar entre sus maneras el apremio por llegar a ningún lugar preciso. Para ella, el camino, la observación y el modo de vertebrar las sensaciones que ocurren antes y después de su obra, es un *todo* que parece convocar a una idea donde las realidades no pueden ser halladas, sino presentidas.

En "*Purgatorio*" (Fig. 112), nos habla de lo individual y el carácter de significación colectiva que adquieren los márgenes de relación que atesoran las imágenes –sus imágenes–. Entre la forma intuida como

punto de fuga y principio por donde los elementos inician la trocha hacia el desvanecimiento, la obra de esta artista ofrece claves, tal vez elementales, pero sin duda, fundamentales para confirmar que en el proceso se encierran las cuestiones y las estructuras que dan forma al complejo universo de la relación con lo trascendente, cuando todo se advierte desde la dimensión humana y corresponde a la primera persona enfrentarse a ello.



**Ilustración 112. Ángeles San José. "Purgatorio". 1990**

Al hilo de lo antedicho, resultan elocuentes las palabras que Francisco Calvo Serraller dedicó a la autora, viniendo a hilvanar, de manera acaso más transparente, con la idea misma del proceso místico y la querencia individual a la comprensión de aquello que resulta imposible identificar y que no queda sujeto a norma alguna, salvo en aquellas que nos ubican en el mundo. Pero es un mundo que en la atmósfera se torna en lenguaje simbólico. Todo adquiere una trama velada como si ese fuera el estado natural de aquello que aborda, incluso lo oscuro:

*Los paisajes nocturnos que presenta Ángeles San José en Madrid profundizan en todos los matices de la oscuridad. En sus cuadros las densas tinieblas acogen leves resplandores figurativos. Bajo el manto de esa noche cargada de significados laten los colores al límite de su visibilidad, como flores de ceniza (...) se afincó en el trance pictórico de enfrentarse con la imagen oscura, Ángeles San José ha insistido en esa absorbente y huidiza plasmación del negro, donde rebullen todos los colores, pero al límite de su visibilidad, porque el horizonte así se achata entre tinieblas y se convierte en un telón jaspeado de inciertos brillos fugitivos.*<sup>382</sup>

Línea, dibujo de gesto, grafito, superficies para significar lo ausente, emancipación del tiempo frente a la materia, materia no requerida por el tiempo. La pintura de Mari Ángeles San José, se afana por mantener una relación espacio temporal en la que el paso de las cosas dejen siempre resbalar un acto casi litúrgico de la presencia.

Para la artista, el paso del tiempo es siempre susceptible de una materialización; de una huella extendida como un poso aliviado de contenido que lo adquiere en la dimensión de la ausencia. Tal vez por ello, la artista profundiza en ese estado cromático sin definir estados. Grises, oscuros, grafitos, conforman el equipaje de unas escenas tan fugaces como desposeídas. Y ahí estriba una de las claves de su pintura. La definición del escenario pictórico como si todo se hallara en el mismo lugar donde ahora se adivinan fragmentos, restos, estelas. Y es que no cabe duda que sobre el soporte, la pintora mantiene en la retina la

---

<sup>382</sup> CALVO SERRALLER, Francisco. *Old Devil Moon*. Catálogo de la exposición realizada en la Galería Antonio Machón. Febrero 2004.

composición ausentada; sigue conformando con trazo preciso el dibujo de aquello que es y ya no podremos percibir.



**Ilustración 113. Ángeles San José. "Salambo". 2004**

Así, Ángeles San José nos adentra en una pintura donde la materialidad parece desaparecer y, sin embargo, se carga de necesidad táctil. El tratamiento de la superficie es del todo aquel que pretende y consigue elaborar un espacio donde nada es concreto y es todo. Donde lo infinito se materializa a través de los estados que va generando la depuración, la forma deshaciéndose con levedad y sin pausa, dejando al vacío su lugar.

Como bien podemos apreciar en obras como "Achemy", "Salambo" o "Old Devil Moon" (Fig.113,114 y 115) la propuesta de Ángeles San José es oscura, definitoria de espacio sin definición. Advirtiendo esa capacidad de dotar de densidad y materialidad al espacio, al vacío, a la espera, a la ausencia



**Ilustración 114. Ángeles San José. "Alchemy". 2005**

Espacios sin perspectiva ni tiempo, densos y evanescentes; concurrencia en ellos de lo inaprehensible; en sí, un caudal de contradicciones hechas imagen y tacto, lugares de la conciencia y lo inconsciente situando visibilidad de la naturaleza no representada y sin materia que, sin descanso, se busca para saber de ella.



**Ilustración 115. Ángeles San José "Old Devil Moon", 2004**

#### 4.4.10 José Manuel Ciria: Descreación



**Ilustración 116. José Manuel Ciria. "Sueño de Poema III" 1997**

En el trabajo Ciria la mancha es un lugar de la pintura, que viene a advertirse con la entidad de la tradición pictórica. En ello se encuentra una especie de memoria continua, de fragmentación compositiva que dirige la mirada y busca para hallar la hegemonía de lo objetual como un referente de evanescencia dotado de cuerpo. Una memoria que se deja ver en los estratos que van configurando sus lonas; en el poder evocador de un movimiento animado por una especie de empuje insólito que nunca aparece en su origen, como si con ello nos estuviera remitiendo a un origen inicial nunca visto. José Manuel Ciria, trabaja inspirando a un silencio cargado de vehemencia y fuerza marcado por un modo de hacer que mucho tiene que ver con la configuración de la imagen contemporánea, advirtiéndole en sus obras también ese lugar fronterizo

entre lo abstracto y la figuración. Un modo en sus formas que aborda como si dejara al descubierto el proceso que le lleva a la configuración emulsionada de sus imágenes, sobre las que siempre cabe la sospecha de presentirlas avanzando hacia su desintegración o, por el contrario, hacia el lado opuesto.



**Ilustración 117. José Manuel Ciria. "Hidra de sol, musgo y Roca". 1999**

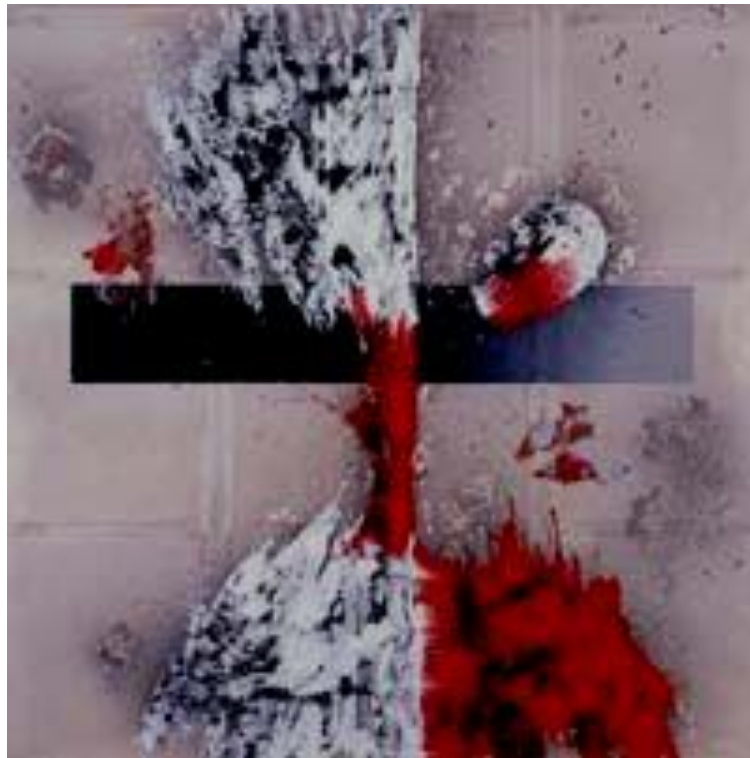
De esta manera Ciria abona el terreno de las sugerencias, del espacio y el pensamiento acerca de las formas que adopta, por encima de todo, el paso del tiempo sobre ese espacio que en él es lugar de intervención. Lugar para que el tiempo hable y sobre donde el artista incide aludiendo a la memoria propia y colectiva. Como en "Hidra de sol, musgo y roca" (Fig. 117) donde queda de relieve que su discurso no renuncia al establecimiento de referencias y una iconografía que siempre

tiene presente la estela de las formas albergadas en un espacio que, lejos de ser indefinido, busca el perfil de la atmósfera entre lo callado y la batahola donde ejecutoria y reflexión corren paralelas, tornando el mito a memoria.

Y es que sobre y en la obra de Ciria siempre gravita como una presencia casi tangible el panorama interior de los acontecimientos que al humano y a él mismo le obsesionan, de manera que esto genera no una representación ni una simulación, sino una identidad resultante que se suscita en la enjundia de la obra (Fig. 118). En ella siempre hay cuerpo y masa; lo fluido se densifica y toma vida, ejerce su autonomía de movimiento y, sin embargo, es la aceleración hacia el vacío, el instante de la huida y la fugacidad.



**Ilustración 118. José Manuel Ciria. "Una planta que hace rejuvenecer". 2005**



**Ilustración 119. José Manuel Ciria. "El dueño del tiempo". 2004**

En este sentido la forma que adoptan los conceptos siempre se hallan relacionados con un entorno en el que los planos dejan lugar a la acción. Así, uno de ellos, como es la memoria es una constante en sus modos de hacer. El pintor despelleja lo accesorio y hurga en el sentido de la herida (Fig. 119) como fórmula a través de la cual la fragilidad es un torrente de fortaleza que anima el desarrollo del proceso de pensamiento.

Ante la complejidad de definir aquello por lo que se estremece y turba su pensamiento, el autor modifica, sin variar el discurso que de tiempo le viene definiendo, la fórmula de sus contenidos que siempre albergan referentes donde las cosas son y no son, donde el movimiento y el concepto de dimensión a partir de lo conocido adopta categorías sensibles mediante las cuales queda significada esa relación perenne entre el espacio y, por necesidad, el paso del tiempo desde donde hace referencia a la memoria, son cuestiones fundamentales que nos

advierten acerca de una hondura de pensamiento que busca arrancarse de lo físico. En esta dirección el propio artista escribe:

*Vivo en una tan alta torre,  
Que el tiempo de los humanos  
De superficie no me afecta.  
Viajo con la luz a estar entre vosotros  
Por amor a los míos, pero  
También por egoísmo. Y también  
Por egoísmo vosotros me consideráis,  
Unos pocos por afecto quizá.  
El arte, la ciencia... la búsqueda, la soberbia,  
La vanidad y la ambición, habitan el último piso.  
Por ello, a mis queridos les lanzo flores y enormes piedras  
A mis enemigos. Mas ninguno preocuparos pues  
Sólo os atravesaran, tan largo es el viaje,  
Cuando estéis muertos.  
Puesto que el universo existe,  
El tiempo es el único dueño.  
Y yo soy el dueño de él.<sup>383</sup>*

Sin lugar a dudas podemos señalar que en la obra de Ciria lo inanimado toma el protagonismo y el riesgo de componer escenas hasta hacerse latido. En ello, los presentimientos y la búsqueda constante de un lugar definen las intenciones del autor que no renuncia a la exposición más denodada de sus reflexiones, donde todo queda abierto a la incertidumbre de la certeza.

Un oxímoron provocando en Ciria una preocupación por el hecho de establecer un universo de relaciones entre aquello sobre lo que

---

<sup>383</sup> CIRIA, José Manuel. El Dueño del Tiempo. Catálogo exposición en la galería Pedro Peña. Marbella. Málaga, 2006, p.3.

reflexiona y el modo de significarlo en un torrente de pintura, que a partir de este momento va a estar rondando la vida de lo intangible.

Así, en sus obras, si bien durante un largo período las líneas marcaban los territorios de la definición espacial, el elemento de la retícula tratada a modo de planos de color va a modificar este espacio haciéndolo más solemne, más lleno de vacío y más estático frente al rutilar extraordinario de la mancha emulsionada de *corpus* y masa propia conformando elementos.

Bajo este prisma, Ciria trabaja en esa misma confrontación entre la vehemencia corpórea de su gesto y la quietud de fondo en donde parece helarse el instante, entre el grito arrebatado y la serenidad más absoluta, lo mismo que entre la vida y la muerte y sus fronteras.



**Ilustración 120. José Manuel Ciria. "El miedo ha entrado en mi ánimo. Temo a la muerte y corro". 2006**



**Ilustración 121. J.M. Ciria "ST". 2005**



**Ilustración 122. J.M. Ciria. "Ópera". 2005**

Fronteras que José Manuel Ciria siempre rebasa sin detenerse y hurga enhebrando pasado y presente, memoria y tiempo, épica y poesía, el ser y el no ser. Y es que el artista se debate de manera permanente en ese estadio de búsqueda que repasa pensamientos de humanidades pretéritas, resoluciones y definiciones que alberguen un eje de conexión a través de la cual, además de profundizar en contenidos, Ciria pueda establecer un punto nuevo de partida acerca de las mismas cuitas entre la existencia y la desaparición (Fig. 122).



**Ilustración 123. J.M. Ciria. "Gilgamesh". 2006**

De ahí que durante el año 2006 en que realiza la serie "*La epopeya de Gilgamesh*", en lo que parece toda una declaración emocional frente a la eternidad buscada por el rey sumerio, Ciria ofrezca un último ritmo de la obra que hasta ese momento había estado realizando para adentrarse en territorios donde la figura entra a formar parte de sus postulados estéticos, sin desdeñar la tensión emocional que la mancha y los espacios sin tiempo ni lugar de siempre ha fecundado su pintura.

Figuras, humanos que Ciria quiere recuperar para su pintura para volver a sentir el origen inicial de sus pensamientos para, con seguridad, volverlos algún día a aniquilar cuando su huella se adivine profunda de nuevo en los lugares que su pintura habita.



**Ilustración 124. José Manuel Ciria. "*Sigue a tu alma*". 2006**

Y es que como apuntó Marcos Ricardo Barnatan: *Ciria es Gilgamesh. Lucha por alcanzar la cima de la montaña, enfrentamiento entre iguales, pérdida, muerte, resurrección a una nueva vida y búsqueda de lo eterno.*<sup>384</sup>

Y es que José Manuel Ciria, es un autor que deja sobre el escenario de sus obras ese punto intermedio del que venimos hablando entre imagen dilapidada y la configuración de este proceso. En su obra, cada pieza se destruye y vuelve a crearse desde el origen. Un origen que ahora vuelve a retornar desde la *descreación*, la estructura de la imagen y la recomposición de un ahora. Un ahora que siempre tiene que ver con lo espacial y lo inconmensurable de la comprensión acerca de la existencia.

En efecto, Ciria después de un largo recorrido por el universo de la abstracción y las escenas de espacio para la gravitación, también se reconcilia con la figura haciendo coincidir en ella la descomposición tangible de los volúmenes y una ubicación en donde el margen de presencia y lo trascendente se acumulan en las imágenes a modo de iconos universales. Imágenes que necesitan de la imagen para *ser* en este período en el que el artista se afinsa en Nueva York y la experiencia de la imagen implícita en lo literal queda revisada para su universo, enhebrando ese discurso que ahora se encuentra entre el binomio construcción-descreación (Fig. 124 y 125) y todo cuanto queda configurado en la modulación corpórea que la mirada reconoce para la asimilación de contenidos más allá de lo sensible.

---

<sup>384</sup> BARNATAN, Marcos Ricardo. *Abecedario Ciria/Gilgamesh*. Catálogo exposición José Manuel Ciria “La Epopeya de Gilgamesh. Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. Argentina.2006, p. 9.



**Ilustración 125. J.M. Ciria. "Lo efímero de la existencia" 2010.**

## **5 ESTACIONES ESPECULATIVAS Y CONSIDERACIONES PREVIAS A LAS CONCLUSIONES**

En la idea *misma* del planteamiento para la elaboración del presente estudio, podrían hallarse las claves de unas conclusiones que, al abordarse con la intención puesta en las relaciones a ponderar entre la inclinación a la creación estética y la influencia inconmensurable del pensamiento trascendente para catalizar imágenes de principio especulativo, nos obligan a hilvanar con contenidos específicos a fin de ofrecer indicios concluyentes fuera de la especulación.

Así pues, y además de todo lo apuntado desde el inicio, podríamos hablar de creación bajo la influencia del *fenómeno místico en la pintura española contemporánea* al amparo de los puntos que se pasan a definir a continuación, dando respuesta a las incógnitas planteadas al principio del trabajo, como continuación a las consideraciones y consecuencias sobre la obra actual indicadas anteriormente.

## 5.1 La experiencia individual y el lenguaje místico

Así y como principio, habría que hablar del artista desde su condición humana, para entender el rango de diferenciación que con posterioridad se obrará en tanto que creador de sus propios postulados. De tal forma, no podemos dejar de apuntar acerca del orden de prioridades intelectuales que se suceden generación tras generación, destilando un nivel de experiencias individuales que, antes o después, le obliga a pensar en la idea de su propia desaparición como la más desasosegante de toda su existencia. Por extensión de este principio, la idea de permanecer se halla en la génesis de la naturaleza del hombre que, ante la certeza, se arroga en la duda, desde donde abre cuestiones, con la entidad suficiente de generar corrientes de pensamiento y experiencias fruto de la propia interiorización especulativa invertidas en motivo de vida.

Este principio, entonces, comienza por dar entendimiento al deseo de vivir como condición y el pensamiento de la existencia como lugar en el que las cosas se desarrollan<sup>385</sup>. El pintor, bajo la identidad del que da origen a un lenguaje que va de él al observador como consecuencia del acto de vida en el que se sumerge, trasciende desde la vida y es en ella donde alcanza el intento de superación y duda, de búsqueda y vacíos<sup>386</sup>. El factor miedo, como detonante y espoleta del convencimiento, desaparece en tanto que experimenta el hecho de trascender desde el presente, aún, cuando podamos advertir un deseo de huida. Pero no, el místico, el pintor que bajo esta influencia se empeña en el desarrollo de su obra una vez tras otra es su ser que fundamenta su existencia en la vida.

---

<sup>385</sup> BRUAIRE, Claude. *El ser y el Espíritu*. Ed. Caparros. Madrid, 1999, p. 14.

<sup>386</sup> PARDOS, José Luis. *Op. Cit.*, p. 158.

Tras lo apuntado, ya de forma explícita, hay que albergar en esta línea la idea de infinitud y dios como una fórmula inmiscuida en la manera de entender el mundo<sup>387</sup>. El hecho mismo de esta consideración, regula la conducta a adoptar frente a este estímulo de cuya comprensión es sólo conocedor el individuo. La divinidad así, queda abierta, el humano tiene acceso a ella sin condiciones y, repito, es que acaso la modernidad, la vanguardia y la postvanguardia no le ha sabido arrebatarse a las religiones la idea de Dios para los hombres y sigue depositando en ellas las acciones del sujeto bajo el dominio de su naturaleza por parte de la autoridad que se la arroga. Manera que a lo largo del tiempo ha podido ofrecer muy diversas teorías de carácter cosmogónico, panteísta, teológico e incluso nihilista, que en el fondo esconde una idea ascética de entender la existencia.

El pintor, bajo esta premisa, trabaja desde convencimiento llegado a partir de sus reflexiones o por experiencia propia. Aunque no sería vano apuntar que la propia existencia puede servirle para pacificar ese convencimiento al que necesita poner forma e imagen, lenguaje y emoción como una necesidad a ser manifestada.

Desde el asunto que aquí se trata, teniendo en el *fenómeno místico* la causa de creación estética como eje propiciatorio, resulta evidente señalar que todas y cada una de las posibilidades acerca de la resolución del conflicto, obliga a la apertura de un debate. Debate que, obviamente, nos conduce a tener en cuenta tanto la existencia de un pensamiento acerca de una instancia no tanto superior, sino que complementa y completa la condición humana, inmutable y perenne – fuera de toda relación con autoridad alguna para administrar creencia-, así como la articulación de un lenguaje mediante el cual puedan ser organizadas las ideas con el fin de transmitir las hasta llegar a pensar a

---

<sup>387</sup> LIENHARDT, Gotfrey. *Divinidad y experiencia*. Ed. Akal. Madrid, 1985, p. 45.

través de ellas y, por supuesto, un debate previo en primera persona que desde las sensaciones suscitadas puedan permitir establecer una coherencia, de base experimental, en el discurso que el debate alberga.

De donde se puede deducir que de ninguna manera se quiere profundizar en el conflicto de las creencias y los pensamientos individuales; tampoco en el juicio acerca de éstos y la fiabilidad de que las ideas que se manejan -inmerso el individuo en un sentimiento místico-, atiendan a una realidad que pueda ser justificada, sino que lo que aquí se trata es acerca de la existencia del pensamiento del artista en virtud de una "intensidad emocional", que concluye e influye en su proceso creador por cuanto atesora realidad individual. En este sentido podríamos considerar que existe la influencia del fenómeno místico, del mismo modo que el amor, la ira, la tristeza o cualquier estado del ánimo. Aspectos y realidades éstas que no son procesos cuantificables desde la experiencia ajena. La entidad y fuerza que otorga el hecho de ser testigo de la propia inquietud que cuestiona y dialoga, busca y, por qué no, encuentra razón alguna en sus circunstancias a propósito de las certezas que genera la incertidumbre, somete al artista a un proceso de trabajo cuya objetividad sensitiva se adentra en un despojar de rangos que le conducen, racionalmente, a una estratificación de los signos comunicativos en el mismo nivel en el que éste los recibe, esto es: vacío, silencio y comprensión de la exoneración material para la creación de lo que supone sentido de totalidad<sup>388</sup>. Este asunto, como ya ha quedado de relieve, no es un aspecto que pueda situarse en algún lugar del tiempo concreto; de tal modo el Maestro Eckhart apuntó en el siglo XIII:

*"Si Dios no es ni esto, ni eso, entonces ¿cómo lo encontramos? Todas las tradiciones místicas llegan de una u otra forma a hablar del encuentro con Dios, o con la Plenitud de la*

---

<sup>388</sup> RIBAS MASSANA Albert. *Biografía del vacío*. Ed. Sunya. Barcelona, 2008, p. 293.

*Vida, como fruto de una experiencia del vacío. Es lo que San Juan de la Cruz describe como nada, nada, nada. "Para caminar hacia Dios el intelecto debe ser perfeccionado en la oscuridad de la fe, la memoria en el vacío de la esperanza, y la voluntad en la desnudez y la ausencia de todo afecto"[7]. Eckhart lo dice de una forma todavía más sencilla y casi desconcertante: "Dios no está en ninguna parte... Dios no está ni aquí ni allí, ni en el tiempo ni en el espacio... Quien quiera que lo busque en algún lugar no lo encontrará" (33: 247-249). Sólo en el vacío del aquí y el ahora se encuentra Dios.*<sup>389</sup>

Un estímulo éste que, sin embargo, se logra capitalizar no sólo como experiencia, sino como un profundo sentimiento permeable a los efectos sobre el propio discurrir y sus consecuencias, definidas en la materialidad individual de la persona y el modo en que esto se manifiesta a través de los comportamientos en el manejo del lenguaje. Lenguaje, cuyos códigos derivan de la reflexión suscitada acerca de aquello que se experimenta como proceso vital sin imagen.

Ante estos hechos catalizados en lo antedicho y el desarrollo del presente trabajo podemos señalar que, *la influencia del fenómeno místico*, puede escaparse en generalidades arrojadas a cualquier proceso de creación artística. Sin embargo, atendiendo al desarrollo establecido, se hace evidente que si una de las tendencias del arte actual viene a relacionarse con el hecho representativo tanto del derredor como de las conductas, otro, que es el que nos ocupa, queda definido en la relación del presente, bajo cuyos modelos estéticos se reflexiona acerca de lo que queda fuera de los acontecimientos, reinventando

---

<sup>389</sup> PIERCE, Brian J. *El Maestro Eckhart libertad interior y no-violencia*. [En línea] [www.marianistas.org/espiritualidad/el\\_maestro\\_eckart.rtf](http://www.marianistas.org/espiritualidad/el_maestro_eckart.rtf). (Consulta: 7- 3- 2008).

individualmente la comprensión de todo cuanto tiene su inicio en la frontera del “hecho demostrado” y la común aceptación de tales fundamentos por la experiencia colectiva.

De tal forma, esta manera de creación de la que venimos hablando con carácter de descreación, se antoja un proceso que siempre ha estado vinculado a los estímulos, por entender la existencia más allá de sí misma, siempre, renovando las propuestas en un continuo comienzo, como apunta Mircea Eliade, acerca de las tendencias del arte moderno:

*Las dos tendencias específicas del arte moderno, en especial la destrucción de las formas tradicionales y la fascinación por lo informal, por los modelos elementales de la materia, esto es, el descubrimiento de lo sagrado manifestado a través de las sustancias, 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 asiáticas... Uno de los rasgos característicos de la religión cósmica, tanto entre los primitivos como entre los pueblos del antiguo Oriente, es justamente esta necesidad de aniquilar periódicamente el mundo por mediación de los rituales para poder recrearlo.<sup>390</sup>*

En efecto, si el hombre –el pintor– necesita y, tal vez considera que el mundo no es sino aquello que él siente y experimenta desde el inicio del tiempo que él ocupa, no es menos cierto que este tipo de elucubraciones vienen dadas desde el exterior. Es decir, son asuntos que se perciben tomando al artista como sujeto de todo un catálogo de consideraciones que se presumen desde la experiencia de aquel que

---

<sup>390</sup> ELIADE, Mircea, “La Permanencia de lo sagrado en el arte Contemporáneo” en CIRLOT, Victoria y VEGA, Amador. *El Vuelo Mágico*. Editorial Siruela. Madrid, 1999, pp. 142-143. ISBN 847844936.

experimenta la obra desde fuera. En este sentido, estaríamos en la contradicción de dar por certeza absoluta lo que es en sí un rigor que deriva de la sensibilidad y la observación externa sobre aquello que se estudia –la obra del artista-. Sin embargo, se me antoja necesario que hable el artista en primera persona, que su discurso pueda ser advertido no dentro de la liturgia de la interpretación, sino en el diálogo abierto de sus muévedos más simples que, a la sazón, resultan ser los más complejos y desde los cuales viene a desarrollarse la vida en la que la creación adopta la escena de la estética como lugar en el que significarse y que muy bien pudieran llegarnos de una manera tan poderosa como lo contenido en el siguiente texto: *Sinceramente he sentido esa inquietud y ese malestar. Para recobrar mi inquietud y este malestar. Para recobrar mi paz interior me ha sido necesario ponerme a tono con un destino harto generoso. Y como me era imposible igualarme a él con el sólo apoyo de mis méritos, no ha llegado nada mejor, para ayudarme, que lo que me ha sostenido a lo largo de mi vida y en las circunstancias más opuestas: la idea que me he forjado de mi arte y de la misión del escritor. Permitidme que, aunque sólo sea en prueba de reconocimiento y amistad, os diga, con la sencillez que me sea posible, cual es esa idea*<sup>391</sup>.

Albert Camus ofrece unas claves iniciales que nos remiten a la idea del porqué de su propio ejercicio como escritor. Cabe señalar la incidencia que pone de forma implícita en su condición humana. En la dimensión desde la cual ejerce su labor.

*Personalmente, no puedo vivir sin mi arte. Pero jamás he puesto ese arte por encima de toda otra cosa. Por el contrario, si él me es*

---

<sup>391</sup>CAMUS, Albert, "La misión del escritor", *Antología de visionarios implacables*, [En línea] <http://www.arteven.org/profiles/blogs/1998507:BlogPost:47720>. Buenos Aires, Mutantia, p.20 (Consulta:19-8-2009).

*necesario, es porque no me separa de nadie y que me permite vivir, tal como soy, al nivel de todos. A mi ver, el arte no es una diversión solitaria. Es un medio de emocionar al mayor número de hombres ofreciéndoles una imagen privilegiada de dolores y alegrías comunes. Obliga, pues al artista a no aislarse; muchas veces he elegido su destino más universal. Y aquellos que muchas veces han elegido su destino de artistas porque se sentían distintos, aprenden pronto que no podrán nutrir su arte ni su diferencia sino confesando su semejanza con todos".<sup>392</sup>*

Sin lugar a dudas, aquí el autor nos hace comprender la dimensión humana del creador. La imposibilidad de crear sin una relación directa con todo cuanto le hace ser él y no otro ser distinto del que observa el mundo y la perspectiva de éste a expensas de su presente. De tal forma continúa apuntando:

*El artista se forja en ese perpetuo ir y venir de sí mismo a los demás; equidistantes entre la belleza, sin la cual no puede vivir, y la comunidad, de la cual no puede desprenderse. Por eso los verdaderos artistas no desdeñan nada; se obligan a comprender en vez de juzgar, y sin han de tomar un partido en este mundo, este sólo puede ser el de una sociedad en la que según la gran frase de Nietzsche, no ha de reinar el juez sino el creador, sea trabajador o intelectual.*

*Por lo mismo, el papel del escritor es inseparable de difíciles deberes. Por definición, no puede ponerse al servicio de quienes hacen la historia, sino al servicio de quienes la sufren. Si no lo hiciera, quedaría solo, privado hasta de su arte. Todos los ejércitos de la tiranía, con sus millones de hombres, no le arrancarían de la soledad, aunque consienta en acomodarse a su paso y, sobre todo, si lo consintiera. Pero el silencio*

---

<sup>392</sup> *Ibídem*

*de un prisionero desconocido, basta para sacar al escritor de su soledad, cada vez, al menos, que logra, en medio de los privilegios de su libertad, no olvidar ese silencio, y trata de recogerlo y reemplazarlo para hacerlo valer mediante todos los recursos del arte.*<sup>393</sup>

En este plano, queda planteada la situación individual del artista en el mundo. De la existencia con relación a la libertad y el pasado sobre la existencia de lo futurible. Un futuro que Albert Camus sitúa aquí y ahora de manera inmediata, pero que tiene visos de alcanzar otro estado de complejidad. En este sentido hace un alegato en cuanto al compromiso que él mismo siente frente a la sociedad en la que vive, para pasar a la esfera de lo catastrófico frente a la realidad que ante sus ojos se desarrolló tiempo atrás durante el período de entreguerras y que refleja de la siguiente manera, dejando vivo el canal de su compromiso personal: *Durante más de veinte años de una historia demencial, perdido sin recurso, como todos los hombres de mi edad, en las convulsiones del tiempo, sólo me ha sostenido el sentimiento hondo de que escribir es hoy un honor, porque ese acto obliga, y obliga a algo más que a escribir. Me obligaba, esencialmente, tal como yo era y con arreglo a mis fuerzas, a compartir, con todos los que vivían mi misma historia, la desventura y la esperanza. Esos hombres -nacidos al comienzo de la primera guerra mundial, que tenían veinte años a tiempo de instaurarse, a la vez, el poder hitleriano y los primeros procesos revolucionarios, y que para poder completar su educación se vieron enfrentados luego a la guerra de España, la segunda guerra mundial, el universo de los campos de concentración, la Europa de la tortura y las prisiones -se ven obligados a orientar sus hijos y sus obras en un mundo amenazado de destrucción nuclear. Supongo que nadie pretenderá pedirles que sean optimistas. Hasta que llego a pensar que debemos ser comprensivos, sin dejar de luchar contra ellos, con el error de los que, por un exceso de*

---

<sup>393</sup> *Ibíd.*, pp. 20-21

*desesperación, han reivindicado el derecho y el deshonor y se han lanzado a los nihilismos de la época. Pero sucede que la mayoría de nosotros, en mi país y en el mundo entero, han rechazado el nihilismo y se consagran a la conquista de una legitimidad. Les ha sido preciso forjarse un arte de vivir para tiempos catastróficos, a fin de nacer una segunda vez y luchar luego, a cara descubierta, contra el instinto de muerte que se agita en nuestra historia<sup>394</sup>.*

Sin duda un testimonio determinante, cargado de un simbolismo arraigado en la realidad que él y sus coetáneos vivieron. Resulta significativa esa renuncia al nihilismo cuando nada hacía presagiar un horizonte distinto. Apostaron por elaborar un arte de su tiempo y por su tiempo, manteniendo esa esfera de contenido que tiene que ver con esa lucha contra el instinto de muerte. Una vez puesto sobre la escena el postulado que mueve a la agitación creativa, Camus continúa:

*Indudablemente, cada generación se cree destinada a rehacer el mundo. La mía sabe, sin embargo, que no podrías hacerlo, pero su tarea es quizá mayor. Consiste en impedir que el mundo se deshaga. Heredera de una historia corrompida en la que se mezclan revoluciones fracasadas, las técnicas enloquecidas, los dioses muertos y las ideologías extenuadas; en la que poderes mediocres, que pueden destruirlo todo, no saben convencer; en que la inteligencia se humilla hasta ponerse al servicio del odio y de la opresión, esa generación ha debido, en sí misma y a su alrededor, restaurar, partiendo de sus amargas inquietudes, un poco de lo que constituye la dignidad de vivir y de morir. Ante un mundo amenazado de desintegración, en el que nuestros grandes inquisidores arriesgan establecer para siempre el imperio de la muerte, sabe que debería, en una especie de carrera loca contra el tiempo, restaurar entre las naciones una paz que no sea la de la servidumbre, reconciliar de*

---

<sup>394</sup> *Ibíd.*, p.21.

*nuevo el trabajo y la cultura y reconstruir con todos los hombres una nueva Arca de la alianza*<sup>395</sup>.

El pensador ofrece un panorama de estrato sensitivo a causa de una circunstancia real que él mismo vive. Desata, sin detenerse en detalles, en cuestiones emocionales, en el dibujo de una situación donde han de convivir conductas muy distintas en virtud de una misma escena. Nos adentra, con sutileza pero con rotundidad, en el mundo creado a expensas de la diversificación, no sólo de las cualidades, sino de las condiciones individuales desde las cuales desarrollamos intelectualmente una posición. Posicionamientos en base a unas sensaciones que serán el proyecto de una dedicación, encontrada o elegida, con el hecho transversal de las emociones decantando nuestra ubicación en el mundo, nuestra manera de relacionarnos y emprender la existencia más allá del presente en permanente búsqueda. Así ahonda una vez más en la necesidad que debe asistir al artista de ser uno más entre la totalidad, en no arrogarse categorías ni autoridad, pero sabiendo el lugar que ocupa: *Al mismo tiempo, después de expresar la nobleza del oficio de escribir, querría yo situar al escritor en su verdadero lugar, sin otros títulos que los que comparte con sus compañeros de lucha, vulnerable pero tenaz, injusto pero apasionado de justicia, realizando su obra sin vergüenza ni orgullo, a la vista de todos; atento siempre al dolor y la belleza; consagrado, en fin, a sacar de su ser complejo las creaciones que intenta levantar, obstinadamente, entre el movimiento destructor de la historia.*

*¿Quién, después de esos, podrá esperar del presente soluciones ya hechas y bellas lecciones de moral? La verdad es misteriosa, huidiza, y siempre hay que tratar de conquistarla. La libertad es peligrosa, tan dura de vivir como exaltante. Debemos avanzar hacia esos dos fines, penosa*

---

<sup>395</sup> *Ibíd.*, p.22.

*pero resueltamente, descontando por anticipado nuestros desfallecimientos a lo largo de tan dilatado camino. ¿Qué escritor osaría, en conciencia, proclamarse predicador de virtud? En cuanto a mí, necesito decir una vez más que no soy nada de eso. Jamás he podido renunciar a la luz, a la dicha de ser, a la vida libre en que he crecido. Pero aunque esa nostalgia explique muchos de mis errores y de mis faltas, indudablemente me ha ayudado a comprender mejor mi oficio y también a mantenerme, decididamente, al lado de todos esos hombres silenciosos, que no soportan en el mundo la vida que les toca vivir más que por el recuerdo de breves y libres momentos de felicidad y esperanza de volverlos a vivir*<sup>396</sup>.

Es por esto que, aún cuando se trate de la palabra dada por un pensador, me parece oportuno traer a este capítulo las palabras de Albert Camus ofrecidas en el discurso de aceptación del premio Nóbel de literatura, por cuanto deja de manifiesto la condición del artista y su relación con este proceso mediante el cual el creador se deshace de las fauces de lo religioso para adentrarse en el abismo que supone pensar desde la conciencia del Yo y su presente, y lo que ello significa como experiencia mistificadora. En efecto, no queda de relieve la idea de lo trascendente, de una divinidad a la que se tiende y sobre la que se hallan depositadas las esperanzas y experiencia del presente de cada individuo. Por el contrario, quedan de manifiesto las cuestiones que llevan a los seres humanos a internarse en el universo de una razón que, como en San Juan de la Cruz, apura en su condición humana para renovar el lenguaje de los asuntos trascendentes.

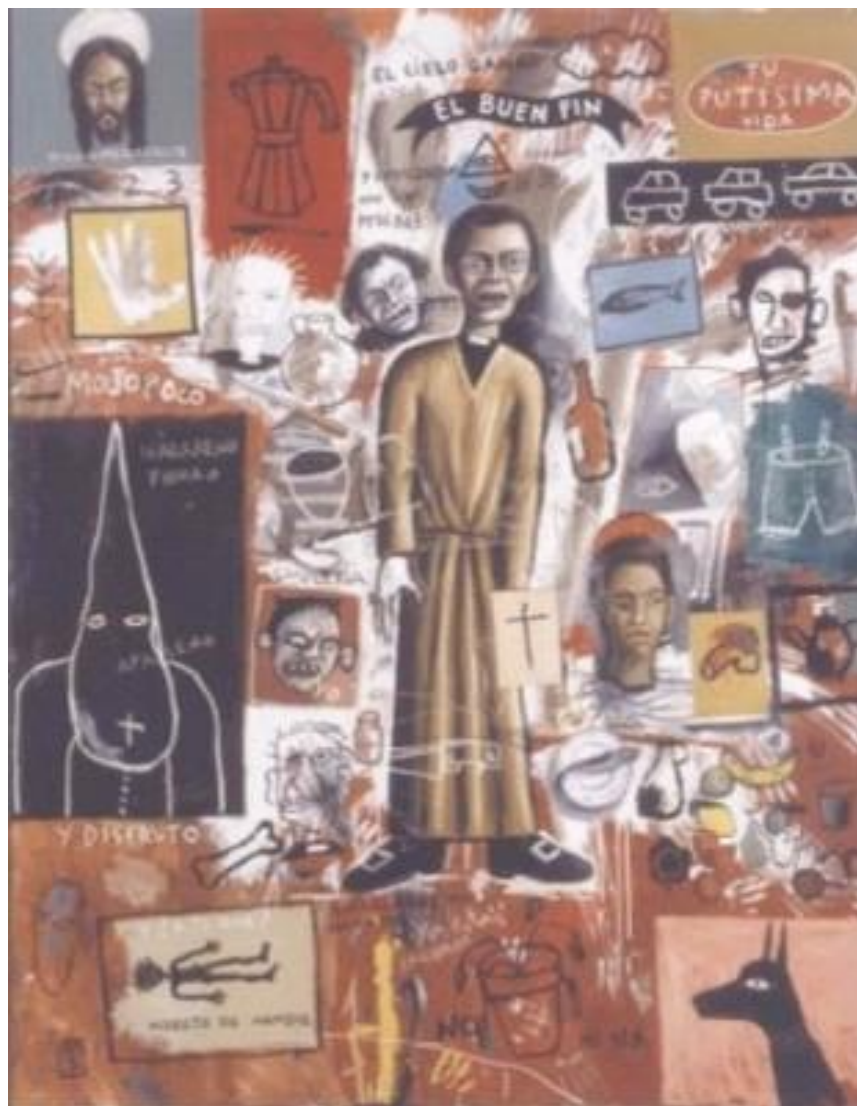
El pintor actual no es ajeno a su derredor y tiene que debatirse entre lo que conoce y lo que siente. El vértice que parece marcar este debate es posible que pueda albergarse en la desproporción que sobre el

---

<sup>396</sup> *Ibíd.*, pp. 22-23.

humano recae. Tal es así que, como ya se apuntó, la dimensión emocional que en él se da forma, a la manera de concepciones y pensamientos, le hacen temer el desconocimiento de su devenir. Así, la cuestión no debe fundamentarse en una u otra creencia, sino en las posibilidades propias, dadas en ese centro que conoce entre la existencia y el no existir.

Sin embargo, no es incierto que, tanto las especulaciones acerca de lo trascendente, como el lenguaje de sus manifestaciones sin duda ha estado en manos de quién maneja impulsos. De ahí que las reacciones frente a cualquier puesta en escena acerca de ello, sean no tanto hacia el sentimiento como hacia quién se arroga la administración de semejantes impulsos. De esta forma, la estética de la pintura ha trazado canales fuera de los cauces que pudieran identificar las emociones con la consideración religiosa, apurando la estética del desgarro, el dolor, la duda la incertidumbre, el horror en vida y, de una manera completamente inequívoca irreverente que, a la sazón nos propone lecturas extraordinariamente poderosas para entender la *influencia del fenómeno místico* como un acto de liberación en el lenguaje, reivindicando no sólo esta cuestión en el fondo de sus aspiraciones, sino unos signos externos en indiscutible pugna con el discurso y el modo de hacerlo visible. El hecho de que así sea, viene definido por una particular interpretación de lo arrebatado y el uso de una estética relacionada que busca romper el dogma frente a la libertad. Es un modo éste de extrapolar un paso más allá, la necesidad de romper barreras desde una articulación vehemente del lenguaje pictórico, que no duda en increpar y situar en el terreno del sarcasmo la ranciedad de actitudes.



**Ilustración 126. Matías Sánchez. "Irónicos Caníbales". 2009.**

## 5.2 Conflicto e incertidumbre



**Ilustración 127. Ángela Lergo. "Temprano levantó la muerte el vuelo" Fotografía. 2008**

El artista, como artífice, plantea un programa de relaciones estéticas con el fin puesto en la resolución de un conflicto del que, a priori, tiene un conocimiento negativo, derivado de la no aceptación del final absoluto como conclusión de sí mismo<sup>397</sup>. El proceso tiene su inicio en ello. El desarrollo de este aspecto lleva al pintor a una interiorización y conocimiento más amplio de lo que la vida ofrece y puede él mismo ofrecer.

Esto podría adivinarse como un factor determinante, poniendo de relieve la inventiva de lo supremo como efecto mitigador del sufrimiento producido por la incertidumbre. No cabe duda que uno de los pasajes más elocuentes al respecto lo encontramos en Lecciones de Metafísica:

*Anticipándose a una de las preocupaciones temáticas del existencialismo, Miguel de Unamuno escribía en 1913, que la única cuestión importante y el verdadero problema es el de la*

<sup>397</sup> OJEA, Fernando. *Angustia y sentido: La nada tiene la palabra*. Ed. Miguel Gómez. Málaga, 2002, p. 78.

muerte, o el hecho de que cada hombre sabe que tiene que morir y, sin embargo, quiere continuar viviendo.<sup>398</sup> Lo panacea incluso con confidencias dramáticas, como la siguiente: "No quiero morirme, no, no quiero ni quiero hacerlo; quiero vivir siempre, y vivir yo, este pobre yo que me soy y me siente ser ahora y aquí, y por esto me tortura el problema de la duración de mi alma, de lamía propia."<sup>399</sup> A esta inquietud personal se le suma el miedo por abandonar todo: "Tiemblo ante la idea de tener que desgarrarme de mi carne; tiemblo más aún ante la idea de tener que desgarrarme de todo lo sensible y material, de toda sustancia."<sup>400</sup>



**Ilustración 128. José Manuel Ciria. "El dueño del tiempo". 2006**

<sup>398</sup> Cf. UNAMUNO, Miguel de. *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*, en *Obras completas*. Madrid, Afrodisio Aguado, 1950-1958, 16 Vols. T. XVI. II, pp. 163-164.

<sup>399</sup> *Ibíd*, III, pp. 172-173.

<sup>400</sup> *Ibíd*, III, p. 174

*Su posición es también precursora de las corrientes existencialistas, en la afirmación del sinsentido de la realidad, si no hay perduración de la vida del hombre individual y existente: "Si del todo morimos, ¿Para qué todo? (...) Con razón, sin razón o contra ella, no de la gana morirme. Y cuando al fin me muera, si es del todo, no me habré muerto yo, esto es, no me habré dejado morir, sino que me habrá matado el destino humano. Yo no dimito de la vida; se me destituirá de ella."<sup>401</sup>*

Nos es tremendamente válido el testimonio dejado por el autor, en tanto que pone de manifiesto ese carácter de rebeldía ante lo evidente, sin desdeñar del todo la idea de, al menos, una posibilidad que deja entrever. Sus manifestaciones son de una elocuencia y sensibilidad estremecedoras. Sus pensamientos son los pensamientos del hombre ante la incertidumbre que genera una rotundidad tan abominable, abriendo las puertas de par en par al temor en primera persona ante la evidencia del fin del tiempo individual para desaparecer del todo<sup>402</sup>.

Sin embargo, el hecho de que así pueda pensarse no destruye, en modo alguno, la realidad experimentada por el individuo. De ello, podemos señalar que la búsqueda de soluciones es lo que le lleva a internarse en la vertebración de un análisis pictórico, mediante el que se pone imagen al fruto de la experiencia y al conocimiento de los procesos intelectuales para que tal cosa sea posible. En este sentido, la pugna entre vida y muerte, absoluto y vacío, atienden iconográficamente tanto a las formas no conocidas, como al amparo emocional que el más mínimo de los gestos y estructuras puedan albergar como fórmula de internación sensorial. De esta manera si nada se conoce de la divinidad

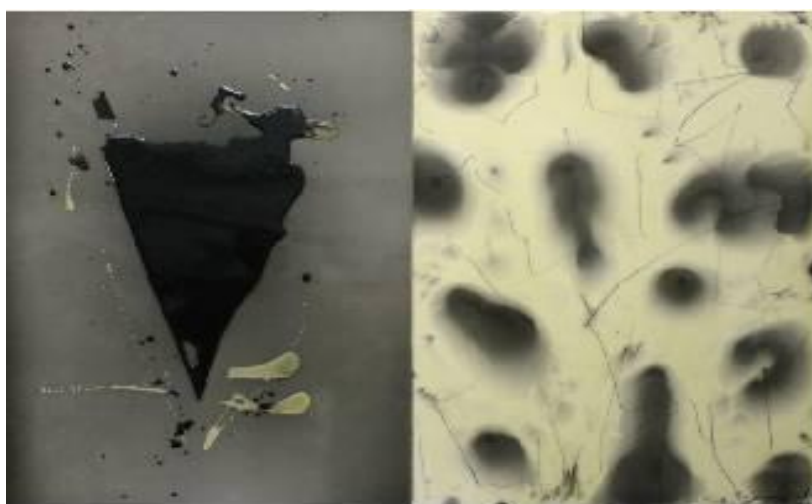
---

<sup>401</sup> FORMENT, Eudaldo. *Lecciones de Metafísica*. Editorial Rialp, Madrid, 1992, pp. 294-295.

<sup>402</sup> *La muerte en la creación pictórica resulta una mediación hacia la realización de lo latente prometedor de eternidad..* ZAMBRANO, María. Algunos lugares de la Pintura. *Op. Cit.*, p.286.

que puede aliviar la incertidumbre, su imagen ha de tender a ese efecto, si no aniquilador, si con la idea puesta en la ausencia, pues es desde ella, el lugar donde todo puede ser creado. De donde podemos deducir que final y principio pueden llegar a ser una misma cosa. A este respecto resultan elocuentes las palabras de Amador Vega cuando apunta:

*Pero la creatividad surgida de esa nada divina nacida en el hombre, choca con la idea de creación de un dios creador en el tiempo, en donde las acciones y las obras adquieren valor objetivo. ¿Cómo ha de entenderse esa acción que carece de intención (...)? ¿a qué modo de conocimiento corresponde una obrar vacío de toda obra?<sup>403</sup>*. De donde contesta por boca del maestro Eckhart: *"Por eso ruego a Dios que me vacíe de Dios, pues mi ser esencial está por encima de Dios, en la medida en que comprendemos a Dios como origen de la criaturas. (...) En mi nacimiento, nacieron todas las cosas, (...) de que Dios sea Dios yo soy la causa (...)"<sup>404</sup>*



**Ilustración 129. Jaime Sánchez Alonso. "Incertidumbre". 2004**

<sup>403</sup> VEGA, Amador, *Arte y Santidad*. Universidad Pública de Navarra, Pamplona, 2005, p 125.

<sup>404</sup> *Ibíd.*, pp.125-126. Citando al Maestro Eckhart, según nota del autor (80, 182-199)

Esta reflexión que desde Eckhart puede ser extensiva al modo de pensar manteniendo activos los canales de lo material a través de la obra, en realidad, ¿A qué le lleva? ¿Qué consigue presumiendo su prolongación en la divinidad si ese fuera el objetivo? Tal vez la incertidumbre. Y es que el propio conflicto muy posiblemente estribe no en experimentar dicha realidad –que el pintor vive de forma individual– sino en no comprender lo cree saber y que le afecta directamente a sí mismo.

Así pues, si en el conflicto inicial tras el principio de autoconciencia hallamos el campo abonado para profundizar en el terreno de la existencia como incógnita sin resolver, es a través de los modos de su realización la manera que tiene el individuo para comprenderse y hacerse a sí mismo, en contra de una analítica existencial que no considera la existencia como realización del existente, sino como propiedad del Ser.<sup>405</sup> Desde esta dimensión el pintor se afana en esa relación entre el mundo en el que se tiene que desarrollar y los canales que él mismo estructura a través del desarrollo intelectual adoptado en el soporte de lo estético y la imagen.

En este sentido se antoja necesario apuntar no sólo las manifestaciones que nos conducen a la relación entre el silencio, la quietud y el vacío con el individuo, sino también aquellas que tienen que ver con el universo de unas fórmulas heterodoxas. De alguna manera, remitiéndonos al punto anterior, en el que se aborda el asunto del lenguaje, podemos decir que el individuo, el pintor, establece toda una lógica de este conflicto reflexionado a partir del hecho mismo de ser comprendido. Es decir, es a partir o como consecuencia del entendimiento lo que le lleva a la desesperanza en una especie de sesión

---

<sup>405</sup> MACERIRAS, Manuel y RÁBADE, Sergio. *Schopenhauer y Kierkegaard. Sentimiento y pasión*. Editorial Cincel. Madrid, 1985, p. 122.

anticipada de su aniquilamiento total. Por el contrario, es ese mismo individuo reflexivo quién a través de los canales del lenguaje vertebrado todo este universo de experiencias previas. Unas experiencias previas de la que es consciente. Y es que es este hecho de reconocerse a sí mismo como *ente* pensante, la causa de que su certidumbre se convierta en incertidumbre. El tratamiento que en el que se interna el pintor contemporáneo español, habiendo bebido de las fuentes de sus propias tradiciones plásticas y literarias, se interna en la búsqueda del objeto místico a través del autorreconocimiento. De hecho, la posibilidad de establecer diferentes líneas de comunicación analíticas y reflexivas con carácter especulativo, le permite pensarse en dimensiones distintas a la que vive y a expensas de modelos distintos de expresión. Así, lo *dicho*, alberga en ello el terreno de lo explicativo, para ser la imagen pensada, la pintura, lo que abre la puerta a la confirmación ante la evidencia de poder reconocerlo sin que antes halla sido percibido y fruto de la experiencia derivada de la comprensión acerca de la doble y antagónica realidad entre el vacío y la totalidad. Así, si es desde su propia naturaleza y capacidad de pensamiento lo que le lleva a pensar y posicionarse dentro de una intención resolutive, no es baladí apuntar que el pintor místico presente, aborde esa realidad desde la normalidad y el humano mismo. Es el saberse humano y conocer las capacidades que ello tiene, lo que le hace al pintor preguntarse todo a través de ello. De ahí que sitúe el objeto y sujeto de lo místico desde y para el hombre con el fin de proyectarse un paso más allá de esta naturaleza evidente.

Es muy probable que, precisamente, esa humanidad desnuda de prejuicios, en lo que tiene de natural, sea un caudal donde la mística se revela como un hecho en la misma dirección. El natural y su entendimiento en forma interpretada con los artificios que propicia la pintura resultan un germen estético que adquiere la carga necesaria para entender el fenómeno místico, que es tanto como decir, que es a partir de la emoción incomprensible acerca de lo normal, donde el pintor

hilvana ideas y fecunda su pintura con la misma tensión que se adivina en la presunción de que algo se encuentre sucediendo:

(...) en el umbral mismo del vacío que crea belleza, el ser terrestre, corporal y existente se rinde; rinde su pretensión de ser separado y aún la de ser él, él mismo; entrega sus sentidos que se hacen unos con el alma. Un suceso que se ha llamado contemplación y olvido de todo cuidado.<sup>406</sup>



**Ilustración 130. Kae Newcomb. "Sala de Espera". Instalación. 2012**

---

<sup>406</sup> ZAMBRANO, María. *Op. Cit.*, p. 287.

### 5.3 El pensamiento conceptual

El artista, así, elabora un pensamiento coherente, cuantificando en sus imágenes el contenido de la experiencia propia –en forma de conjetura– acerca de aquello que no es posible abordar desde la experiencia compartida; en una especie de intuición interpretativa en la que no quedan de manifiesto las posibilidades de verdad, sino el modo en que, dándole una posibilidad de certeza a la cavilación, se plantea la manera de ser conocida de forma sensitiva a través de las imágenes. Desde esta consideración –y advirtiendo lo señalado en el punto anterior– cabe significar que si el presente define un modelo de conocimiento trascendente basado en la naturaleza humana para alcanzar a comprender más allá de lo que es posible comunicar, el pintor busca en su labor la imagen que suscita la sensación más absoluta de entendimiento, de pureza y depuración. Entonces, es definitivo que el pintor no crea ídolos, no es idólatra. Por el contrario, inventa estados emocionales a través de estructuras en donde el pensamiento interno se complementa en la convergencia de la imagen. En cierto modo cabría decir que el hecho de iniciarse en un proceso de lenguaje distinto al resolutivo, predispone a una comunicación configurada en la interpretación de la imagen cuya estructura no es sólo consecuencia, sino un proceso de reflexión en sí misma. De ahí que el profesor José María López Sevillano apunte que: *El mayor grado de potenciación estética se halla, empero, en la imagen mística, que, contraria a toda potenciación reductiva, es "por potenciación cualitativa. Y es esta potenciación cualitativa la que hace que la imagen mística asuma toda imagen estética definiéndola y elevándola a su máximo carácter místico. La imagen mística recapitula, indubitavelmente, toda imagen estética.*<sup>407</sup>

---

<sup>407</sup> LÓPEZ SEVILLANO, José María. *Función mística y Estética de la metafísica Rieliana*. [En línea] [www.metaphysics2009.org/index.php?option=com](http://www.metaphysics2009.org/index.php?option=com) (Consulta: 3-8-2010).

En efecto, este valor que atribuye López Sevillano a la imagen estética devendría en que toda imagen alberga un potencial místico, cuando no es así. No cabe en la misma estructura la configuración de un pensamiento abordado bajo la propiedad que da lugar a la imagen y, por otro lado, la apropiación de los procesos demandando el mismo rango de consideración.

Dentro de esta línea de actuación, la obra del pintor contemporáneo bajo *influencia mística*, no recorre los valores del *mito* como valor explicativo. Para ello baste decir que para el místico actual el hombre es lo imposible hecho posible. Pues de todo cuanto conoce en el presente, sólo el humano es capaz de generar conceptos y articular su contenido sin una estructura al alcance de una mecánica para la determinación de éstos. El conocimiento de esos conceptos le posiciona, ofreciéndole la puerta de la libertad de pensamiento –condición mística–, de modo que, si lo que conoce de la trascendencia más allá de existir es el vacío y el silencio como respuesta, cabe la posibilidad de encontrar en la materialización de tal proceso la respuesta, bajo el mismo estado de percepción que otros tantos conceptos: las emociones. Por tanto, para el místico, la vida es el principio esencial y necesario a tener en cuenta en la obra mística. De tal forma que si ante la pregunta recibe silencio, su obra tiende a definir tal ausencia como una respuesta en sí, que el artista tendrá que descifrar en su por qué. De ahí que los procesos plásticos que le llevan a escrutar las imágenes de la respuesta, adquieran un panorama modificador de las estructuras conocidas, con objeto de integrar lo aprehendido –la vida– en el universo de los estados de conciencia más allá de lo conocido.

*Dios es el lujo conceptual del arte, por eso es el culmen de la mística. Y por eso la estética, más sensible y accesible, menos dogmatizada que la ética o la religión, es el camino de introducción en la mística y lo ha sido siempre. Dios, en cuanto*

*concepto artístico, entendido ética y religiosamente desde la mística conceptual del arte, es el sentido de todo, es decir, el vacío de todo, la negación de todo lo empírico y su superación en lo oscuro*<sup>408</sup>

Al hilo de esto, es preciso señalar que la diferencia entre cualquier otro concepto y el objeto que persigue la *mística*, difiere de tal manera que podríamos decir que la viveza puesta en ésta, supone la permanencia del resto. Pues no se debiera olvidar que si el objeto y el sujeto de la mística existen de común aceptación, todos los demás estados también lo harán. De lo contrario, todo nos remitirá a la nada. Pero resulta que de la nada, no tiene el humano experiencia –resulta una idea inconmensurable–, una idea impracticable de la que sólo puede conocer parcelas; no es descriptiva. De esta forma, podemos admitir que existe un momento en el cual los motivos pierden tal condición descriptiva, para traspasar el umbral que abre puertas a un estado de percepción donde la experiencia tiene que reeducarse, aprender a ver lo no comparable. La lógica de esto, depende de una intención que reduce el afán por el propio beneficio. Ante esto el pintor se revela como ser místico en tanto que no se abandona en terrenos donde las costumbres marcan pautas, sino más allá y consciente de su necesidad por conocer. Es ahí donde la obra se hace materia de pensamiento; no es ejemplificadora, no destaca cualidades a consensuar, sino que es la expresión de la realidad perceptiva acerca de un estado de conciencia que profundiza en el Yo y reconoce pensamientos despojados en su hacer de lo aprendido para ser significados.

---

<sup>408</sup>BREA, José Luís. [En línea] <http://joseluisbrea.net> (Consulta: 11-7-2010).

Este fenómeno, puede adivinarse como el catalizador mediante el que atesorar una realidad, de tal manera que cualquier acción que aborde el pintor tiene que ver con el universo de lo simbólico que, a su vez, tiene una relación directa con la realidad suscitada por los pensamientos<sup>409</sup> que el individuo vive. De ahí que, como es sabido, podamos decir que la articulación pictórica -al igual que los símbolos iniciales- llega al identificar una forma u objeto con algo que no es ese objeto, sino la forma en que se hace presente y es común al conocimiento de la colectividad. Entonces, si para que se de el símbolo o conjunto de ellos, tiene que existir una realidad que lo genere, la representación en el presente busca el factor inverso del símbolo a la realidad, de modo que cabe la sospecha de que ante el hecho de existir y mantenerse en el tiempo la función pictórica, se estén ofreciendo las claves no sólo de la representación sino de unas respuestas que adquieren contenido en el hecho mismo de poder *ser*. Es decir, es a través de aquello que se ofrece a sí mismo el pintor desde donde podemos percibir realidades de pensamiento no ponderables, pero realidades.

---

<sup>409</sup> CANDEL SANMARTÍ, Miguel. *Metafísica de Cercanías*. Ed. Montesinos. Barcelona, 2004, p. 144.

#### 5.4 Los espacios sin tiempo

La tensión emocional que esto propicia, mantiene ascensos y descendimientos del ánimo que son manejados dejando la huella del dolor y la tribulación como señas de identidad, propiciando en el panorama estético todo un desarrollo de resoluciones plásticas. Pero el pintor bajo influencia mística, no se regodea en el placer del dolor, mas, es un lance inevitable producido por el devenir de los pensamientos que siempre tienden a concluir en un final que, en la experiencia física, se consolida en la aniquilación de lo existente.

En este sentido, el pintor produce imágenes que animan la comprensión, en primera persona, de la relación existente entre creación y desaparición, poniendo forma y sentido individual a ambas cuestiones de las que tiene experiencia en la relatividad de su existencia. De ahí que la relación espacial y el tratamiento de los vacíos como estructura de la obra, en relación a lo que en ella se alberga, mantenga la tensión de ese binomio no resuelto.

Es, tal vez por esto, por lo que el artista actual se hace eco de los valores iconográficos que adquieren sentido en función de los espacios para inspirar sensaciones. Desde ello, se arriman a la conciencia, tanto propia como del observador, los valores espaciales –no hay lugar sin espacio, aun cuando sea de ausencia definida en la depuración-, ofreciendo una escenificación de lo propiciatorio sin los atributos que regulan lo sagrado como fórmula de reconocimiento. Tiende así a especular con las sensaciones, creando un programa de imágenes que se encuentran perfectamente relacionadas con el hecho explicativo de la experiencia que dominaba a los poetas místicos. Porque, no es vano apuntar que, puestas de manifiesto las cuestiones y certezas que dominó el misticismo de los siglos XVI y XVII, son las imágenes contemporáneas las que ha venido a definir iconográficamente el universo conceptual que

presintieron. Tras todo lo anterior, se hace plausible pensar que el artista hurga en sus pensamientos buscando las formas que le permitan contemplar el camino por andar o, cuando menos, que propicien la sensación de hallarse relacionado con la resolución del conflicto inicial. De alguna manera, necesita sentirse vehículo de una respuesta que le permita, al menos, no desdeñar la certeza de sus propios deseos iniciando un diálogo consigo mismo y todo cuanto tiene que ver con la lógica de la existencia.

Esa relación con la vida y la realidad presentida, tornada en una constante permanente, somete al artista contemporáneo a la contemplación de espacios inexistentes, con el fin de ubicar sus cuitas. Entendamos, en esta dirección las palabras de Louis Dupré al abordar un asunto cercano a éste que muy bien puede ofrecernos ciertas claves. *La ambigüedad del arte moderno respecto a lo sagrado resulta significativa para una situación en la cual el hombre ha perdido en gran parte la experiencia directa con lo sagrado. Rara vez alcanza algo más que un sentido de ausencia, silencio, o en el mejor de los casos, un espacio interior en donde podría manifestarse de nuevo la trascendencia... La función sagrada del arte quizá no sea otra que la de crear un vacío en el cual el hombre pueda percibir la trascendencia.*<sup>410</sup>

De tal forma, no es extraño que el fenómeno de imbricación con la arquitectura y la arquitectura de los signos, resulte evidente. Y es que las sensaciones, necesarias en la canalización del lenguaje, el artista las advierte desde dentro, o lo que es lo mismo, necesita sentirse en un interior físico que la obra en si misma no ofrece. De alguna manera, el pintor no busca algo externo a él, sino algo interno, un lugar en el que ubicarse, penetrar en la obra y permanecer en ella con la intención de albergarse en ese estado de conciencia que el proceso le procura. Un

---

<sup>410</sup> DUPRÉ, Louis. *Simbolismo Religioso*. Editorial Herder. Barcelona, 1998, p. 129.

proceso que va de la angustia a la serenidad estimulada por el silencio y las estructuras renovadas incluso en la descripción de las referencias. Al respecto de este asunto apuntaba el arquitecto Luís Barragán que: *La serenidad es el gran y verdadero antídoto contra la angustia y el temor, y hoy, la habitación del hombre debe propiciarla.*<sup>411</sup> Es por ello que el pintor especule con la virtud definida por un espacio sentido por él mismo. El poder evocador que se desarrolla en un espacio se vive, se experimenta y es posible ser aprehendido, pasando a ser la propia temática mediante la cual se accede al asunto.

---

<sup>411</sup> BARRAGAN, Luís. [En línea] <http://www.thequietman.org/?cat=7>. (Consulta: 12-3-2010).

## 5.5 Misticismo frente al fenómeno religioso

Caben pocas dudas si apuntamos que el misticismo, en el ideario colectivo, se halla ligado al hecho religioso. Sin embargo, según el tema que nos ocupa, diremos que el simple hecho documental y testimonial fruto de dogmas que regula lo religioso, aparta sus representaciones de la intención mística<sup>412</sup>, en tanto que, desde esa vertiente se nos da de manera maniquea el conflicto solucionado desde una descripción pactada de los hechos que se representan, con el fin concreto de ser aceptado.

Por el contrario, la estética pictórica contemporánea, bajo el influjo místico, poco tiene de exaltación. Muy al contrario, hay en las representaciones una cavilada cautela, una búsqueda de la definición silenciosa e interior no determinista, trascendiendo sin pretensión; más, como un flujo que facilita la comprensión, aun cuando la estela del lamento y el dolor interno se dibujen tanto en los procedimientos como en la tensión psicológica, mitigando el acervo en la atención puesta en el deseo de comprender.

En este sentido, no podemos entonces hablar de un canon estético; las fórmulas, los espacios, la conjunción de elementos y los materiales utilizados, parten de lo individual para abordar un asunto que no tiene "regulación". De otra manera, estaríamos hablando de un perfil sólo dependiente del hecho cultural y de la decisión tomada en estructuras previamente arbitradas.

Como reacción a esto, existe una dependencia del artista contemporáneo a la enajenación descriptiva de los motivos, para otorgarles valor simbólico traspasando el umbral de lo material a lo espiritual. Así, y poniendo de relieve la existencia remota del elemento

---

<sup>412</sup> DANTE, Aloé Víctor. *Op. Cit.* 536.

simbólico, la intención contemporánea pretende situarlo fuera, incluso, de la simbología religiosa en lo que supone una recreación con valor sólo bajo las intenciones del artista, sin pretensiones fetichistas, así como tampoco vinculantes y por supuesto faltas de toda animosidad.

En este punto, sí es preciso señalar que la articulación del lenguaje puede en ocasiones establecer puntos de coincidencia, ante todo, cuando se apela a la pequeñez del hombre frente a la totalidad. Al manejar este concepto, la religión mantiene ciertas pretensiones que la jerarquía de sus estructuras solventa arrogándose posiciones de privilegio y mediación con fines en la gerencia de la moral colectiva, manejable desde el aprendizaje de unos códigos de conducta, abonados en reglas y ritos no evolutivos, en donde el carácter narrativo marca territorios iconográficos de tendencia sesgada. Sin embargo, al abordar la obra del artista contemporáneo desde el plano de concepción mística, observamos que la evolución intelectual del individuo, resulta ser una premisa constante, mediante la cual, tal pequeñez no adquiere tintes de humillación ante los semejantes. Por el contrario, experimenta el desconsuelo ante el sentimiento sin respuesta, mediante el que inicia el conocimiento de sí mismo que, bajo la lógica de la razón que la ciencia auspicia, por el momento, le hace ser el único ser consciente de su presencia en medio de la totalidad y la absoluta insignificancia al respecto de las proporciones que el universo maneja, y, por lo tanto, conector de su soledad. Una soledad que tiene que ver con el presente respecto al futuro. Ese hecho, por un lado le anula y le hace tener presente la irrelevancia de su desaparición; por otro, le convierte en motor para comprender que lo inexistente es de algún modo -advirtiendo en este término la vida-, la forma habitual de existencia, por lo que su presencia debe tender, al menos, a dar carta de comprensión a una forma de vida que no deviene de la existencia sino, precisamente, de dejar de existir. De ahí podemos pensar en que tal insignificancia resulte ser el principio de aniquilación de todo cuanto se conoce para entender, justo,

la práctica totalidad del resto, por lo que, entonces, no se prevé en el fondo el producto de la *nada* en su totalidad por evidente desconocimiento.

Desde ese punto de partida en el que ha sido necesario enajenar de contenidos reconocibles y forma a la imagen, para indagar acerca de ella y sus posibilidades, no debemos dejar a un lado la configuración de la imagen más actual, acaso, de la sordidez de la imagen cargada de contenido que apunta hacia la inmersión de las raíces místicas. Pues no es vano apuntar que es necesario aniquilar el mundo para volverlo a crear bajo el prisma de lo presente.

Así, el flujo de imágenes contemporáneas, nos someten a un acierto contemplativo entre la estimulación sensorial y la percepción. Esto último y el conocimiento de su ausencia, propicia sensaciones renovadas para el conocimiento no de unas pretensiones, sino de una manera autónoma de buscar la conciencia donde el mundo se conforma y el pensamiento se hace fruto de una realidad de la conocemos el *cómo* pero con muchas lagunas el *porqué*. De tal forma, el propio *objetivo* puede incluso llegar a desaparecer en su forma mística, porque acaso sea ahora necesario llegar a aniquilar la propia cuestión mística para descubrirla.

Un interesante proceso éste que somete al hombre a una renovación constante de sí mismo y que el artista –el pintor contemporáneo tiene presente, tal vez, hoy más que nunca. Borges, ofreció alguna de las más exquisitas pautas de descodificación a este enigma, cuestionándose siempre acerca de su posición frente al mundo y la totalidad, acaso, si había sido en algún momento merecedor de experimentar sensaciones cercanas a lo místico. Mientras tanto apuntó:

*...Esta reflexión me animó y luego me infundió una especie de vértigo. En el ámbito de la Tierra hay formas antiguas, formas incorruptibles y*

*eternas; cualquiera de ella podía ser el símbolo buscado. Una montaña podía ser la palabra de dios, o un río o el imperio o la configuración de los astros. Pero en el curso de los siglos, las montañas se allanan y el camino de un río suele desviarse y los imperios conocen mutaciones y estragos y la figura de los astros varía. En el firmamento hay mudanza. La montaña y la estrella son individuos y los individuos caducan. Busqué algo más tenaz, más invulnerable. Pensé en las generaciones de los cereales, de los pastos, de los pájaros, de los hombres. Quizás en mi cara estuviera escrita la magia, quizás yo mismo fuera el fin de mi busca.*<sup>413</sup>

---

<sup>413</sup>BORGES, Jorge Luís. *Nueva antología personal. La escritura del dios. Ed. Siglo XXI. México, 1968, p. 209.*

## 5.6 Epílogo

El hombre tiene impresiones de las cosas del mundo y la vida. Su manera de percibirlas le sitúan frente a la contemplación del sujeto en sus impresiones y la inteligencia se afana en su comprensión. Sólo desde la vida, la vida tiene respuestas o, al menos, es posible presumir que en la vida se hallan las respuestas.

Habiendo, el pintor, alcanzado esa comprensión de su propia naturaleza y ubicación en el mundo, incluso allí donde no puede acceder sino a modo de intuición, la pintura le permite la oportunidad de permanecer en ese estado de conciencia que le vincula a sus deseos.

Y es que en definitiva, la *mística* en su esencia no tenga conclusión, pues desde una entidad limitada se aborda el todo. Parece así que es el camino lo que regula la profundidad de una tendencia que se adivina con muchos caminos de procedencia.

En relación con las manifestaciones pictóricas contemporáneas, los procesos creativos se ven pormenorizados con los densos quilates del pensamiento, llegando a contemplar la posibilidad de lo habitual como un hecho de consumación extraña, de cuyo empirismo dan cuenta las sensaciones propiciatorias para la conjetura acerca de realidades que, perteneciendo a la naturaleza humana, se intuyen como cuestiones no certificadas por ciencia alguna. Cuestiones que, siglo tras siglo, han permanecido en el ideario de cada individuo inmutables en sus enunciados.

En el lenguaje verbal resultan más precisas las maneras de alcanzar los significantes estéticos de aquello que se arguye. De tal forma,

podemos señalar que es posible advertir acerca de los extremos más álgidos y excitantes tanto en materia de argumento como en sus formas, al ser tratadas y catalizadas en la adquisición de toda la dimensión expresiva de tal estado; no en su transmisión, sino en su percepción que no es otra cosa que experiencia individual y sensación intransferible. Este hecho, no debiera ser tomado como una consideración con ausencia de razón, ni fruto de la imaginación al margen de experiencias. Porque ante la interiorización de la experiencia mística cualquier información, en el fondo, es incompleta e insolvente con respecto a todo lo demás. No cabe explicación ni rangos definitivos.

Esa especie de iniciación o toma de conciencia que se da en cada individuo, recupera el sentido mismo de la pintura en tanto que proyecta al hombre a la creación y comprensión de sí mismo –influido por lo trascendente– sin que en ello concurren fenómenos fuera de lo natural. De hecho, el artista contemporáneo en el que se adivina el compromiso místico, es observador fiel de los procesos naturales en relación a su época. Abre, así, puertas de entendimiento que son iconos por donde el orden universal avanza manifestándose en la integración con el individuo, de donde el pintor adopta la postura del creador construyendo una estética de plasticidad intelectual que jamás abandonará: el tema será siempre un eje de gravitación universal en su obra.

Al hablar de pintura española contemporánea a este respecto, cabe insistir en el factor que la postvanguardia juega en el lenguaje de lo pictórico; no como argumento, sino como elemento que anima el propio hecho de *Ser* desde el lenguaje de la pintura manifestado en sus procesos. No hay que olvidar que la sociedad actual no es incrédula, sino anticlerical por un lado o devotos observantes de las doctrinas por otro, de modo que desde las diversas entidades mediáticas, ello supone una ubicación ideológica. Así, el pensador, el pintor que estructura su discurso dentro de estas cavilaciones –que no han de ser tenidas en

cuenta como algo explícito, sino que va implícito en su hacer- no es ajeno al compromiso que presume de cara a sí mismo. No cabe ni la afirmación ni la negación; sólo la búsqueda que, vadeando entre incertidumbres e indeterminaciones, al menos le procuran mantener las puertas abiertas de cualquier posibilidad.

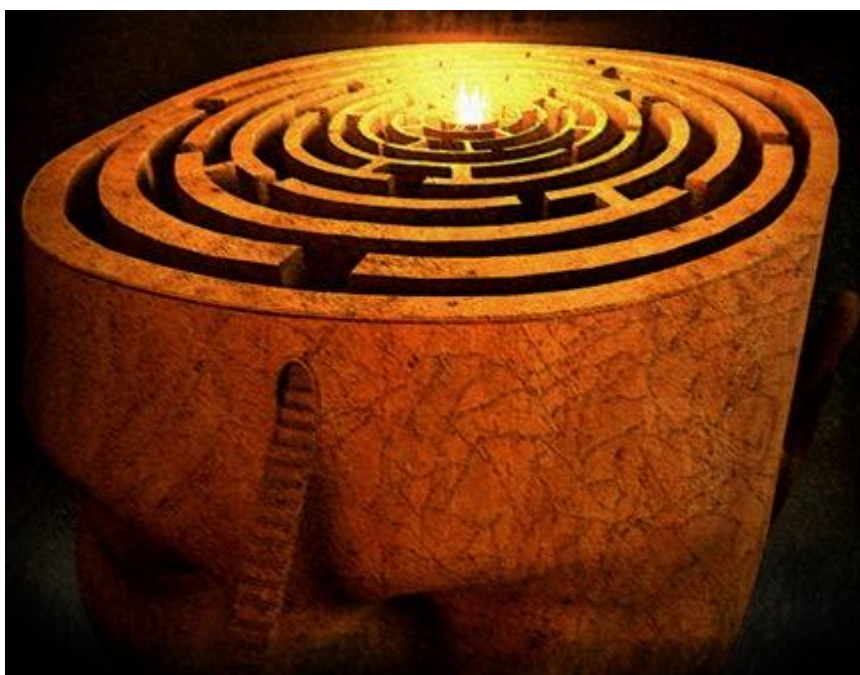
Ello mismo supone un acercamiento al contacto con la más pura esencia mística, que adivina una particular atracción por lo humano, por reconocer el sujeto en su propia naturaleza fuera de toda definición teológica. Resulta así, aprehensible, conocido y extraño, sin embargo, que la estructura del objeto pictórico, no apunta a representación alguna con carácter de entidad, sino que son aquellas imágenes que inspiran el acontecimiento de la búsqueda e incluso de las sensaciones que suscita el encuentro consigo mismo.

El pintor, de esta manera, se identifica con el proceso creador en lo que tiene de normalidad y extrañeza a un tiempo, como asunto derivado de una conciencia adquirida en el propio análisis de la existencia. Su trabajo no intenta ni se afana en reproducir ni la batahola, ni la incompreensión del hecho existencial. En este sentido, el pintor abunda en el rango de pensamiento que esto suscita y el valor que ello atesora como una atribución que ha de ser manifiesta.

El pintor articula un lenguaje que no es representación, sino el canal que hace explícito el conocimiento que le lleva a la obra. Son, de esta manera, las asociaciones racionales imbricadas con la emociones, un punto de partida para la mística. Pues no es incierto que en todos los casos la mística atesore una explicación de los efectos que causa en primera persona. Nunca se halla desprovista de un tratado con método – aún en forma de pregunta constante-, que canalice los procesos evolutivos de las sensaciones, en tanto que son experiencias al fin y al cabo.

De ahí se deriva que la conciencia que asiste al artista contemporáneo en relación con el *fenómeno místico*, le compromete con la experiencia humana, desde donde, advirtiéndose articulador de su propio pensamiento, trata de comprender la existencia y su ubicación en el mundo contenido en la creación misma.

Este aspecto, anima su relación con la experiencia trascendente, descubriendo los factores inaprensibles que hacen del humano lo que es: sombra y luz, principio y fin, materia y espíritu, el todo y la nada que, al ser pensado desde sí mismo, busca definir a perpetuidad lo que no comprende de su esencia y el proceso perceptible de sus deseos en imágenes insospechadas que, en ocasiones, se nutre con la fugaz elocuencia del conocimiento profundo de la propia condición humana.



**Ilustración 131. Vespertino. "El laberinto de la memoria"**

Este aspecto resulta capital por cuanto tiene de relación con la trayectoria personal del pintor. En efecto, los inicios del propio bagaje

tienen mucho que ver con un comportamiento normalizado del proceso de aprendizaje pedagógico. Sin embargo, el interés, el gusto, la inclinación y la necesidad por establecer una relación estética entre él y su derredor -mediando en ello una ejecutoria de la que conoce la historia y resulta indispensable un método- le internan en un rango de manifestación que le ofrece tanto experiencias como nuevos contenidos. Comienza a ser consciente del significado de aquello que crea, de lo que quiere crear y del hecho mismo de poder crearlo, de tal modo que tanto la descreación de la imagen como la imagen tomada de la realidad misma se advierten dentro un mismo rango. Ha sido necesario aniquilar la imagen para significar toda aniquilación. La realidad de la imagen contemporánea, de igual modo, nos adentra en el contenido de la ausencia a expensas de lo que es posible contemplar. En este sentido, toda pintura resulta ser una realidad que ha habido que descomponer y pensarse para volver a ser compuesta bajo unos postulados precisos. De acuerdo con esto podemos advertir que para que ello suceda es necesario que el pintor adquiera un conocimiento tanto de la técnica como del uso que ha de darse a la habilidad. Así, el hecho de *hacer* no se soporta en el presente como un fenómeno documental del acontecimiento. No es testimonio sino la evidencia testimonial de un *a priori* que puede ser sustituido y, sin embargo, permanece.

De tal forma, una vez conscientes de la existencia del arte como fenómeno, se puede concluir que la naturaleza humana cuanto más avanza en su conocimiento, mayor es su dimensión. De algún modo, tal vez todo esto tenga que ver acerca de *por qué* hoy el arte. Y es que dado que en parte conocemos la necesidad y el objeto del arte -la pintura-, la imagen, como vehículo y medio de consecuciones al margen del deseo que pueda suscitar su tenencia. No podemos obviar que el artista -el pintor- halla respuestas en forma de atención hacia su obra por parte del ajeno. Así, escucha su propia necesidad en la levedad del consentimiento, en la relación que converge sobre la imagen. En ese

instante, el artista ha llegado a las personas –no a la gente-. Alguien es siempre más importante que cualquier cosa –y el presente a través de los discursos estéticos deja de relieve este aspecto fundamental-. Un hecho máximo que entra a significarse de manera rotunda y en paralelo, si cabe, a las primeras manifestaciones artísticas, en donde el humano poniéndose como referencia a sí mismo, establecía los principios de todo cuanto era susceptible de ser alcanzado a su través. Esto es, la conciencia de su naturaleza, de su pensamiento y, por supuesto, fuera de estructuras, de su libertad para trascender.

## **6 CONCLUSIONES**

Las conclusiones halladas sobre la influencia del fenómeno místico en la pintura española contemporánea, que tienen lugar a continuación, quedan estructuradas en contenidos que podemos diferenciar desde el humano como creador plástico, mística e imagen y pintura española contemporánea

Tres bloques que nos remiten, de forma concatenada, a la resolución de un conflicto y su reconocimiento como tal, para la generación de propuestas tendentes a la comprensión del planteamiento y la estructura del dilema a resolver por parte del artista.

### **6.1 El humano como creador plástico**

El conflicto que propicia la idea de un proceso percibido como influencia del fenómeno místico, estriba en la comprensión de la existencia misma. Desde ello, la evidencia de la desaparición. Atendiendo a este horizonte inexorable, es reconocida como la realidad más negativa de la que puede tenerse experiencia. Lo que acaba no vive. Ante esta certeza, el tiempo de existencia es un permanente ambular por todas las realidades que al humano se le plantean, con las que convive y se desarrolla en virtud del análisis que establece con la perspectiva desde la que percibe la realidad y los acontecimientos que conforman su tiempo, albergando la intención de permanecer. De tal modo considero que la razón y la necesidad de permanencia en el tiempo por parte del individuo, busca resolver el conflicto de la propia desaparición. Con anterioridad a la resolución, la finalidad que se persigue es lo que propicia todo el espectro de pensamiento y actividades, diversificado en áreas que ocupan el espectro que va de lo

primario a las abstracciones y conceptos, así como a la capacidad de ser analizados.

Tenida en cuenta esta consideración, todo conocimiento acerca de sí mismo y lo ajeno conduce al humano artista a estimar su diferencia respecto a todo lo demás cuando es reconocida la facultad de pensar. Una evidencia que le lleva a tener conciencia de sí mismo y estimar su capacidad de pensamiento como una realidad a través de la cual es posible alcanzar la idea de permanencia que persigue, sintetizada en la idea de totalidad. El todo es lo único que puede albergar lo perdurable.

Durante este proceso, vital, se busca la relación existente entre aquello que se necesita para permanecer y la necesidad de aprehenderlo. Esa aprehensión es natural y tiene carácter de elemento susceptible de ser interpretado. Lo que nos lleva a las segundas conclusiones.

En esta búsqueda de relaciones, el humano toma conciencia de su dimensión sin mediar en ello creencia, sino deseo. Un deseo que debe reconocer, tanto en su finalidad como en sus estadios previos a la consecución y que le es posible albergar como estructura de conocimiento a través del lenguaje. Lenguaje de inicio en forma e imagen y representación desarrollada de lo conocido atesorando categoría de símbolo por cuanto alberga contenidos más allá de sí mismo.

Desde el lenguaje, el artista se investiga a sí mismo. Lo primero, entonces, es considerar la realidad de un lenguaje en su condición de vehículo para la relación entre el pensamiento y su canalización a través de aquel. Se precisa la relación entre lo

perceptivo de lo inaprensible y la materialización expresiva de su existencia con un lenguaje propio.

Desde ese ángulo, el hecho mismo de poder representar y analizar, no tanto lo representado como el reconocimiento de esa capacidad, sitúa al humano en un estrato de conciencia donde las imágenes tienen categoría de lenguaje. De ahí, el humano, el artista contemporáneo, genera su propio lenguaje; su propia experiencia que tiene respuestas donde las preguntas por precisas son dudas constantes en la existencia del artista.

Si la duda es pensamiento, es acertado apuntar que el conocimiento que el humano alberga, ofrezca dudas en torno a la desmesura que supone el pensamiento analítico y reflexivo, con respecto a todo lo demás. La capacidad de percibir e interpretar dando lugar a otro pensamiento e idea, le llevan a la conclusión de reconocer en él la capacidad de un pensamiento complejo que estructura ideas, que pueden ser explicadas interrelacionando disciplinas y la interpretación de los resultados. Estableciendo un medio para acceder a lo trascendente.

En este territorio en el que nos hallamos, preguntas y respuestas se suceden. La magnitud que supone albergar la posibilidad de hallarse en disposición de alcanzar el deseo de permanencia, le aleja de las realidades que puede percibir y de las que tiene experiencia. Es ahí donde se inmiscuye la idea de lo inabarcable, lo inconmensurable, la totalidad, lo perenne e infinito que pueda sostener el deseo de permanecer como una realidad.

Prendida en el humano esta idea, a la que llamará divinidad en los inicios, como articulador de semejantes deseos, tal concepto comenzará a tomar forma en el pensamiento en oposición a todo lo

que conoce. Si tal concepto no se hallara en el pensamiento del humano, tampoco estaría en el centro de sus deseos como vehículo a través del cual le pueda ser ofrecida la posibilidad de ser conocido un canal para trascender. Hay, entonces, una tendencia del humano, y por tanto del artista, hacia la totalidad que representa la idea de divinidad, de ahí que el hombre sospeche que ese camino está en sí mismo y no fuera de él. Puede albergar en su pensamiento conceptos y relacionarlos a su favor. Buscando resolver el conflicto que conoce.

Este hecho es el que convierte el camino en la finalidad, ante la evidencia de un conocimiento que nunca se verá concluido. Por ello este proceso habrá de ser manejado entre dos variables antagónicas: lo empírico y el universo individual de las ideas, sensaciones, conciencia y emociones, en donde el fenómeno cultural atiza como divulgador de las propuestas y la puesta en común de los hallazgos a expensas del lenguaje.

Este camino, de reflexión y articulación del lenguaje, se torna en el soporte –ya sea bidimensional o tridimensional- donde el pensador visual vertebra sus pensamientos y su catalización. Se adentra en el conocimiento propio, llegando, incluso, a renunciar al sujeto del deseo inicial, para elucubrar acerca de la existencia misma como fenómeno.

En la reflexión sobre la existencia y lo inaprensible del hecho mismo de poder pensar en ello, quedan insertados todo un panorama de estados emocionales, que remiten al ser humano a retomar la idea de su propia trascendencia una vez tras otra.

Es aquí donde el fenómeno místico surge sin ser denominado por parte de quien se halla en él. Si bien la mística ha quedado

ligada en buena parte al fenómeno religioso, bajo la estructura de estas conclusiones queda excluido de tal condición, en tanto que no aporta, en este sentido, por pertenecer al ámbito de lo doctrinal y no al terreno del pensamiento individual. La mística, por el contrario, acerca al humano a su propio yo y busca relacionarse con el entendimiento acerca de sí mismo obteniendo experiencias en las que reconoce la búsqueda y la comprensión de aquello que, sin ser él, le permite trascender sin tener experiencia de ello.

Si desde los inicios el humano obtiene información desde la experiencia de su derredor y el modo de relacionar con él, existe un momento a partir del cual la experiencia de una toma de conciencia acerca de sí y su obra, se integra como un elemento intermedio entre aquello que puede percibir, la experiencia y la consecución de los deseos sostenidos sólo en el pensamiento diferenciado por las emociones durante el proceso creativo. Bajo esta realidad, la imagen elaborada se articula como elemento y punto de convergencia entre las realidades de las que tiene experiencia, surgiendo otra que es ella misma y sobre la que se comienza a elucubrar, en tanto que deberá adaptarse de manera conveniente como canal transmisor y núcleo del que surgirán reflexiones diversas y concretas a la experiencia de cada artista.

En consecuencia, podemos afirmar que la creación es posible gracias a ese análisis de comparación que se da en el proceso de reflexión humana, en todos y cada uno de los ámbitos de la existencia desde donde se adoptan decisiones o se pone en marcha la modificación de un presente con el fin de resolver el tropiezo, lo desconocido o el conflicto.

El conflicto final del humano, al igual que en la obra, es su propia desaparición, los aconteceres hasta llegar a él y el

conocimiento de ello. La voluntad y el deseo, permanecer. La experiencia de esta realidad es un conflicto que desarrolla la búsqueda de soluciones en el pensamiento y la materialización en actuaciones directas sobre el medio en forma de lenguaje (imagen) con el fin de aprehender y hacer visible lo subjetivo. Si desde su condición el humano, el artista, no puede aspirar a ese objetivo, será el pensamiento en un estado superior de existencia (propio) quien ofrezca esa posibilidad. De ello no hay experiencia; de ahí la necesidad de crear una relación simbólica fruto de la experiencia suscitada de ello en el pensamiento y el hecho creativo de su representación a través del lenguaje en imágenes. El humano, ahora, puede iniciar un proceso de relación con el sujeto de sus deseos, quedando a merced de la experiencia los modelos y el contenido de la imagen creada en cada época.

Habita en el humano, así, no el apremio y la codicia de ser depositario de lo revelado, sino que se recoge en torno a sí, dejando que su propio acto de creación le revele sus propias experiencias materializando su posición y perspectiva del mundo y sus límites. Límites que pretende ensanchar y romper, entiendo esto como el mejor de los augurios.

Este hecho inicial, entre la creencia y la experiencia, vincula al hombre de manera insistente y para siempre con la creación plástica y, ya de forma permanente, el objeto será una finalidad en sí misma, un deseo con forma y función que desde el último hombre hasta la élite se disputarán.

## 6.2 Mística e imagen

Establecidas las relaciones que vinculan al humano con la necesidad de hallar una relación entre él y aquello que prevé como resolución al conflicto existencial que se plantea, mediando la imagen como categoría para la experiencia y eje en torno al cual se aborda la identidad de la estética y su evolución como base a la función que propicia la manifestación plástica, se pasa en el siguiente bloque a señalar los puntos donde la imagen se hace expresión y experiencia del fenómeno místico. Por ello podemos señalar que:

Como ya se ha comentado, el tránsito del humano por la búsqueda, suscita emociones existenciales en la divergencia entre aquello que puede experimentar y lo que es capaz de concebir sin tener experiencia de ello. Desde el lenguaje el humano se investiga a sí mismo y desde la imagen que el artista genera, aborda de manera estética los lugares del conocimiento. Es necesario, pues, que el artista conozca, desde la libertad de su conocimiento, la identidad de aquello que busca. Hay una voluntad que depende de una decisión y toma de conciencia, y viceversa en su obra. Tal estado de análisis y reflexión, supone en el humano la capacidad para albergar pensamientos complejos de los que es consciente.

La pintura es lenguaje, es una forma de relacionarse tanto con lo conocido como con los pensamientos sin que ello sea explícito. Es el lenguaje el responsable de enhebrar tales circunstancias. Esas circunstancias le han llevado a presumir un sujeto capaz de albergar y ofrecer respuestas a sus deseos.

Una de las primeras manifestaciones con tal carácter se halla en la pintura realizada sobre el bifaz "Escálibur", situado sobre la

sima de los huesos en Atapuerca, donde, a modo de ofrenda, el objeto es ofrecido allí donde se tiene experiencia acerca del fin de la existencia. El objeto alberga entonces contenido y, por tanto, relación entre lo vital y lo trascendente. El lenguaje, la pintura y lo representado se convierte en símbolo para la relación.

Si en ello se reconoce semejante propiedad, el objeto se convierte en deseo en sí. Adquiere interés y torna en motivo y condición de atributo, ganando prioridad hasta convertirse en querencia. Del objeto de la imagen surgen estímulos y, reconociendo su papel mediador, además es reconocido como sujeto de emociones y experiencias resueltas en su propia naturaleza.

Desde este momento tenemos tres ejes esenciales sobre los que fundamentar la necesidad de la creación plástica, vinculada a la resolución de un conflicto que el artista necesita materializar. La relación entre el conflicto de la existencia, la sospecha del sujeto que resuelve y el objeto mediante el cual se pretende conocer y relacionar con la entidad que tiene la clave de la resolución, abren todo un panorama de pensamiento, atracción emocional y análisis de la realidad existencial del humano abordado desde múltiples ópticas de contenido.

De estos tres pilares, dos de ellos pueden ser experimentados y vividos con el fin pretendido. Por otro lado, uno de ellos –aquel que tiene relación con el conocimiento del sujeto que lo salvará de la desaparición- no hay rastro de experiencia. Lo busca porque es consciente de la desaparición propia. De su tendencia a la nada.

Ahora bien, esa nada que resuena abrumadora y enloquecidamente aniquiladora, no es, en sí misma, una experiencia del yo. El yo ante la nada se excluye y queda aterrorizado. Se

paraliza ante la inquietud de su existencia; sin embargo, la nada, en términos absolutos no es. Por lo tanto, no es posible estar en ella y, menos aún, pretender que quede nutrida de nosotros mismos, pues entonces carecería de significado tal concepto. La nada, no puede ser aquello ni a lo que se tiende, ni a dónde se llegue aún cuando en lo relativo se estime como nada una ausencia en la comprensión y el entendimiento. Este aspecto, mantiene vívido el afán del artista, recogiendo tal cuestión como un absoluto en su existencia. En este sentido, son tales ausencias las que el humano vive como una nada que, sin embargo, se empeña en comprender con intención salvífica. De ello surge el misterio como estructura natural de la existencia, la mística.

Estamos ante un estado clave en la relación que se establece entre las partes: Realidad, conflicto ante la existencia, incertidumbre, certeza, necesidad de conocimiento del tránsito, relación con el sujeto y su ubicación, representación y solución del conflicto ante la desaparición. De acuerdo con esto, es preciso tener en cuenta que para que la acción creadora tenga lugar y sea posible, ha de saberse qué es eso que se quiere buscar, aunque sea vagamente; de ahí que haya que tener en cuenta la posibilidad de que sea a través del ejercicio plástico e intelectual donde se llegue a dirimir con más nitidez el objeto de su búsqueda.

El artista ha creado un universo simbólico a través del cual se produce el fenómeno de la representación y la significación de las cosas sin ser esas cosas mismas. A través de esto, se genera un universo –si no paralelo- sí como reflejo de sus pensamientos fuera de ellos. En tal plano de situación, la pintura es el vehículo a través del cual el hombre se relaciona con su propia imagen y la del mundo, sin perder de vista sus propios deseos y la sospecha de

ellos acerca de una existencia que no ha atesorado, aún cuando en este desarrollo se halle algo que no se andaba buscando.

El objeto de la búsqueda con la finalidad ya definida, es lo que se intenta encontrar que, sin embargo, es lo que se desconoce. El objeto buscado dirige la acción siendo desconocido al mismo tiempo. De él no se tiene experiencia, pero es posible pensar en él y reconocerlo en la valoración de los criterios volcados por el desarrollo de esa búsqueda, incluso en los procesos y las técnicas. De tal forma es posible señalar que la condición mística es humana, descifrable y tangible, en tanto que los efectos son reconocidos a modo de sensaciones físicas e intelectuales, llevando implícito el lenguaje como vehículo para reconocer la comprensión del fenómeno llamado "totalidad" como algo necesario y por lo tanto real en el deseo a ser alcanzado.

La creación plástica, así, se encuentra ligada a la condición mística del humano, en tanto que desde ese plano de pensamiento es posible reflexionar y establecer imágenes que pueden ser interpretadas, significando todos los estados emocionales por los que el humano atraviesa, llegando a abordar todos los territorios que concurren a lo largo de la existencia, recogidos por el artista. Para el místico, la vida es lo superior. Es lo humano lo que convierte al humano en místico, cargando de contenidos y áreas de pensamiento buscando en cada época su propia ubicación y trascendencia.

La imagen, la pintura, el lenguaje visual, desde esta perspectiva, aborda territorios emocionales insondables. El conflicto existencial, la necesidad de resolución; la necesidad de ver y verse, de buscar y hallar en un derredor donde no advierte signos de respuesta

Al amparo de esto surge una idea que no se halla en el terreno de la creación misma sino en los deseos, acaso no definidos pero si necesitados, que el artista vive como una especie de turbación emocional que no quiere esperar a ser resuelto fuera de él sino desde él. Una turbación que siempre ha acompañado al humano, consistente en tener constancia conceptual de máximos como trascendencia e infinito.

La idea de permanencia, de infinitud como territorio favorable para cumplir sus deseos, le hace presumir un antes tan remoto como lo es el futuro. Quedan en un estrato temporal sin tiempo, pudiendo asegurar que siempre el humano ha tenido el conocimiento de los antecedentes sobre sí mismo. La idea de lo antiguo tiene unos orígenes que no revelan, por ello, una estética atrayente de lo desgastado. El hecho viene derivado por un concepto psicológico del tiempo en el que el hombre moderno se ve inmerso, huido de la certeza acerca de lo intangible, vacío de signos comunes más allá de lo presencial, que sólo el espíritu que encierra lo remoto parece atesorar.

En niveles conceptuales, aquello que sufre el desgaste y se halla desdibujado de lo que fue, se encuentra en proceso de desaparición. El humano reconoce en el objeto la materia que tocó otro tiempo no mensurable para él. Cabe, entonces, pensar en una nueva especie ponderada de objeto, de representación pictórica que, precisamente, estibaría en la ausencia de las características de ese objeto para ser dotado de otras connotaciones de orden simbólico.

El deseo de trascendencia toma la imagen del objeto como referencia. La ausencia. El yo tiene que desaparecer para trascender y es la imagen de la desaparición, del proceso de aniquilación y la

nada lo que el pintor tiene como referencia expresa del lugar al que tiende. A través de la materia pictórica el pintor canaliza los pasos hacia la ausencia, hacia el diálogo con la ausencia. El lugar que el pintor reconoce en la representación de la ausencia es el mismo que abordaron los místicos sin hallar representación. Pero es una ausencia plena de experiencias. Se llega a ella. Lo que en el objeto es desgaste mantiene la huella de lo que fue pudiendo especular con el trayecto recorrido por él hasta el instante que llega a nosotros y valoramos su nueva naturaleza como un estadio previo e intermedio hacia la desaparición. En esa representación se halla una de las claves. La nada antes de ser y la nada después de serlo como es la pintura de Malevich "Negro sobre blanco" de 1915. El negro, la falta de luz y símbolo de ausencia se anticipa al escenario pictórico, aniquilando cualquier presencia, poniendo en primer plano lo que se sabe por anticipado: la nada. La nada como respuesta que, por ello, y como resolución al conflicto se halla en el extremo del todo al igual que el origen de cada materia se advierte precedida de una nada anterior a él.

El desgaste como elemento estético en la pintura no es herrumbre, ni putrefacción. Es modificación que mantiene la vitalidad de la materia despojada. Este análisis de realidad en la actividad plástica, lleva al pintor a interesarse por la ausencia de formas, a interactuar con los valores que reducen la experiencia representativa.

En base a la experiencia que el pintor busca atesorar a través de la imagen, llega a entender que la respuesta que recibe es siempre silencio y vacío. Ahí se halla la respuesta. Pero es una respuesta que se da él mismo. Necesita vaciarse de contenidos para volver a crear. La descreación crea otras realidades que se encuentran en el trayecto. Un trayecto que viene del conocimiento del final. De la no

representación absoluta estructurada en el negro plano y cubriente como sublimación intelectual del paralelismo existente entre lo representado y aquello que percibe.

La consecuencia así, se advierte antes que el proceso que nos lleva a ella. Tal estado de conciencia acerca del camino iniciado hacia el vacío y la debacle en vida, nos lleva al terreno del esencialismo más ancestral. Una esencia que nos habla de los orígenes primigenios de la pintura y su carácter ritual, su condición útil y las formas que adopta capitalizando todo lo que el hombre puede intuir y, sin embargo, le resulta imposible aprehender.

### **6.3 Pintura española contemporánea**

Una vez hallados los parámetros, nos hallamos, entonces, en un momento donde la idea de descreación se convierte en un hecho de renovación. En un hacer que, para la pintura española contemporánea, no precisa emular ni significar huellas dejadas. La pintura surge nueva en ese estado de contemplación tendente a la generación de imágenes en las que se cuestiona, de la misma manera que se plantean escenarios renovados para la interiorización y la búsqueda, ausentando referencias para crear otras. De esta manera podemos concretar que:

La búsqueda surge de sí mismo. El pintor conoce el lenguaje de las imágenes, la representación y los lugares que precisa habitar. Se desgarrar, se aniquila, y hurga en las formas y colores para dar lectura a su propio pensamiento. Es conocedor de que la respuesta se halla en él, y en él suceden los argumentos durante la reflexión. Pinta tras ello y también para iniciar el proceso de análisis. La vida carga de contenido existencial su pensamiento, la existencia termina y debe dibujar un escenario que le explique más de lo que conoce

de aquel fin al que tiende y que está en el mismo lugar que la totalidad, que lo trascendente. Para ello necesita entender los procesos de la existencia que cataliza con un lenguaje simbólico en el ejercicio de la pintura.

Desde mediados del siglo XX, la corriente existencialista en España toma un lugar destacado que habrá de ubicarse entre la tradición heredada y el convencimiento de que el presente no le ha sabido arrebatarse a las religiones la idea de lo trascendente para los hombres y sigue depositando en ellas las acciones del sujeto bajo el dominio de su naturaleza por parte de la autoridad que se la arroga.

El hecho de cuestionar y plantear el asunto de la existencia como un conflicto no resuelto, lleva a la reflexión acerca de lo trascendente como una posibilidad remota. Como una protesta que mantiene la tensión de la incertidumbre planteando estructuras estéticas, mediante las que son significados planteamientos plásticos susceptibles de ser renuevo. Por ello la renovación se halla estrechamente ligada al proceso de descreación. Es necesario acabar con algo para volver a crear. Es necesario acabar, llegar a la nada, para volver a ser. Desde esto la certidumbre se torna en incertidumbre, en terreno puramente místico que no apunta necesariamente al objeto de trascendencia, sino que a través del desarrollo, encuentra un comportamiento que viene a articularse en toda una deriva de contenidos. Es lo humano y su condición lo que convierte al humano en místico.

Este proceso, en la pintura española contemporánea, tiene una importante incidencia en artistas que apuran tales contenidos como asuntos perennes en el recorrido de su obra (Tàpies, Calvé...) cuestionando, primero, los modelos narrativos como fórmula mediante los cuales nos han llegado aspectos ligados al fenómeno

místico, para pasar a la representación de la ausencia como elemento estético y estructura plástica influyente como modelo sobre el conformar discursos. Este proceso en la pintura española contemporánea tiene sus antecedentes en los primeros desmarques contemplados en la década de los 50 del pasado siglo, cuando la aniquilación de referencias alberga un compromiso existencial. Una percepción de lo trascendente a partir de la imagen como lugar fuera de toda descripción narrativa, arrebatando parte de la condición trascendente al hecho religioso. Un factor definitivo en la España de esta época donde poder y religión formaron un cuerpo de directrices tan marcadas como coercitivas.

La duda en manifestar inquietudes de orden trascendental o acallar este aspecto, propicia durante décadas que tal rasgo quede desdibujado ante la necesidad, por un lado, de no dejar sombra de duda a causa de la desvinculación por parte de los artistas sobre postulados cercanos a una moral arbitrada e impuesta desde la autoridad de la época; y por otro, la de ofrecer una alternativa estética que en España era contemplada como un germen de ruptura que siempre era visto como una amenaza. Era necesario que todo quedara en este ámbito. Sin embargo, la entidad descarnada y emocional de las obras mantenía su intensidad enfatizando este aspecto, que fuera de nuestras fronteras resultaba ya una evidencia.

Sacudidas, tras la transición, cuitas de tal estructura la vanguardia reclama, a través de sus discursos, abordar y aborda, territorios estéticos en los que el misterio de la condición humana pasa a una fase de encuentro con los factores que a lo largo del tiempo han jalonado la estructura del fenómeno místico. Aspecto éste que se aborda imbricando la arquitectura tendente a la

descreación, en lo que tiene de especulación acerca de lo que es la incertidumbre de la certeza que se conoce.

El pintor, bajo esta premisa, trabaja desde el convencimiento llegado a partir de sus reflexiones o por experiencia propia. La existencia puede servirle para pacificar ese convencimiento al que necesita poner forma e imagen, lenguaje y emoción como una necesidad a ser manifestada como así queda reflejado en la obra *“Entre las flores”* de José María Sicilia de 2004 o *“Lo efímero de la existencia”* de José Manuel Ciria de 2010. El artista es consciente de ello; lo sabe y no duda en participar en forma activa del hecho trascendente sin mediar postulados.

La entidad y fuerza que otorga el hecho de ser testigo de la propia inquietud que cuestiona y dialoga, somete al artista a un proceso de trabajo cuya objetividad sensitiva se adentra en un despojar de rangos que le conducen, racionalmente, a una estratificación de los signos comunicativos en el mismo nivel en el que éste los recibe, esto es: vacío, silencio y comprensión de la exoneración material para la creación de lo que supone sentido de totalidad.

El pintor no arroga trascendencia a otra cosa que no sea él mismo. El humano y su capacidad de pensamiento se hace un hecho trascendente. Así, su obra no intenta reproducir ninguna escena a la manera en que la pintura religiosa ha fagocitado esta evolución; no se interna en la apariencia ni en el análisis del misticismo; por el contrario, son obras que convocan a las experiencias mismas que las suscitaron y las sensaciones sin apoyo de lo mensurable, cuantificado en imágenes.

En relación a las realidades que perciben poetas místicos y místicos intelectuales, definiendo bien la lucha interna, puedo apuntar que son las imágenes actuales las que han venido a definir iconográficamente el universo conceptual al que pusieron estructura. La pintura española contemporánea se ha nutrido de la experiencia de serenidad y angustia hecha de la especulación acerca de la entidad del humano. El pintor no busca algo externo a él, sino algo interno, un lugar en el que ubicarse, penetrar en la obra y permanecer en ella con la intención de albergarse en ese estado de conciencia que el proceso le procura. Un proceso que va de la angustia a la serenidad estimulada por el silencio y las estructuras renovadas incluso en la descripción de las referencias ausentes.

El artista español contemporáneo en el que se adivina el compromiso místico, es observador fiel de los procesos naturales en relación a su época. Ello mismo supone un acercamiento al contacto con la más pura esencia mística, que adivina una particular atracción por lo humano, por reconocer el sujeto en su propia naturaleza fuera de toda definición teológica. De ahí se deriva que la conciencia que asiste al artista contemporáneo en relación con el *fenómeno místico*, le compromete con la experiencia humana, desde donde, advirtiéndose articulador de su propio pensamiento, trata de comprender la existencia y su ubicación en el mundo contenido en la creación misma.

Si la experiencia mística deja de ser un hecho depositado en estructuras, para ser manejado por el humano -el artista- es evidente hablar de una influencia del fenómeno místico en la pintura española contemporánea, por cuanto en lo tratado es manifiesta la necesidad creativa de la imagen pictórica para cuestionar y evidenciar la ubicación del humano en el mundo y ser pensante acerca de sí mismo.

Tras estas conclusiones, no quisiera dejar pasar por alto un aspecto que, a lo largo de todo el período de investigación se ha suscitado en el trabajo diario dentro del estudio. Sin duda, mi trabajo como pintor y escultor se ha visto afectado como consecuencia del conocimiento y descubrimientos realizados durante el período de investigación; a veces también a causa de la confirmación de ciertos hechos y aspectos advertidos con anterioridad como barruntos de procedencia indefinida.

Sin la posibilidad ni la querencia de ofrecer un giro dentro del discurso en el que trabajo, si puedo hablar de una necesidad personal en el desarrollo de propuestas visuales con las que he entrado a valorar, sobre la escena del soporte, los valores del presente conjugados con una maneras que no debían ser arrancadas al origen desde el que procedían. De tal forma, las idas y venidas han sido continuas desde lo teórico en esta investigación y en lo práctico desde el taller. Pero en cada cambio de sentido, que no de dirección, un poso fue quedando, reflejado en mi obra, muy especialmente en la muestra individual *"El libro de los solos"* realizada en 2008 que parte en paralelo al inicio de la investigación, hasta el presente. Un poso que ha servido como hilo imperceptible mediante el que todas las partes han ido quedando unidas y el factor de concatenación temporal trazado con cierta lógica. De ahí que haya considerado la posibilidad de señalar a través de las de imágenes que dan cuenta de este aspecto que recién termino de apuntar.

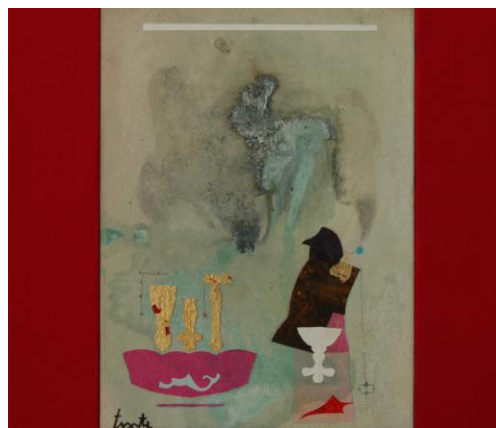
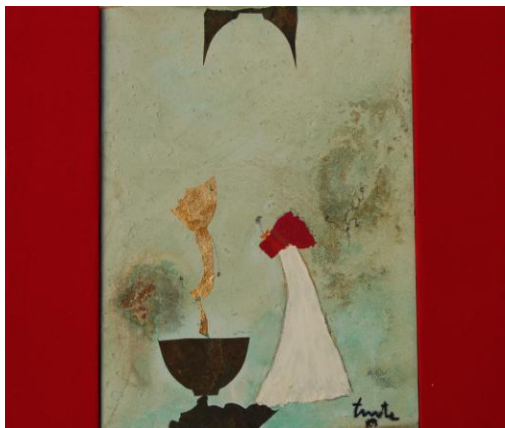
Se trata de obras que contienen los aspectos donde el espacio queda señalado como huella; donde lo despojado, el silencio, la desaparición o la descreación han configurado un lugar y una idea de tiempo donde la subjetividad se hace referencia herida del tiempo pictórico con el tiempo de conocimiento.

Obras pertenecientes a la muestra "El libro de los solos" realizada en la galería Sumers de Madrid en 2007.

**Series: 1/3 y 2/3**



**Ilustración 132. Juan A. Tinte. "Capítulo de Volandas". 180x130cm. C/u. 2007**



**Ilustración 133. Juan A. Tinte. "Canéforas". 33x33cm. C/u. 2007**

Obras pertenecientes a la muestra "A dream of a red Chamber" realizada en la galería Art in Capitals de Sanghai (China) en 2011.



**Ilustración 134. Juan A. Tinte. "A dream". 130x97 cm. 2011**



**Ilustración 135. Juan A. Tinte. "A dream IV". 130x97cm. 2011**

Para finalizar considero que, abierto este proceso de investigación acerca de la mediación del fenómeno místico como vertebrador de un modo de hacer y relacionarse con el ejercicio de la pintura, es posible y, creo, necesario que desde aquí otras personas puedan abrir nuevas vías de investigación.

Investigaciones futuras que pueden derivar directamente del presente trabajo, cuando no, como exordio en el que poder ofrecer otro enfoque profundizando en el hecho, desde el análisis complejo y biográfico a desarrollar en disciplinas como la pintura, escultura, fotografía, video-creación, cine, arte expandido o cualquiera de las disciplinas de manifestación estética y plástica catalizadas bajo la estructura de la imagen y el universo visual.



**Ilustración 136. Juan A. Tinte. "Nihil". 200x130cm. 2009.**



**Ilustración 137. Juan A. Tinte. "Aguiupsia". 195x162cm. 2011**

## 7 BIBLIOGRAFÍA

### 7.1 Bibliografía general

- A. BAILEY. Alice. *Del intelecto a la intuición*. Ed. Sirio. Málaga, 2006.
- ABAD MOLINA, Javier y RUIZ DE VELASCO ÁLVAREZ, Ángeles. *El juego simbólico*. Ed. Grao. Barcelona, 2011
- ACERO, Juan José. *Filosofía del lenguaje*. Ed. Trotta. Madrid, 1998.
- ALLEN, Douglas. *Mircea Eliade y el fenómeno religioso*. Ed. Cristiandad. Madrid, 1985.
- ANDERSON, Bonnie S. y ZINSSER, Judith P. *Historia de las mujeres: Una historia propia*. Ed. Crítica, Barcelona, 2009.
- ANDRÉ, Christophe. *Psicología del miedo*. Ed. Kairós. Barcelona, 2006.
- ARAGÓN, Louis. *Tratado de estilo*. Ed. Ardora. Madrid, 1994.
- ARGAN, G. C. *El arte moderno: del iluminismo a los movimientos contemporáneos*. Ed. Akal. Madrid, 1998.
- ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual psicología del ojo creador : nueva versión*. Madrid, Ed. Alianza, 1979.
- BACHAOU, Sarah. *El Último Rito*. Ed. Gaia. Madrid, 2006.
- BARCO, José Luis. *La civilización fragmentaria*. Ed. Rialp. Madrid, 1995.
- BARR JR., A. H. *La definición del arte moderno*. Ed. Alianza. Madrid, 1989.
- BARRENA, Sara y BARRENA F. SARA. *La Razón creativa*. Ed. Rialp. Madrid, 2007.
- BARROSO, Moisés y PÉREZ CHICO, David. *El libro de las huellas*. Ed. Trotta. Madrid, 2004.
- BEIGEL, Fernanda. *El itinerario y la brújula*. Ed. Biblos. Buenos Aires, 2003.
- BELL, J. *El espejo del mundo*. Ed. Paidós. Barcelona, 2008.
- BENITO LOBO, José Antonio. *Literatura para la vida: grandes temas del hombre en la literatura española*. Ed. Edinumen. Madrid, 2000.
- BENJAMIN, W. *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica, Discursos interrumpidos*. Ed. Taurus. Buenos Aires, 1989.
- BERIAIN, Josetxo. *Las consecuencias perversas de la modernidad*. Ed. Anthropos. Barcelona, 1996.

- BERICAT ALAUSTREY, Eduardo. *El fenómeno religioso: presencia de la religión y de la religiosidad en las sociedades avanzadas*. Ed. Centro de estudios andaluces. Sevilla, 2008.
- BOAL, Augusto. *La estética del oprimido*. Ed. Alba. Barcelona, 2012.
- BONET, Juan Manuel. "Fragmentos para Antonio Pérez". Catálogo con motivo de la exposición de Antonio Pérez en el Museo de Teruel. Teruel, 1997.
- BONET, Juan Manuel. "Un escultor purista" Catálogo de la exposición de Jorge Varas en la galería de arte 57. Ed. Roberto Ferrer. Madrid, 1998.
- BORGES, Jorge Luís. *Nueva antología personal. La escritura del dios*. Ed. Siglo XXI. México, 1968.
- BORRÁS GUALIS, G. (2001): *Cómo y qué investigar en historia del arte*. Ed. Del Serbal. Barcelona, 2001.
- BOZAL, Valeriano. *Piero de la Francesca*. Col. El Arte y sus creadores. Historia 16. Madrid, 1993.
- BRANDA, María J. *Creatividad y comunicación*. Ed. Nobuko. Buenos Aires, 2005.
- BRONCANO, Fernando. *La mente humana*. Ed. Trotta, 1995.
- BRUAIRE, Claude. *El ser y el Espíritu*. Ed. Caparros. Madrid, 1999.
- BRYSON, N. *Visión y pintura. La lógica de la mirada*. Ed. Alianza Madrid, 1991.
- BUCKE, R.M. *De la conciencia individual a la conciencia cósmica*, en: J. WHITE, *La experiencia mística y los estados de conciencia*. Ed. Kairos, Barcelona 1980.
- CABUCCIO CEREZO, Fernando. *Psicología del pensamiento*. Ed. UOC. Barcelona, 2005.
- CANTARINO SUÑER, María Elena. *Estética de la memoria*. Ed. Universidad de Valencia. Valencia, 2001.
- CARRILLO, J. *Arte en la red*. Ed. Cátedra. Madrid, 2004.
- CASAS, Enrique. *El origen del pudor*. Ed. Alta Fulla. Barcelona, 1989.
- CASTRO FLOREZ, Fernando. *Sainetes y otros desafueros del arte contemporáneo*. Ed. CENDEAC. Fundación Caja Murcia. Murcia, 2004.
- CASTRO, Enrique de. *La fe y la estafa*. Ed. Quilombo. Madrid, 2004.
- CATTIAUX, Louis. *Física y Metafísica de la Pintura*. Ed. Ars Gravis. Tarragona, 1998.
- CENCILLO, L.: *Cómo Platón se vuelve terapeuta*, Syntagma Ediciones, Madrid, 2002

- CHAPARRO AMAYA, Adolfo. *Los límites de la estética de la representación*. Ed. Universidad de Rosario. Santa Fe, 2006.
- CHIPP, H. B. *Teorías del arte contemporáneo*. Ed. Akal. Madrid 1995.
- CLARK, Toby. *Arte y propaganda en el siglo XX la imagen política en la era de la cultura de masas*. Ed. Akal, Madrid, 2000.
- CORAZÓN ARDURA, José Luís. *La escalera da a la nada: Estética de Juan Eduardo Cirlot*. Ed. CENDEAC. Murcia, 2007.
- CORTÉS, Helena y LEYTE, Arturo. *Caminos del Bosque*. Ed. Alianza. Madrid, 1998.
- CRUZ, Javier. *Creatividad + pensamiento práctico: actitud transformadora*. Ed. Pluma y papel. Buenos Aires, 2005.
- DAVIES, Robertson. *Lo que arraiga en el hueso*. Ed. Libros del Asteroide, Barcelona, 2008.
- DE PAZ, Alfredo. *La crítica social del arte*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1979.
- DILTHEY, Wilhelm. *Teoría de las concepciones del mundo*. Ed. Alianza. Madrid, 1988.
- DORFLES, G. *El arte del siglo XX. Crónica del arte contemporáneo*. Ed. Salvat, Bachelona, 1989.
- DUQUE, Félix. *Arte público y espacio político*. Ed. Akal, Madrid, 2001.
- DURAN, Norma Delia. *El Cuerpo. Un Espacio Pedagógico*. Ed. Palibrio. Bloomington, 2012.
- DUROZOI, Gerad. *Arte del siglo XX*. Ed. Akal. Madrid 1997.
- ECO, U. *El problema de la definición del arte, La definición del arte. Lo que hoy llamamos arte ¿ha sido y será siempre arte?*. Ed. Polígrafa. Barcelona 1999.
- ELIADE, Mircea. *La Búsqueda. Historia y sentido de las religiones*. Ed. Kairos. Barcelona, 1999.
- ELIADE, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Ed. Paidós. Barcelona, 1998.
- ELIAS, Norbert; *El proceso de civilización* Ed. Fondo de Cultura Económica. México, 1993.
- ELLENBERGER, H. F. *El descubrimiento del inconsciente*. Ed. Gredos. Madrid, 1976.
- ESCOTO, Juan, *Sobre la Naturaleza (Periphyseon)* Introducción y notas de Lorenzo Velázquez – Ed. Eunsa, Pamplona, 2007.
- FEATHERSTONE, M. *Cultura de consumo y posmodernismo*. Ed. Amorrortu. Buenos Aires, 1991.
- FONTANA, David. *El Lenguaje de los Símbolos*. Ed. Blume, 2003.

- FOSTER, H. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Ed. Akal. Madrid 1999.
- FRANCASTEL, Pierre. *Arte y técnica en los siglos XIX-XX*. Ed. Debate. Madrid, 1990.
- FREELAND, Cynthia. *Pero ¿esto es arte?* Ed. Cátedra. Madrid 2003.
- FUGA, Antonella. *Técnicas y materiales del Arte*. Ed. Electra, 2004.
- FURIÓ, V. *Ideas y formas en la representación pictórica*. Ed. Universidad de Barcelona, 2002.
- G. CUARTANGO, Román. *Filosofía de la historia: lo propio como tierra extraña*. Ed. Montesinos. Barcelona, 2007.
- GAGE, John. *Color y Cultura*. Ed. Siruela. Madrid, 1997.
- GALOVIC, Jelena. *Los grupos místicos-espirituales de la actualidad*. Ed. Plaza y Valdés. México, 2002.
- GARCÍA BACCA, Juan David. *Nueve grandes filósofos contemporáneos y sus temas*. Ed. Anthropos. Barcelona, 1990
- GARCÍA FELGUERA, M<sup>a</sup>. *El arte después de la Guerra*. Ed. Historia 16, Vol 35. Madrid, 2000.
- GARCIA VARAS, Ana. *Filosofía de la Imagen en Reescrituras fílmicas*. Coordinado por José Antonio Pérez Bowie. Ed. Universidad de Salamanca. Salamanca, 2010.
- GARCÍA VIÑÓ, M. *Pintura española neofigurativa*. Ed. Guadarrama. Colección Punto Omega17. Madrid, 1968.
- GARCÍA, José Miguel. *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Ed. Anagrama. Barcelona, 1997.
- GIRARDI, G. *El ateísmo contemporáneo*. Ed. Cristiandad. Madrid, 1971.
- G<sup>a</sup> PORRERO, Juan Antonio y otros. *Genes, cultura y mente: una reflexión multidisciplinar sobre la naturaleza humana en la década del cerebro*. Ed. Juan Antonio García Porrero y Universidad de Cantabria. Santander, 1999.
- GOLDBERG, R., *Performance art. Desde el futurismo hasta el presente*. Ed. Destino. Barcelona, 1996.
- GÓMEZ ESPELOSÍN. *Historia de la Cultura Clásica*. Ed. Cisma. 2006.
- GÓMEZ PÉREZ, Rafael. *Decadencia y esperanza: claves para entender este tiempo*. Ed. Rialp. Madrid, 2007. .
- GÓMEZ TEJEDOR, Jacinto *Símbolos de la Naturaleza*. Ed. Menajero, Madrid, 1993.
- GOURINAT, Michel. *Introducción al pensamiento filosófico*. Ed. Akal. Madrid, 2004.

- GROYS, Boris. *Política de la inmortalidad: cuatro conversaciones con Thomas Knoefel*. Ed. Katz. Buenos Aires, 2008.
- GUASH, Anna María. *El Arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Ed. Alianza. Madrid 2000.
- GUERMÉNDEZ, Carlos. *El secreto de la alienación y la desalienación humana*. Ed. Anthropos. Barcelona, 1989.
- HERNÁNDEZ GUERRERO, José Antonio.. *Lecturas del pensamiento filosófico, estético y político*. Ed. UCA. Cádiz, 2007.
- HODLER, Ferdinand. *La misión del artista*. Ed. El Barquero. Palma, 2009.
- HULIN; Michel. *La mística Salvaje: en las antípodas del espíritu*. Ed. Siruela. Madrid, 2007.
- IGLESIAS, Leonardo. *La alienación: tragedia de la voluntad de poder*. Ed. Montesinos. Barcelona, 2003.
- IGLESIAS, Leonardo. *La cultura contemporánea y sus valores*. Ed. Anthropos. Barcelona, 2007.
- ISLA GÓMEZ, José. *Cuestión de Imagen*. Ed. Universidad de Salamanca. Salamanca, 2013.
- J. GONZÁLEZ, Wenceslao. *La teoría de la referencia: Strawson y la filosofía analítica*. Ed. Universidad de Salamanca. Salamanca, 1986.
- JAMES, Willian. *El significado de la verdad*. Ed. Marbot. Barcelona, 1980.
- KERSCHOT, Jan. *Volverse a sí mismo*. Ed. Sirio. Málaga, 2006.
- KRAUSS, R. *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Ed. Alianza. Madrid, 1996.
- KRISHNAMURTI, J. *Libertad total*. Ed. Kairos, Barcelona, 2000.
- KRISHNAMURTI, J. *Percepción sin opciones*. Ed. Kier. Buenos Aires, 1998.
- LASKY, Linda. *La noción del tiempo: reflexión histórica y antropológica en torno a la física y la arqueología*. Ed. Plaza y Valdés. Méjico, 2002.
- LEIBNIZ, G.W. *Principios de la Naturaleza y de la gracia fundados en Razón*. Ed. Porrúa. Méjico, 1984.
- LERARDO, Esteban. *El agua y el trueno: ensayos sobre arte, naturaleza y filosofía*. Ed. Prometeo. Buenos Aires, 2007.
- LLANO, Rafael. *La sociología comprensiva como teoría de la cultura*. Ed. CSIC Press. Madrid, 1992.
- LÓPEZ ARANGUREN, José Luís. *Ética de la felicidad y otros lenguajes*. Ed. Tecnos. Madrid, 1988.

- LÓPEZ MORENO, ÁNGLES. *"Comprensión" e "interpretación" en las ciencias del espíritu: W. Dilthey*. Ed. Universidad de Murcia. Murcia, 1990.
- LÓPEZ QUINTÁS, Alfonso. *La cultura y el sentido de la vida*. Ed. Rialp, 2003. Madrid.
- LÓPEZ QUINTÁS, Alfonso. *La experiencia estética y su poder formativo*. Ed. Universidad de Deusto. Bilbao, 2009.
- LÓPEZ SAENZ, María del Carmen. *El arte como racionalidad liberadora*. Ed. UNED. Madrid, 2005.
- LORITE MENA, José. *La metáfora moderna del pensamiento*. Ed. EDITUM. Murcia, 1996.
- LOWENTHAL, David. *El pasado es un país extraño*. Ed. Akal, Madrid, 1998.
- MACEIRAS, Manuel y RÁBADE, Sergio. *Schopenhauer y Kierkegaard: Sentimiento y Pasión*. Ed. Cincel. Madrid, 1985.
- MAILLARD, Chantal. *La creación por la metáfora*. Ed. Anthropos. Barcelona, 1992.
- MARCHIORI, Eugenio. *Los desafíos de la incertidumbre*. Ed. Olmo. Buenos Aires, 2009.
- MARTÍ ARÍS, Carlos. *Silencios elocuentes*. Ed. Universidad Politécnica de Cataluña. Barcelona, 2002.
- MASSIGNON, Louis, *Palabra dada*, Traducción e introducción de Jesús Moreno Sanz. Ed. Trotta. Madrid, 2005
- MÉNDEZ BEJARANO, Mario. *Historia de la filosofía en España*. Ed. Renacimiento. Madrid, 1927.
- MOLINA, Néstor. *Mística en la física*. Ed. Plaza y Valdés. México, 1998.
- MUÑOZ, Lucio. *"Lucio Muñoz: madera de fondo"*. Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas. Madrid, 2004.
- NAJERA N. José Ignacio. *El universo malogrado*. Ed. Tres fronteras. Murcia, 2008.
- NIETO ALCAIDE, Víctor *Imágenes de la edad media*. Ministerio de Cultura. Madrid. 1987.
- O'DOHERTY, Brian. *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo*. Ed. CEDEAC. Murcia, 2011.
- ORTEGA, Francisco. *El cuerpo incierto: corporeidad, tecnologías médicas y cultura contemporánea*. Ed. CSIC. Madrid, 2010.
- PANIKER ALEMANY, Salvador. *Filosofía y mística*. Ed. Kairós. Barcelona.
- PANIKKAR, Raimon. *La puerta estrecha del conocimiento Sentidos, razón y fe*. Ed. Herder, Barcelona, 2009.

- PANOFSKY, Edwin. *El significado de las artes visuales*. Ed. Alianza. Madrid 1990.
- PASCALÉ, Pablo. *¿Dónde está la creatividad? Una aproximación al modelo de sistemas de Mihaly Csikszentmihalyi*. Ed. Universidad de Salamanca. Arte, individuo y sociedad, 2005.
- PÉREZ, Antonio. *El objeto encontrado*. Diputación Provincial de Teruel. Teruel, 1997.
- PERUCHO, Juan. *El Basilisco*. Ed. Rialp. Madrid, 1990.
- PESSOA, Fernando. *El libro del desasosiego*. Ed. Bailes de Sol. Tenerife, 2010.
- PIÑAS SAURA, María del Carmen. *En el espejo de la llama*. Ed. EDITUM. Murcia, 2004.
- PLEJANOV, Jorge. *Arte y vida social*. Ed. Fontamara. Barcelona, 1974.
- POLO, Leonardo. *Presente y futuro el hombre*. Ed. Rialp. Madrid, 2012, p. 70.
- PRADO, D. de. *Técnicas creativas y lenguaje total*. Ed. Tórculo. Santiago de Compostela, 1996.
- PUIG, Anald. *La postguerra. Documentos y testimonios*. Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia. Bilbao, 1975.
- RAMÍREZ, J. A. *Medios de Masas e Historia del Arte*. Ed. Cátedra. Madrid, 1976.
- RAMÍREZ, Juan Antonio. *El objeto y el aura*. Ed. Akal. Madrid, 2009.
- RIBAS MASSANA. Albert. *Biografía del vacío*. Ed. Sunya. Barcelona, 2008.
- RIGHI, Lidia. *Conservar el arte contemporáneo*. Ed. Nerea. San Sebastián, 2006.
- RIVERA ARRIZABALAGA, Ángel. *Arqueología del lenguaje*. Ed. Akal, Madrid, 2009.
- ROVIRA, Amparo. *Las Quimeras del Arte*. Ed. Universidad de Valencia. Valencia, 2003.
- RUIZ ÁGORA, Juana. *La cultura española en la sociedad occidental: los españoles en la teoría y en la práctica*. Ed. Huerga y Fierro. Murcia, 1998.
- SALABERT, Pere. (D) efecto de la pintura. Ed. Antrophos. Barcelona, 1983.
- SÁNCHEZ MEDIAN, Guillermo. *Creación, Arte y Psiquis*. Ed. Academia Nacional de Medicina. Bogotá, 2003.
- SANTO TOMÁS, Juan de. *De los signos y los conceptos*. Ed. UNAM. México, 1986.

- SANTOS ESTÉVEZ, Manuel. *Petroglifos y paisaje social en la prehistoria reciente del noroeste de la Península Ibérica*. Ed. CSIC Press .Madrid, 2008.
- SELL, Martin. *Estética del aparecer*. Ed. Kazt. Madrid, 2010.
- SEOANE, Francisco. *Las edades de la vida y la pregunta por el sentido Hombre*. Ed. Liber factory, 2009.
- SOURIAU, Etienne. *Diccionario Akal de la Estética*. Ed. Akal, Madrid, 1998.
- STANGOS, Nikos *Conceptos de Arte Moderno*. Ed. Alianza. Madrid, 1991.
- TILGHMAN, B.R. *Pero, ¿es esto arte?: El valor del arte y la tentación de la teoría*. Ed. Universidad de Valencia. Valencia, 2005.
- URIBE, Verónica. *El arte del fragmento*. Ed. Erasmus. Barcelona, 2012
- VIDAL GUZMÁN, Gerardo. *Retratos de la antigüedad griega*. Ed. Rialp. Madrid, 2006.
- VIGUERA, Emilio. *La talla ornamental en España*. Ed. Maxtor, D.L. Valladolid, 2003.
- VILLACAÑAS, José Luís. *Historia de la Filosofía Contemporánea*. Ed. Akal. Madrid, 1997.
- VV.AA. *El pensamiento Alemán contemporáneo*. Ed. San Esteban. Salamanca, 2006.
- WACKERMAGEL, Martín. *El medio artístico en la Florencia del Renacimiento*. Ed. Akal. Madrid, 1997.
- WAMBA MAGALLANES, Federico. *La existencia humana: perspectivas psicopatológicas*. Ed. Universidad de Sevilla. Sevilla, 1998
- WILLBER, Ken. *La pura conciencia del ser*. Ed. Kairós. Barcelona, 2007.
- WINGLER, Hans. *Las escuelas de arte de vanguardia 1900/1933*. Ed. Taurus. Madrid, 1980.
- ZAMBRANO, María. *La Razón en la sombra: Antología crítica*. Ed. Siruela. Madrid, 2004.
- ZAN, Julio de. *Panorama de la ética continental contemporánea*. Ed. Akal. Madrid, 2002, p. 36.
- ZAPELLI CERRI, Gabrio. *La huella creativa*. Ed. Universidad de Costa Rica. San José, 2003.
- ZUNZUNEGUI, Santos. *Metamorfosis de la mirada: museo y semiótica*. Ed. Universidad de Valencia. Valencia, 2003.

## 7.2 Bibliografía específica

- ABUMALHAM, Montserrat, *Textos fundamentales de la tradición religiosa musulmana*. Editorial Trotta, Madrid, 2005.
- ACORINTI, Estela. *Caminando hacia mis supuestos*. Ed. Manantial. Buenos Aires, 2001.
- ADORNO, Theodor. *Teoría estética*. CEME. Centro de Estudio Miguel Enriquez. Archivo Chile.
- ADORNO, Therodore W. *Teoría Estética*. Ed. Akal. Madrid, 2004
- ALEMÁN, Jorge. *Lacan en la razón posmoderna*. Ed. Miguel Gómez. (Colección Ítaca). Málaga, 2000.
- ALESSI, A. *Los caminos de lo sagrado. Introducción a la filosofía de la religión*. Ediciones Cristiandad, Madrid 2004.
- ÁLVAREZ, Javier. *Mística y depresión: San Juan de la Cruz*. Ed. Trotta. Madrid, 1997, p. 65.
- ANÓNIMO, *La nube del no saber*. Editorial Herder. Barcelona, 2000.
- ANTÚNEZ ALDUNATE, Jaime. *Crónica de las ideas. En busca del rumbo*. Ed. Encuentro. Madrid, 2001.
- ARAGÓN, Louis. *Tratado de estilo*. Editorial Ardora. Madrid, 1994.
- ARANGUREN, J.L. "Filosofía y religión", en *Obras completas I*. Editorial Trotta. Madrid, 1994.
- ARBOLEDA APARICIO, Julio Cesar. *Pensamiento lateral y aprendizaje*. Ed. Magisterio. Bogotá, 2007, p. 49.
- ARGULLOL, Rafael. *Tres miradas sobre el arte*. Ed. Icaria. Barcelona, 1985.
- ARISTÓTELES. *Metafísica. Libro I*. Edición de Miguel Candel. Ed. Espasa Calpe. Madrid, 2013.
- ARTOLA BARRENECHEA, José María , José María. *Racionalidad e idealidad: de la finitud de la experiencia a la experiencia de la infinitud*. Ed. San Esteban. Salamanca, 1998, p. 60.
- ATKINSON, David J. *Diccionario de ética cristiana y teología pastoral*. Ed. Clie. Tarrasa, 2005.
- BARREIRO LÓPEZ, Paula. *Arte normativo español: procesos y principios para la creación de un movimiento*. Ed. CSIC. Madrid, 2005.
- BASILE, Giussepe. *Gioto. Las historias franciscanas*. Editorial Electa. Milán, 1996.
- BENEITO, Pablo, *Mujeres de luz. La mística femenina, lo femenino en la mística*, Madrid: Editorial Trotta, 2001.

- BERMEJO SALAZAR, Alicia y otros. *Umbrales Filosóficos. Posicionamientos y perspectivas del pensamiento contemporáneo*. Ed. EDITUM. Murcia, 2011.
- BESANÇON, Alain. *La imagen prohibida: una historia intelectual de la iconoclasia*. Ed. Siruela. Madrid.
- BIN- LABAH, Fātiḥat. *En el espacio de la mediación: José Ángel Valente y el discurso místico*. Ed. Universidad de Santiago de Compostela. Santiago de Compostela.
- BOFF, Leonardo y Betto, Frey, *Mística y espiritualidad*, traducción de Juan Carlos Rodríguez Herranz. 3ª edición. Madrid: Editorial Trotta, 2002.
- BOUYER. *Diccionario de Teología*. Editorial Herder, Barcelona, 1977.
- BUENO I TORRENS, David. *El enigma de la libertad: Una perspectiva biológica y evolutiva de la libertad humana*. Ed. Cátedra de la divulgación de la ciencia. Colección sin fronteras. U. V. Valencia, 2011.
- CABRERA, Isabel FRAIJÓ, Manuel y MASÍA CLAVEL, Juan. *Cristianismo e ilustración*. Ed. Universidad de Comillas. Madrid, 1995.
- CABRERA, Isabel y SILVA, Carmen. *Umbrales de la mística*. Ed. UNAM. México, 2006.
- CAFARENA GÓMEZ, J. y Mardones, J.M. *La tradición analítica*. Ed. Anthropos. Barcelona, 1992.
- CANDEL SANMARTÍ, Miguel. *Metafísica de Cercanías*. Ed. Montesinos. Barcelona, 2004.
- CANTELI, Marcos. *Reunión*. Ed. Icaria. Barcelona, 1999.
- CATTIAUX, Louis. *Física y Metafísica de la Pintura*. Editorial Ars Gravis.
- CEDEÑO, Rubén. *Metafísica actualizada*. Ed. Kier. Buenos Aires, 2004.
- CERECEDA, Miguel. *Problemas del arte contemporáneo: curso de filosofía del arte en 15 lecciones*. Ed. CENDEAC, 2008.
- CHIPP, Herschel. *Teorías del arte contemporáneo*. Ed. Akal. Madrid, 1995.
- CIRLOT Y VEGA, Amador. *Mística y Creación en el Siglo XX*. Editorial Herder. Barcelona, 2006.
- CIRLOT, Victoria y VEGA, Amador. *El Vuelo Mágico*. Editorial Siruela. Madrid, 1999.
- COLODRO, Max. *Formas de la eternidad. Ensayos sobre filosofía y trascendencia*. Ed. Cuarto propio. Santiago, 2005.
- COLOMBRES, Adolfo. *Teoría transcultural del arte: hacia un pensamiento visual independiente*. Ed. Del Sol. Buenos Aires, 2004.

- CRUZ, Javier. *Creatividad + pensamiento práctico: actitud transformadora*. Ed. Pluma y papel. Buenos Aires, 2005.
- D'AGOSTINI, F. *Analíticos y continentales. Guía de la filosofía de los últimos treinta años*. Editorial Cátedra. Madrid, 2000.
- DANTE, Aloé Víctor. *El futuro imposible*. Ed. Dunken. Buenos Aires, 2013.
- DELACAMPAGNE, Ch. *Historia de la filosofía del siglo XX*. Editorial Península. Barcelona, 2000.
- DELEDALLE, G. *La filosofía de los Estados Unidos*. Editorial Tecnos. Madrid, 2003.
- DÍAZ, C. *Preguntarse por Dios es razonable*. Editorial Encuentro. Madrid, 1989.
- DÍAZ, Carlos. *Kierkegaard: 1960. Nihilismo y Estética. Filosofía de fin del milenio*. Editorial Cincel. Madrid, 1987.
- DUPRÉ, Louis. *Simbolismo Religioso*. Editorial Herder. Barcelona, 1998.
- ECKHART, *El fruto de la nada*. Editorial Siruela, Madrid 1998.
- ELIADE, M. *Una filosofía de lo sagrado*. Universidad de Santiago de Compostela, 1991.
- ELIADE, MIRCEA. *La Búsqueda. Historia y sentido de las religiones*. Editorial Kairós, Barcelona, 1999.
- ESTRADA, J.A. *Dios en las tradiciones filosóficas*, 2 vols. Editorial Trotta. Madrid, 1994-1996.
- ESTRADA, J.A. *Imágenes de Dios. La filosofía de la religión ante el lenguaje religioso*. Editorial Trotta. Madrid, 2002.
- ESTRADA, Juan Antonio. *Creencia e increencia: un debate en la frontera*. Ed. Sal Terrae. Barcelona, 2000.
- FERNÁNDEZ SOLA, Cayetano. *Afrontar la muerte en ciencias de la salud*. Ed. Universidad de Almería. Almería, 2012.
- FERRARIS, M. *Historia de la Hermenéutica*. Editorial Akal. Madrid, 2000.
- FERRER, J. *Filosofía de la religión*. Editorial Palabra. Madrid 2001.
- FIERRO, A. *Sobre la religión. Descripción y teoría*. Editorial Taurus. Madrid, 1979.
- FLAMARIQUE, L. *Schleiermacher. La filosofía frente al enigma del hombre*. Editorial Eunsa. Pamplona, 1999.
- FLOUREZ, Gerard. *La Construcción del conocimiento científico: filosofía y ética de la ciencia*. Ed. Narcea. Madrid, 2006.
- FORMENT, Eudaldo. *Lecciones de metafísica*. Ed. Rialp. Madrid, 1992.
- FRAIJÓ, M. *Dios, el mal y otros ensayos*. Editorial Trotta. Madrid 2004.

- FRAIJÓ, M. *Filosofía de la religión. Estudios y textos*. Editorial Trotta. Madrid 1994.
- FRAIJÓ, Manuel y MASÍA CLAVEL, Juan. *Cristianismo e ilustración*. Ed. Universidad de Comillas. Madrid, 1995.
- FRANCÉS, Robert. *Psicología del arte y la estética*. Ed. Akal. Madrid, 2005.
- FURIÖ, Vincenç. *Arte y reputación*. Ed. Universidad de Barcelona. Barcelona, 2012.
- GABILONDO PUJOL, Angel. *Dilthey: vida, expresión e historia*. Editorial Cincel. Madrid, 1988.
- GARCÍA BAZÁN, Francisco, *Aspectos inusuales de lo sagrado*. Editorial Trotta. Madrid, 2000.
- GARCÍA-BARÓ, M. *Experiencia religiosa y ciencias humanas*. Ediciones PPC. Madrid, 2001.
- GIL PÉREZ, Raúl. *La alegría de la nada*. Ed. Visión libros. Madrid, 2004.
- GIVONE, Sergio. *Voz y disidencia*. Ed. Akal. Madrid, 2001.
- GÓMEZ CAFFARENA, J. y MARTÍN VELASCO, J. *Filosofía de la religión*. Revista de Occidente, Madrid 1973.
- GÓMEZ CAFFARENA, J., y MARDONES, J.M. *Estudiar la religión. Materiales para la filosofía de la religión*. Editorial Anthropos. Barcelona 1993.
- GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio. *Itinerario del Éxtasis o las imágenes de un saber universal*. Editorial Siruela. Madrid, 2001.
- GÓMEZ GARCÍA, Pedro. *Las ilusiones de la identidad*. Ed. Universidad de Valencia. Valencia, 2000.
- GÓMEZ ISLA, José. *Cuestión de imagen: aproximaciones al universo audiovisual desde la comunicación, el arte y la ciencia*. Ed. Universidad de Salamanca. Salamanca, 2013.
- GROM, B. *Psicología de la religión*. Editorial Herder. Barcelona, 1994.
- GRONDIN, J. *Introducción a la hermenéutica filosófica*. Editorial Herder. Madrid, 1999.
- GUASCH, Ana María. *Los manifiestos del arte posmoderno*. Ed. Akal. Madrid, 2000.
- GUASCH, Anna María. *Los manifiestos del arte postmoderno*. Ed. Akal, Madrid, 2000.
- GUÉNON, Réne, *Símbolos Fundamentales de las Ciencias Sagradas*. Editorial Paidós. Barcelona 2003.
- GUILLBAUT, Serge. *Los espejismos de la imagen en los lindes del siglo XXI*. Ed. Akal, 2009.

- H. F. Ellenberger, *El descubrimiento del inconsciente*, Gredos, Madrid 1976.
- HARNACK, J., *La teoría del conocimiento de Kant*. Editorial Cátedra. Madrid, 1983.
- HATZFELD, Helmut, *Estudios literarios sobre mística española*. Editorial Gredos, Madrid, 1968.
- HAZAN, Olga. *El mito del progreso artístico*. Ed. Akal. Madrid, 2010.
- HEGEL, G.W.F. *Fenomenología del espíritu*. Editorial Fondo de Cultura Económica. Madrid, 1993.
- HERNÁNDEZ PACHECO, J. *Corrientes Actuales de la Filosofía I y II*. Editorial Tecnos. Madrid, 1997.
- HUXLEY, Aldous y otros. *La Experiencia mística*. Ed. Kairós. Barcelona, 2005.
- IZUZQUIZA, Ignacio. *Filosofía de la tensión: realidad, silencio y claroscuro*. Ed. Átropos. Barcelona, 2004.
- J. CASTRO, Sixto. *En teoría, es arte: una introducción a la estética*. Ed. San Vicente. Salamanca, 2005.
- J. GONZÁLEZ, Wenceslao. *Aspectos metodológicos de la investigación científica: un enfoque multidisciplinar*. Ed. EDITUM. Murcia, 1988.
- JAMES, W. *Las variedades de la experiencia religiosa*. Ed. Península. Barcelona, 1968.
- JARQUE, Vicente. *Experiencia histórica y arte contemporáneo: ensayos de estética y modelos de crítica*. Ed. Universidad de Castilla la Mancha. Cuenca, 2002.
- JASPERS, K. *Cifras de la trascendencia*. Alianza Ed. Madrid, 1993.
- KANDINSKY, Vasili. *De lo espiritual en el arte*, Paidós, Barcelona, 1996.
- KANT, Immanuel. *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*. Ed. Encuentro. Madrid, 2003.
- KEATING, Thomas. *La condición humana: contemplación y cambio*. Ed. Desclée de Brouwer. Bilbao, 2003.
- KOSELLECK, R., GADAMER, H-G. *Historia y hermenéutica*. Editorial Paidòs. Barcelona, 1997.
- KRISHNAMURTI, J. *La madeja del pensamiento*. Ed. Edaf. Madrid, 2006.
- KRISHNAMURTI, J. *Sobre la mente y el pensamiento*. Ed. Kairós. Barcelona, 1995.
- KUSPIT, Donald. *El fin del Arte*. Ed. Akal. Madrid, 2006.
- LAENEN, J. H., *La mística judía. Una introducción*, Traducción de Xabier Pikaza. Editorial Trotta. Madrid, 2006.

- LAGORIO, Carlos. *Cultura sin sujeto: el dominio de la imagen en la postmodernidad*. Ed. Biblos. Buenos Aires, 1998.
- LEÓN SÁNCHEZ, Juan Carlos. *Análisis proposicional y ontología*. Ed. EDITUM. Murcia, 1984.
- LIENHARDT, Gotfrey. *Divinidad y experiencia*. Ed. Akal. Madrid, 1985.
- LOPEZ BARALT, Luce. *Asedios a lo indecible: San Juan de la Cruz canta al éxtasis transformante*. Editorial Trotta. Madrid, 1998.
- LÓPEZ BARALT, Luce. *Entre libélulas y ríos de estrellas, José Hierro y el lenguaje de lo imposible*. Editorial Cátedra. Madrid, 2002.
- LÓPEZ MONDEJAR, Lola. *El factor Munchausen. Psicoanálisis y creatividad*. Ed. CENDEAC. Murcia.
- LÓPEZ QUINTÁS, Alfonso. *Estética de la creatividad: juego, arte, literatura*. Ed. Rialp. Madrid, 1998.
- LÓPEZ QUINTÁS, Alfonso. *La cultura y el sentido de la vida*. Editorial Rialp. Madrid, 2003.
- LÓPEZ-BARALT, Luce e IVERSEN, Reem, «A zaga de tu huella». *La enseñanza de las lenguas semíticas en Salamanca en tiempos de san Juan de la Cruz*, Editorial Trotta Madrid, 2006.
- LOSSKY, Vladimir *Teología mística de la Iglesia de Oriente*. Editorial Herder. Barcelona, 2009.
- LUCAS HERNÁNDEZ, J.S. *Fenomenología y Filosofía de la Religión*. Editorial BAC. Madrid, 1999.
- LUCAS HERNÁNDEZ, J.S. *Interpretación del hecho religioso. Filosofía y fenomenología de la religión* Editorial Sígueme. Salamanca, 1990.
- M. HAAS, ALOIS. *Viento de lo absoluto: ¿Existe una sabiduría mística de la posmodernidad?*. Ed. Siruela. Madrid, 2009.
- MAESTRO ECKHART. *El fruto de la nada*. Ed. Siruela. Edición de Amador Vega. Madrid, 1998.
- MAILARD, Chantall. *La creación por la metáfora: introducción a la razón-poética*. Ed. Anthropos. Barcelona, 1992, p. 123.
- MARCHÁN FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto*. Ed. Akal. Madrid, 2012.
- MARDONES, J.M. *La religión en el pensamiento actual*. Editorial Sal Térrea. Santander, 1999.
- MARDONES, J.M. *La vida del símbolo. La dimensión simbólica de la religión*. Editorial Sal Térrea. Santander, 2003.
- MARINA, Jose Antonio. *Teoría de la inteligencia creadora*. Editorial Anagrama. Barcelona, 1995.

- MARITAIN, Jaques. *La intuición creadora en el arte y la poesía*. Editorial Palabra. Madrid, 2004.
- MARTÍN PINDADO, V. (et al.), *El hecho religioso: datos, estructura y valoración*. Editorial CCS. Madrid, 1995.
- MARTÍN VELASCO, J. *El encuentro con Dios*. Editorial Caparrós. Madrid, 1995.
- MARTÍN VELASCO, J. *El hombre y la religión*. Editorial PPC. Madrid 2002.
- MARTÍN VELASCO, J., *Introducción a la fenomenología de la religión*. Editorial Cristiandad. Madrid, 1997.
- MARTÍN VELASCO, Juan de Diós. *Espiritualidad y mística*. Editorial SM, Madrid 1994.
- MARTÍN VELASCO, Juan, *El fenómeno místico. Estudio comparado*, 2ª edición 2003. Madrid: Editorial Trotta, Madrid, 1999.
- MARTÍN, Aurelio. *La Mística en el Siglo XXI*. Aurelio Martín. Edita C.I.E.M. Ávila. 2002.
- MÁSMELA, Carlos. *Dialéctica de la imagen*. Ed. Anthropos. Barcelona, 2006.
- MELICH, Joan Carles. *Filosofía de la finitud.*, Editorial Herder. Barcelona 2012.
- MENGUAL CATALÁ, Josep, CATALÁ DOMENCEH., Josep M. *La imagen compleja: la fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual*. Ed. Universidad Autónoma de Barcelona. Barcelona, 2005.
- MESLIN, M. *Aproximación a una ciencia de las religiones*. Editorial Cristiandad. Madrid, 1978.
- MOLINOS, Miguel de. *Guía Espiritual*. Editorial Espasa Calpe. Madrid, 1935.
- MORANO, Carlos, *Experiencia mística y Psicoanálisis*. Editorial Sal Terrane. Cantabria, 1999.
- MORGAN C., Robert. *Del arte a la idea*. Ed. Akal. Madrid, 2003.
- NORBERT UBARRI, Miguel y BEHIELS, Lieve, *Fuentes neerlandesas de la mística española*. Editorial Trotta, Madrid, 2005.
- NORWICH, Juliana de. *Libro de visiones y revelaciones*, Edición y traducción de María Tabuyo. Editorial Trotta. Madrid 2002  
PIERA, Lorenzo. *El sol a medianoche. La experiencia mística: tradición y actualidad*, coedición con el Centro Internacional de Estudios Místicos de Ávila. Editorial Trotta. Madrid, 1996.  
POLO CABEZAS, Teodoro, *San Juan de la Cruz: La Fuerza de un decir y la Circulación de la Palabra* (Valor teológico del "hablar" místico). Editorial EDE. Madrid, 1993.

- OJEA, Fernando. *Angustia y sentido: La nada tiene la palabra*. Ed. Miguel Gómez. Málaga, 2002.
- ORTIZ ANGULO, Rafael y otros. *El pensamiento alternativo: Nueva visión sobre el hombre y la naturaleza*. Ed. E. Blanch. Universidad de Comillas. Madrid, 2002.
- OSSOTT, Hanni. *Memoria en ausencia de imagen*. Ed. Universidad de Antioquía. Medellín, 2006.
- OTON CATALÁN, Josep. *Vigías del abismo: Experiencia mística y pensamiento contemporáneo*. Ed. Sal Terrae. Cantabria, 2001.
- OTTO, R. *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Editorial Alianza. Madrid, 1985.
- PÁNIKER, Salvador. *Conversaciones en Cataluña*. Ed. Kairós. Barcelona, 1966.
- PANIKKAR, Raimond. *De la mística. Experiencia plena de vida*. Ed. Herder, Barcelona.
- PARDO, José Luis. *¿Deshumanización del Arte?*. Ed. Universidad de Salamanca. Salamanca, 1996.
- PARDO, José Luís. *¿Deshumanización del arte?*. Ed. Universidad de Salamanca. Salamanca, 1996.
- PEREIRO, Gerardo. *La evolución es creatividad*. Ed. Kier. Buenos Aires, 2007.
- PÉREZ DE LABORDA, Alfonso. *Una mirada al ser*. Ed. Encuentro. Madrid, 2013.
- PETREA, Mariana. *Ernesto Sábato: La nada y la Metafísica de la esperanza*. Ed. José Porrúa Turanzas. Madrid, 1986.
- PICAZA, X. *El fenómeno religioso. Curso fundamental de religión*. Editorial Trotta. Madrid, 1998.
- PIÑEIRO MORAL, Ricardo y otros. *Estéticas del arte contemporáneo*. Ed. Universidad de Salamanca y Domingo Hernández Sánchez. Salamanca
- PUELLES ROMERO, Luis. *El desorden necesario: filosofía del objeto surrealista*. Ed. CEDEAC. Murcia, 2005.
- PUJOL, Óscar y VEGA, Amador. *Las palabras del silencio. El lenguaje de la ausencia en las distintas tradiciones místicas*, Colaboradores: Shizuteru Ueda, Paul Fenton, Amador Vega, Óscar Pujol, Kamleshdutta Tripathi, Victoria Cirlot, Chantal Maillard. Coedición con el Centro Internacional de Estudios Místicos de Ávila. Editorial Trotta, Madrid, 2006.
- RAHNER, K. *El oyente de la palabra. Fundamentos para una filosofía de la religión*. Editorial Herder. Barcelona, 1967.

- RAMOS, Francisco José. *Estética del pensamiento III: La invención de sí mismo*. Ed. Pensamientos. Madrid, 2008.
- RAMPÉREZ, Fernando. *La quiebra de la representación: el arte de vanguardias y la estética moderna*. Ed. Dykinson. Madrid, 2004.
- REPOLLES LLAURADÓ, Genealogías del arte contemporáneo. Ed. Akal. Madrid, 2011.
- REVILLA GUZMÁN, Carmen. *Entre el alba y la aurora: sobre la filosofía de María Zambrano*. Ed. Icaria. Barcelona, 2005.
- RIBAS MASSANA Albert. *Biografía del vacío*. Ed. Sunya. Barcelona, 2008.
- RIES, J. *Lo sagrado en la historia de la humanidad*. Editorial Encuentro. Madrid, 1989.
- RÍOS, Iván de los. *Theodor W. Adorno o la corrección estética de la Filosofía*. Ed. Liceus. Madrid, 2007.
- Roberto. *La profundidad del ver*. Ed. Ministerio de Cultura. Madrid, 2002.
- ROLLAN ROLLÁN, M<sup>a</sup> del Sagrario, *Éxtasis y purificación del deseo*, Ávila. Diputación Provincial de Ávila-Institución Gran Duque de Alba. Ávila, 1991.
- ROMERALES, E. *Creencia y racionalidad. Lecturas de filosofía de la religión*. Editorial Anthropos. Barcelona, 1992.
- ROMERO DE SOLIS, Diego. *Símbolos estéticos*. Ed. Universidad de Sevilla. Sevilla, 2001.
- ROS GARCÍA, Salvador. *La Recepción de los Místicos. Teresa de Jesús y Juan de la Cruz*. Ediciones Universidad Pontificia. Salamanca, 1997.
- ROSSI, Rosa. *Juan de la Cruz. Silencio y creatividad*, traducción y prólogo de Juan-Ramón Capella, Madrid: Editorial Trotta, Madrid 1996.
- RUBIA, Francisco J. *La conexión divina. La experiencia mística y la neurobiología*. Editorial Crítica. Barcelona, 2002.
- RUIZ SALVADOR, Federico, *Jesucristo: Rostro humano de Dios, rostro divino del hombre*, en VARIOS, Antropología de San Juan de la Cruz, Ávila, Institución "Gran Duque de Alba", de la Diputación Provincial de Ávila, 1988.
- SAÍNS RODRÍGUEZ, Pedro. *Introducción a la historia de la literatura mística en España*. Editorial Espasa Calpe. Madrid 1984.
- SALABERT, Pere. *Teoría de la creación en el arte*. Ed. Akal. Madrid, 2013.
- SAN JUAN DE LA CRUZ, *Asedios a lo indecible. San Juan de la Cruz canta al éxtasis transformante*. Editorial Trotta, Madrid, 1997.
- SAN JUAN DE LA CRUZ. *Cántico Espiritual, Obras completas*. Alianza Editorial. Madrid, 1991.

- SANCHEZ MELGAR, Salvador. *Las leyes de la nada y otras teorías*. Ed. El autor. Málaga, 2010.
- SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Francisco Javier, *Mística y sociedad en diálogo. La experiencia interior y las normas de convivencia*, Colaboradores: Francisco Javier Sánchez Rodríguez; Rafael Bueno Martínez; Gema Martín Muñoz; José Luis Abellán; Ninfa Watt; José María Mardones; Lucía Ramón Carbonell; FRANCESC ABEL i Fabre; Juan José Tamayo. Madrid: Editorial Trotta, Madrid, 2006.
- SANTAYANA, George, *Platonismo y vida espiritual*, Traducción y presentación de Daniel Moreno. Madrid: Editorial Trotta, Madrid 2006.
- SARTRE, Jean Paul. *El Existencialismo es un humanismo*. Editorial Edhasa. Barcelona, 1992.
- SCHAFFLER, J. *Filosofía de la religión*. Editorial Sígueme. Salamanca, 1999.
- SCHIMMEL, Annemarie, *Las dimensiones místicas del Islam*, Traducción de María Tabuyo y Agustín López Tobajas 2002.
- SCHMIDTZ, J. *Filosofía de la religión*. Ed. Herder. Barcelona, 1987.
- SCHOLEM, Gershom, *Grandes tendencias de la mística judía*, Barcelona. Ed. Siruela, 1996.
- SECONDIN, Bruno, *La mística y los místicos hoy: La presencia de San Juan de la Cruz*. Actas del Congreso Internacional Sanjuanista. Valladolid, 1993.
- SOLARES, Blanca y otros autores. *Los lenguajes del símbolo: investigaciones de hermenéutica simbólica*. Ed. Anthropos. Barcelona, 2001.
- STEINER, G. *Presencias reales*. Ed. Destino. Barcelona, 2007.
- STEINER, George. *Gramáticas de la creación*. Ed. Siruela. Madrid, 2011.
- THOMPSON, Colin P. *Canciones en la noche. Estudio sobre san Juan de la Cruz*, traducción de Marta Balcells. Ed. Trotta. Madrid, 2002.
- TILLICH, P. *Filosofía de la religión*. Ed. Megápolis. Buenos Aires, 1973.
- TORRES QUEIRUGA, A. *El problema de Dios en la modernidad*. Ed. Verbo Divino. Navarra, 1998.
- TORRES QUEIRUGA, A. *La constitución moderna de la razón religiosa. Prolegómenos de una filosofía de la religión*. Ed. Verbo Divino. Navarra, 1992.
- TRIAS, E. *Pensar la religión*. Ed. Destino. Barcelona, 1997.
- TRUEMAN DICKEN, E.W., *La Mística Carmelitana. La Doctrina de santa Teresa de Jesús y de san Juan de la Cruz*. Ed. Herder. Barcelona, 1981.

- UNAMUNO, Miguel de. *El sentimiento trágico de la vida*. Ed. Espasa Calpe. Madrid, 1982.
- UNDERHILL, Evelyn. *La mística. Estudio de la naturaleza y desarrollo de la conciencia espiritual*. Prólogo de Juan Martín Velasco. Traducción de Carlos Martín. Coedición con el Centro Internacional de Estudios Místicos de Ávila. Ed. Trotta. Madrid, 2006.
- URBINA, Antonio. *Filocalía o Amor a la Belleza*. Editorial Rialp. Madrid, 1988.
- VALENTE, José Ángel. *La piedra y el centro*. Ed. Taurus. Madrid, 1985.
- VALLES G., Carlos. *Dejad a Dios ser Dios: imágenes de la divinidad*. Ed. Sal terrae. Cantabria, 1987, p. 76.
- VARGAS GUILLÉN, Germán. *La experiencia de ser: tratado de metafísica*. Ed. San Pablo. Bogotá, 2005.
- VARO BAENA, Antonio. *María Zambrano: la poesía de la razón*. Ed. Asociación cultural Andrómina. Córdoba, 2006.
- VARO BAENA, Antonio. *María Zambrano: la poesía de la razón*. Ed. Asociación cultural Andrómina. Córdoba, 2006.
- VEGA, Amador. *Arte y Santidad*. Universidad Pública de Navarra. Pamplona, 2005.
- VEGA, Amador. *Zen, Mística y Abstracción*. Ed. Trotta. Madrid, 2002.
- VELASCO, Juan Martín. *Experiencia de Dios desde la situación y conciencia de la ausencia*. Actas del Congreso Internacional Sanjuanista. Valladolid, 1993.
- VERGENIOLLE, Michelle. *La palabra en silencio: Pintura y oposición bajo el franquismo*. Ed. Universidad de Valencia. Valencia, 2008.
- VIAL LARRAÍN, Juan de Dios. *La metafísica Cartesiana*. Ed. Andrés Bello. Santiago, 1971.
- VIGOTSKY, L.S. "La imaginación y el arte en la infancia". Ed. Akal. Madrid, 1998.
- VIGOTSKY, Lev Semenovihc. *Teoría de las emociones: Estudio histórico-psicológico*. Ed. Akal. Madrid, 2004.
- VILANOVA, E. *Religiones y experiencia de Dios*. Ed. PPC. Madrid, 2001.
- VILLAR, Alicia. *Pascal: Ciencia y creencia*. Ed. Cincel. Madrid, 1987.
- VIVES PÉREZ, Vicente. *Aníbal Núñez: . La voz inexpugnable*. Ed. Universidad de Alicante. Alicante, 2008.
- VON BALTHASAR, Hans Urs. *La percepción de la forma*. Ed. Encuentro. Madrid, 1985.

- VON HARTMANN, Eduard. *Filosofía de lo bello. Una reflexión sobre lo inconsciente en el arte*. Ed. Universidad de Valencia. Valencia, 2001.
- VV.AA, *La experiencia mística. Estudio interdisciplinar*, coedición con el Centro Internacional de Estudios Místicos de Ávila. Colaboradores: Santiago del Cura, Carlos Domínguez Morano, Felisa Elizondo, Jesús García Recio, Miguel García-Baró, María Jesús Mancho, Francisco Mora Teruel, Francisco Rafael de Pascual, Pedro Rodríguez Panizo, Julio Trebolle, Amador Vega. Ed. Trotta. Madrid, 2004.
- VV.AA. (1994), *Historia de las religiones en la Europa antigua*. Ed. Cátedra. Madrid, 1994.
- VV.AA. *¿Hay lugar para Dios hoy?* Ed. PPC. Madrid, 2005.
- VV.AA. *El vaciamiento del yo: una aproximación a la introspección sanjuanista, Antropología de San Juan de la Cruz*, Avila, Institución "Gran Duque de Alba" de la Diputación Provincial de Avila, 1988.
- VV.AA. *Referentes europeos en la obra de Valente*. Ed. Universidad de Santiago de Compostela. Santiago de C., 2007.
- VV.AA., *La mística en el siglo XXI*, Colaboradores: Áureo Martín Labajos Juan José Barcenilla. Centro Internacional de Estudios Místicos. Ed. Trotta, Madrid 2002.
- WEBWER, Max. *Sociología de la religión*. Ed. Akal, Madrid, 2012.
- WEGER, K. *La crítica religiosa en los tres últimos siglos. Diccionario de autores y escuelas*. Ed. Herder. Barcelona, 1986.
- WHITE, J. *La experiencia mística y los estados de conciencia*. Ed. Kairos. Barcelona, 1980.
- WILBER, Ken. *La pura conciencia de Ser*. Ed. Kairós. Barcelona, 2007.
- YAHYA SOHRAVARDÎ, Sihâboddin, *El encuentro con el ángel. Tres relatos visionarios comentados y anotados por Henry Corbin*. Traducción e introducción de Agustín López Tobajas. Ed. Trotta. Madrid, 2002.
- ZAEHNER, R.C. *Mysticism, Sacred and Profane. An Inquiry into Some Varieties of Praeternatural Experience*, Oxford University Press. London, 1957.
- ZAMBRANO, María. *Algunos lugares de la pintura*. Ed. Espasa Calpe. Madrid, 1991.
- ZAMBRANO, María. *Los bienaventurados*. Ed. Siruela. Madrid, 1990.
- ZAMBRANO, María. *Senderos*. Ed. Anthropos. Barcelona, 1986.
- ZIRKER, Hans. *Crítica de la religión*. Ed. Herder. Barcelona, 2008.
- ZUBIRI, X. *El hombre y Dios*. Editorial Alianza. Madrid, 1984.

ZUBIRI, X. *El problema filosófico de la historia de las religiones*.  
Ed.Alianza. Madrid, 1993.

### 7.3 Bibliografía Internet

LÓPEZ FERNÁNDEZ, Laura. [En línea] *El esencialismo poético en José Angel Valente*.

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero16/valente.html>. (Consulta: 12-11-2009).

BECKETT, Samuel [En línea] El inquietante poeta del vacío existencial. [www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota\\_id=797009](http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=797009) (consulta: 22 de Junio de 2009).

CIRLOT, Victoria. *Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de Occidente*. [En línea] <http://www.arsgravis.com/> (Consulta: 13-22-009).

R. C. ZAEHNER, *Mysticism, Sacred and Profane. An Inquiry into Some Varieties of Praeternatural Experience*. [En línea] <http://books.google.es/books?id=CFImwDIah64C&pg=PA8&dq=V%C3%A9ase+R.+C.+ZAEHNER,+Mysticism,+Sacred>. Oxford University Press, London 1957. (consulta: 12- 2- 2009).

SESE, Bernad. Actas XII (1995). Actas XII. AIH. "Poética del Objeto místico según Juan de la Cruz". [En línea] [http://cvc.cervantes.es/obref/aih/aih\\_xii.htm](http://cvc.cervantes.es/obref/aih/aih_xii.htm). Centro virtual Cervantes, p.230. (Consulta: 23-3-2010).

*Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano*. [En línea]

<http://www.filosofia.org/enc/eha/eha.htm>. Editorial Montaner y Simón. Barcelona 1887, Tomo 2, p. 793-794. (Consulta: 12-6-2009).

*Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua*. [En línea] <http://buscon.rae.es/draeI/>. (Consulta: 3 de febrero de 2008).

ARISTÓTELES. "Metafísica". Libro III. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Alicante, 1999. Edición de Miguel Candel, Madrid, Espasa Calpe, 1997.[En línea]

<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12260620880115953087846/p0000001.htm>. (Consulta: 25 de enero de 2009).

DOMINGUEZ MORANO, Carlos. *Experiencia Mística y Psicoanálisis*. [En línea]. [www.ucm.es/info/especulo/bibl\\_esp/jhispani/index.html](http://www.ucm.es/info/especulo/bibl_esp/jhispani/index.html). (Consulta: 2-6-2009).

VOPUS. [En línea]

[http://www.vopus.org/es/index2.php?option=com\\_content&task=view&id=161&pop=1&page=0&Itemid=66](http://www.vopus.org/es/index2.php?option=com_content&task=view&id=161&pop=1&page=0&Itemid=66). (Consulta: 17-1-2010).

BOFF, Leonardo. "La moda de Dios". [En línea] <http://www.leonardoboff.com/site-esp/lboff.htm>. (Consulta: 23-3-2009).

VALENTE, José Ángel, «Sobre el lenguaje de los místicos: convergencia y transmisión», en *Sintaxis*. Editorial Tusquets. Barcelona, 1992, p. 95. [En línea] [http://cvc.cervantes.es/obref/sanjuan/bibliografia\\_08.htm](http://cvc.cervantes.es/obref/sanjuan/bibliografia_08.htm) (Consulta: 7-3-2010).

FRAY JUAN TAULER (TAULERO) DE ESTRASBURGO en BRYAN FARRELLT. Fr. "La doctrina del "dejamiento" o abandono a la voluntad divina en los místicos renanos Maestro Eckhart, Juan Tauler y Beato Enrique Seuze (Susón)", p. 18. [En línea] <http://members.fortunecity.es>. (Consulta: 7-3-2010).

MARTÍN VELASCO, J. [En línea]

<http://www.salvador.edu.ar/vrid/publicaciones/revista/pasencia.htm> (Consulta: 22-3-2010).

MIRANDA, Ignasi. *El hecho y su contexto*. [En línea] [http://www.mercaba.org/Enciclopedia/M/martin\\_velasco\\_juan.htm](http://www.mercaba.org/Enciclopedia/M/martin_velasco_juan.htm). (Consulta: 2-3-2009).

ADORNO, Theodor. *Teoría estética*. CEME. Centro de Estudio Miguel Enriquez. Archivo Chile, p. 2. [En línea]

[http://www.archivochile.com/Ideas\\_Autores/adornot/esc\\_frank\\_adorno009.pdf](http://www.archivochile.com/Ideas_Autores/adornot/esc_frank_adorno009.pdf) (Consulta: 12-5-2010).

CIRLOT, Victoria. *Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de Occidente*. La visibilidad de lo invisible: Teofanía e interioridad. [En línea]

<http://www.arsgravis.com/revistas/revista1/article1/reflexiones.html>. (Consulta el 19-2-2010).

PIERCE, Brian J. en *El Maestro Eckhart: Libertad interior y no violencia*. [En línea] [http://www.marianistas.org/espiritualidad/el\\_maestro\\_eckart.rtf](http://www.marianistas.org/espiritualidad/el_maestro_eckart.rtf). (Consulta: 29-2-2009).

KOSUTH, Joseph en *Wittgenstein como herramienta del arte conceptual*. Ponencia de Pola Oloixarac leída en las V jornadas Wittgenstein 2008. [En línea] <http://wittgenstein-herramienta.blogspot.com/> (Consulta: 17-2-201).

LÓPEZ SEVILLANO, José María. *Función mística y estética de la metafísica rieliana*. [En línea] [www.metaphysics2009.org/index.php?option=com\\_course](http://www.metaphysics2009.org/index.php?option=com_course) impartido del 6 al 9 de Julio de 2006. Escuela Idente (Nueva York). (Consulta: 24-3-2008).

ARAYA, Domingo. *Wittgenstein y la filosofía del lenguaje*. [En línea] <http://www.ua.es/es/cultura/s.cultura/actividades/jorgejuan/filosofos/wittgenstein.htm>. Consulta: (21-2-2010).

HEIDEGGER, Martín. *El origen de la obra de Arte*. Cf. En BREA, José Luís [En línea] <http://joseluisbrea.net/estetica/>. (Consulta: 30-11-2009).

LÓPEZ FERNÁNDEZ, Laura. *El esencialismo poético en José Ángel Valente*. [En línea] <http://www.ucm.es/info/especulo/numero16/valente.html>. (Consulta: 4-11-2009).

YENTZEN, Eduardo. "Teoría General de la Creatividad". [En línea] <http://www.revistapolis.cl/polis%20final/6/yent.htm>. (Consulta: 19-9-2009).

MAILLARD, Chantall. *La Mujer y su obra*. [En línea] <http://www.ensayistas.org/filosofos/spain/zambrano/introd.htm> (Consulta: el 23-5-2009).

LLERA CANTERO, Luís, en "*María Zambrano y la tradición mística española.*" *El Basilisco*, nº 21, Oviedo, 1996, pp. 73-75. [En línea] <http://www.filosofia.org/rev/bas/index.htm> (Consulta: 12-11-2009).

REGUERA, Isidoro. El juego de lo inefable. [En línea] <http://joseluisbrea.net> (Consulta: 24-3-2010).

MÉNDEZ BEJARANO, Mario. *Historia de la filosofía en España.* [En línea] <http://www.filosofia.org/aut/mmb/hfe11.htm> (Consulta: 13-04-2010).

CHE GUEVARA, Ernesto. [En línea] <http://www.ccp.org.es/node/100>. (Consulta: 25-1-2010).

BREA, José Luís. "*Arte conceptual. Un místico.*" [En línea] <http://joseluisbrea.net/estetica/>. (Consulta: 30-11-2009).

REDACCIÓN. [En línea] <http://www.elmundo.es/larevista/num94/textos/chi1.html>. (Consulta: 17-4-2009).

MUÑOZ, Miguel Ángel. *Meditar para crear.* [En línea] <http://www.jornada.unam.mx/2002/06/16/sem-miguel.html>. "La Jornada Semanal", nº 380. (Consulta: 10-5-2008).

El Correo Gallego. [En línea] <http://www.elcorreogallego.es/gente-y-comunicacion/ecg/anton-lamazares-pienso-mejor-manera-hacer-poesia-es-pintura/idEdicion-2009-06-21/idNoticia-439845/>. (Consulta: 27-5-2010).

FUENTES FEO, Javier. [En línea] [http://www.seacex.es/Spanish/Activities/Activity\\_Library/Paginas/Actividad\\_113\\_1.aspx](http://www.seacex.es/Spanish/Activities/Activity_Library/Paginas/Actividad_113_1.aspx). (Consulta: 6-2-2010).

ESCRIBANO, Maria. "*José Carlos Savater. El Solo estrella matutina.*" [En línea] <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/2006/juan-carlos-savater.html>. (Consulta: 30-6-2008).

CALVO SERRALLER, Francisco. [En línea] <http://www.angelessanjose.net/search/label/TEXTOS>. (Consulta: 23-10-2009).

BARNATAN, Marcos Ricardo. [En línea] <http://www.cultura.gov.ar/agenda/index.php?info=detalle&id=252>. (Consulta: 3-9-2010).

CORTAZAR, Julio. "La Teoría del Tunel". [En línea] <http://xxx.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/cortaz7.htm>. (Consulta: 11-4-2010).

PIERCE, Brian J. *El Maestro Eckhart libertad interior y no-violencia*. [En línea] [www.marianistas.org/espiritualidad/el maestro eckart.rtf](http://www.marianistas.org/espiritualidad/el_maestro_eckart.rtf). (Consulta: 7-3-2008).

CAMUS, Albert, "La misión del escritor", *Antología de visionarios implacables*. [En línea]

<http://www.arteven.org/profiles/blogs/1998507:BlogPost:47720>.

Buenos Aires, Mutantia, p.20 (Consulta: 19-8-2009).

LÓPEZ SEVILLANO, José María. Función mística y Estética de la metafísica Rieliana. [En línea] [www.metaphysics2009.org/index.php?option=com](http://www.metaphysics2009.org/index.php?option=com) (Consulta: 3-8-2010).

BREA, José Luís. [En línea] <http://joseluisbrea.net> (Consulta: 11-7-2010).

BARRAGAN, Luís. [En línea] <http://www.thequietman.org/?cat=7>. (Consulta: 12-3-2010).

BORGES, jorge Luís. *La escritura de Dios*. [En línea] <http://www.apocatastasis.com/la-escritura-del-dios-jorge-luis-borges.php#axzz155sy4B8B>. (Consulta: 6-4-2010).

## 8 ÍNDICE DE IMÁGENES

Ilustración 1. J. García. "Vida-muerte". 2006.....	39
Ilustración 2. Fidias. "Parcas" Frontón. S. V a.C. Museo Británico.....	40
Ilustración 3. Achmad Ibrahim. "Tarawih" .....	43
Ilustración 4. "Celosía". Mezquita de Córdoba .....	51
Ilustración 5. Imagen tomada en ARCO 2009 .....	52
Ilustración 6. Misha Gordin. "Doubt". 2012 .....	55
Ilustración 7. Sandra Sue. "No hay extensión más grande...". 2008.....	62
Ilustración 8. Misha Gordin. "Croad". 1996.....	63
Ilustración 9. Chema Madoz. "Escalera y espejo" .....	65
Ilustración 10. "Capitel". Monasterio de Roncesvalles.....	69
Ilustración 11. Eduardo Chillida. "San Juan". 1999 .....	73
Ilustración 12. "Excalibur". Bifaz (Hacha de mano) .....	77
Ilustración 13. Antonio Sosa. Barroco I. Tinta china y acuarela. 2007.....	78
Ilustración 14. Marcelo Aurelio. "Manos de la obra". 2008 .....	79
Ilustración 15. Daniel Arsham. "Vía" 2007.....	81
Ilustración 16. Derviches danzantes. Turquía .....	87
Ilustración 17. Jaume Plensa. "Green". 2007.....	88
Ilustración 18. Aitor Ortiz. "Amorfosis". 2008 .....	92
Ilustración 19. Rajesh Kumar Sihgh. "A Sadhu". 2009 .....	96
Ilustración 20. Yasumasa Morimura. "El sueño de la razón...". 2005.....	101
Ilustración 21. Agustín González. S/T. 200x200cm. 2011 .....	107
Ilustración 22. Aimee Garcia Marrero. "Secreto". 2006.....	109
Ilustración 23. Fernando Vicente. "Anatomía de la cabeza". 2008. ....	114
Ilustración 24. Monasterio Cisterciense. Sta María. "Circulomini". ....	123
Ilustración 25. Cueva de Maltravieso (Cáceres) .....	126
Ilustración 26. Cultura Konstenki-Avdeevo del Paleolítico Superior. Rusia ....	129
Ilustración 27. Tesoro de Carambolo. "Ajuar" .....	131
Ilustración 28. Carro votivo de Guimarâes. Cultura Celta. ....	133
Ilustración 29. Hilario Bravo. "Cubicula II" 1996.....	138
Ilustración 30. Aimee García Marrero. "Anhelos". 2006 .....	139
Ilustración 31. José María Sicilia. "Saturno I". 2010.....	150
Ilustración 32. Chema Madoz. "Tiempo". 2002. ....	151
Ilustración 33. Zdzislaw-beksinski. "Sin Título". 1984 .....	155
Ilustración 34. David Trujillo. "La muerte de la imagen". 2006. ....	167
Ilustración 35. Joseph Kosuth. "Coats". 1972.....	171
Ilustración 36. S. Landell. "Alter ego". 2008.....	173
Ilustración 37. Georgina Cranston. "Unclean water Sudan". 2010 .....	179
Ilustración 38. Alfredo Omaña "ST". 2008.....	183
Ilustración 39. Fragmento de columna. Monasterio de Roncesvalles.....	186
Ilustración 40. Miguel Zapata. "MementoII". 1996.....	187
Ilustración 42. Miguel Zapata. "Kimono". 2001 .....	189
Ilustración 41. David Rodríguez. "Tabla de Hospitalidad". Roma. 2009.....	189
Ilustración 43. "Basamento". Monasterio Santa maría de Leire. Navarra .....	194
Ilustración 44. Malevich. "Negro sobre blanco". 1915 .....	197
Ilustración 45. "Palimpsesto de Arquímedes" .....	199
Ilustración 46. Antoni Tàpies. "Muro" .....	201
Ilustración 47. Iñaki Gracenea. "S/T." 2008.....	203
Ilustración 48. Juan Carlos Lázaro. "S.T.". 2000.....	207
Ilustración 49. Lucio Muñoz. "Cella". 1996 .....	210
Ilustración 50. Antoni. Tàpies. "Cerámica" .....	214
Ilustración 51. Chris Burden. "Trans-fixed" 1974. ....	220

Ilustración 52. Marrk Rothko. "Sin título". 1968.....	228
Ilustración 53. Chema Madoz. "Taza con desagüe" o "Bebo el vacío". 2002...	229
Ilustración 54. Lucio Fontana "Concepto Espacial" 1967.....	234
Ilustración 55. Eduardo Chillida. "Tindaya". 1995 .....	240
Ilustración 56. Eduardo Chillida. "Tindaya. 1995.....	241
Ilustración 57. Eduardo Chillida "Cántico espiritual". 1988 .....	242
Ilustración 59. Eduardo Chillida. "Sem Yves 7." 1989 .....	243
Ilustración 58. Eduardo Chillida. "Gravitación I". 1993.....	243
Ilustración 60. Eduardo Chillida "Gravitación".1987 .....	244
Ilustración 61. Eduardo Chillida. "Poema de Parménides". 1999 .....	245
Ilustración 62. Eudardo Chillida "Agaian VI". 1987 .....	246
Ilustración 63. Eduardo Chillida. "Homenaje a San Juan de la Cruz". 1991 .....	247
Ilustración 64. Eduardo Chillida. "Homenaje a Bach". 1997 .....	248
Ilustración 65. Lucio Muñoz. "Cella". 1996.....	250
Ilustración 66. Lucio Muñoz. "Retablo". Ntra. Señora de Aranzazu. 1962.....	252
Ilustración 67. Lucio Muñoz. "Isla Velta". 1989 .....	255
Ilustración 68. Antoni Tàpies. "Objetos". 2003 .....	408
Ilustración 69. Antoni Tàpies. "Creu de fusta". 2001 .....	409
Ilustración 70. Antoni Tàpies. "Forma negra sobre cuadrado gris .....	410
Ilustración 71. Antoni Tàpies. "Blau y toronja". 1975 .....	412
Ilustración 72. Antoni Tàpies. "Pequeño arco blanco", 1963 .....	418
Ilustración 73. Antoni Tàpies. "N- XXVIII" 1998. ....	419
Ilustración 74. José María Sicilia, "Tabla". 1985.....	421
Ilustración 75. J.M. Sicilia. Ilustración 76. J.M. Sicilia. "Visperas 1." .....	267
Ilustración 77. J.M. Sicilia. Ilustración 78. J.M. Sicilia. "Visperas 3". .....	267
Ilustración 79. José María Sicilia "Un despertar sin imagen". 2004.....	268
Ilustración 80. J.M. Sicilia. "Una Tumba en el aire". 2004 .....	428
Ilustración 81. J.M. Sicilia. "Entre las flores". 2004 .....	429
Ilustración 83. J.M. Sicilia "Othomo" 1991.....	431
Ilustración 82. J.M. Sicilia. "Entre las flores". 2004 .....	432
Ilustración 84. J.M. Sicilia "Silensis"1991 .....	433
Ilustración 85. Antonio Murado. "Longa Noite". 2007 .....	434
Ilustración 86. Antonio Murado. "S.T." 2007 .....	436
Ilustración 87. Antonio Murado "S.T." 2007 .....	438
Ilustración 88. Antonio Murado. "S.T." 10 paneles de 16x9cm. 2007 .....	439
Ilustración 89. Antonio Murado "S.T." 10 paneles de 16x9cm. 2007 .....	440
Ilustración 90. Antonio Murado. "S/T". 2010 .....	441
Ilustración 91. Soledad Sevilla. "Torre". 1990 .....	443
Ilustración 92. Soledad Sevilla. "Jara". 1997 .....	445
Ilustración 93. Soledad Sevilla. "Escrito en los cuerpos celestes". 2012. ....	447
Ilustración 94. Soledad Sevilla. "Apóstoles". 2007 .....	448
Ilustración 95. Soledad Sevilla. "Apóstoles menores". 2007 .....	451
Ilustración 96. Soledad Sevilla. "Apóstoles mayores". 2007. ....	452
Ilustración 97. Soledad Sevilla. "Retablo" 2008.....	453
Ilustración 98. Antón Lamazares .....	454
Ilustración 99. Antón Lamazares. Poemario "Abidal". 1975.....	456
Ilustración 100. Antón Lamazares. "Tarde de Jueves". 250x140cm. 1992 .....	458
Ilustración 101. Antón Lamazares . "Domus Ominia. 2007 .....	460
Ilustración 102. Antón Lamazares. "Santa Faz". 65x46cm. 1994.....	461
Ilustración 103. Antón Lamazares. "Domus Ominia IV". 2007.....	463
Ilustración 104. Antón Lamazares. "Domus Omnia". 2007 .....	465
Ilustración 105. Antón Lamazares. "Domus Omnia". 240x250. 2007 .....	467
Ilustración 106. Juan Carlos Savater. "S.T." 2000 .....	468
Ilustración 107. Juan Carlos Savater. "Cráneo, caja y campana". 2006.....	470
Ilustración 108. Juan Carlos Savater. "Flores y Cráneo". 2006 .....	472
Ilustración 109. Juan Carlos Savater. "Estrella matutina". 2007.....	474
Ilustración 110. Juan Carlos Savater. "Cementerio Sufí". 2011 .....	476

Ilustración 111. Ángeles San José. " <i>Paisaje</i> ". 1990 .....	477
Ilustración 112. Ángeles San José. " <i>Purgatorio</i> ". 1990 .....	479
Ilustración 113. Ángeles San José. " <i>Salambo</i> ". 2004 .....	482
Ilustración 114. Ángeles San José. " <i>Alchemy</i> ". 2005.....	485
Ilustración 115. Ángeles San José " <i>Old Devil Moon</i> ", 2004.....	486
Ilustración 116. José Manuel Ciria. " <i>Sueño de Poema III</i> " 1997 .....	487
Ilustración 117. José Manuel Ciria. " <i>Hidra de sol, musgo y Roca</i> ". 1999 .....	489
Ilustración 118. José Manuel Ciria. " <i>Una planta que hace ...</i> ". 2005 .....	491
Ilustración 119. José Manuel Ciria. " <i>El dueño del tiempo</i> ". 2004 .....	492
Ilustración 120. José Manuel Ciria. " <i>El miedo ha entrado en mi...</i> ". 2006. ....	496
Ilustración 121. J.M. Ciria " <i>ST</i> ". 2005.....	497
Ilustración 122. J.M. Ciria. " <i>Ópera</i> ". 2005 .....	498
Ilustración 123. J.M. Ciria. " <i>Gilgamesh</i> ". 2006 .....	501
Ilustración 124. José Manuel Ciria. " <i>Sigue a tu alma</i> ". 2006.....	502
Ilustración 125. J.M. Ciria. " <i>Lo efímero de la existencia</i> " 2010.....	506
Ilustración 126. Matías Sánchez. " <i>Irónicos Caníbales</i> ". 2009. ....	527
Ilustración 127. Ángela Lergo. " <i>Temprano levantó ...</i> " Fotografía.2008 .....	528
Ilustración 128. José Manuel Ciria. " <i>El dueño del tiempo</i> ". 2006 .....	531
Ilustración 129. Jaime Sánchez Alonso. " <i>Incertidumbre</i> ". 2004.....	534
Ilustración 130. Kae Newcomb. " <i>Sala de Espera</i> ". Instalación. 2012 .....	538
Ilustración 131. Vespertino. "El laberinto de la memoria" .....	561
Ilustración 132. Juan A. Tinte. "Capítulo de Volandas". 2007 .....	593
Ilustración 133. Juan A. Tinte. "Canéforas". 33x33cm. C/u. 2007.....	594
Ilustración 134. Juan A. Tinte. "A dream". 130x97 cm. 2011 .....	595
Ilustración 135. Juan A. Tinte. "A dream IV". 130x97cm. 2011 .....	596
Ilustración 137. Juan A. Tinte. "Nihil". 200x130cm. 2009.....	598
Ilustración 136. Juan A. Tinte. "Aguiupsia". 195x162cm. 2011 .....	600

## 9 GLOSARIO DE TÉRMINOS

Alienación, 50, 76, 85

Arte, 31, 55, 157, 175, 180, 190, 202, 203, 218, 219, 221, 223, 227, 230, 231, 239, 240, 241, 243, 246, 249, 250, 257, 285, 287, 293, 295, 299, 358, 359, 383, 422, 433

Artista, 20, 40, 42, 44, 56, 60, 62, 63, 64, 74, 75, 77, 79, 80, 81, 84, 85, 130, 151, 152, 153, 169, 171, 176, 180, 183, 184, 186, 187, 189, 191, 193, 199, 200, 208, 219, 224, 226, 227, 230, 231, 236, 237, 243, 250, 252, 262, 268, 274, 276, 281, 283, 285, 286, 290, 291, 292, 294, 298, 299, 301, 303, 305, 307, 308, 309, 312, 315, 316, 319, 322, 325, 329, 332, 334, 335, 336, 338, 341, 345, 348, 352, 354, 356, 359, 361, 362, 365, 366, 369, 377, 379, 382, 383, 384, 386, 388, 391, 393.

Ausencia, 4, 70, 75, 88, 100, 143, 150, 176, 187, 206, 209, 213, 214, 223, 225, 230, 231, 237, 239, 240, 241, 242, 249, 250, 274, 287, 290, 293, 308, 312, 319, 338, 357, 372, 379, 382, 383, 387, 391, 395.

Belleza, 175, 177, 179, 182, 211, 227, 285, 303, 361, 365

Contemplación, 27, 45, 110, 175, 195, 232, 235, 239, 295, 332, 383, 390.

Contemporánea, 9, 23, 30, 39, 49, 50, 61, 62, 88, 103, 146, 162, 173, 176, 222, 241, 255, 261, 271, 272, 285, 342, 353, 385, 386, 392, 395.

Creación, 3, 18, 20, 31, 36, 37, 50, 51, 57, 66, 69, 73, 74, 76, 78, 85, 112, 123, 125, 126, 127, 128, 129, 131, 132, 134, 137, 138, 139, 140, 144, 151, 152, 158, 169, 170, 183, 189, 190, 197, 214, 217, 225, 250, 256, 257, 262, 269, 284, 285, 294, 322, 353, 355, 357, 358, 360, 372, 382, 391.

Creador, 31, 36, 66, 73, 85, 175, 180, 181, 184, 186, 189, 200, 220, 250, 265, 354, 356, 361, 362, 366, 372, 392, 393, 397.

Crear, 37, 71, 73, 74, 81, 122, 129, 132, 134, 140, 159, 172, 175, 191, 199, 216, 224, 265, 266, 294, 295, 310, 312, 361, 384, 387.

Creatividad, 37, 64, 82, 85, 86, 125, 128, 129, 130, 131, 133, 134, 135, 151, 181, 215, 216, 372.

Descreación, 250, 261, 262, 266, 270, 276, 284, 285, 322, 350, 352, 358, 395, 410, 411, 413, 414

Desgaste, 76, 77, 202, 204, 208, 209, 212, 213, 215, 219, 221, 227, 230, 237, 249, 276, 285.

Dios, 121, 263, 264, 355, 372, 388, 389.

Divinidad, 97, 101, 110, 111, 112, 152, 160, 161, 185, 191, 193, 245, 252, 262, 263, 283, 355, 366, 372, 373.

Emoción, 320, 355, 376.

Espacio, 4, 38, 60, 66, 123, 132, 142, 186, 190, 221, 226, 237, 243, 248, 256, 273, 275, 280, 283, 312, 318, 319, 334, 338, 339, 342, 345, 347, 351, 357, 382, 383, 384

Espiritualidad, 69, 188, 246, 357.

Estética, 3, 4, 19, 23, 40, 41, 47, 83, 84, 85, 92, 95, 133, 144, 146, 162, 168, 171, 177, 181, 182, 185, 189, 195, 196, 201, 202, 203, 205, 213, 214, 219, 221, 227, 235, 239, 249, 250, 256, 267, 271, 285, 289, 290, 293, 304, 305, 313, 319, 320, 353, 355, 360, 367, 377, 379, 385, 392, 395.

Evocación, 173, 267, 292

Existencia, 17, 19, 21, 25, 27, 28, 33, 39, 41, 45, 57, 60, 61, 65, 67, 68, 69, 74, 82, 90, 91, 92, 99, 103, 106, 110, 113, 114, 116, 117, 123, 125, 132, 134, 137, 138, 155, 157, 163,

- 165, 172, 174, 175, 180, 184, 193, 195, 200, 206, 220, 223, 225, 230, 242, 246, 253, 257, 258, 262, 265, 267, 268, 274, 290, 292, 294, 304, 310, 321, 324, 331, 348, 350, 352, 354, 355, 356, 359, 362, 365, 367, 374, 382, 383, 386, 387, 393.
- Existir**, 20, 25, 28, 37, 215, 237, 241, 250.
- Experiencia**, 3, 4, 7, 18, 21, 23, 25, 28, 33, 34, 39, 40, 41, 44, 45, 51, 57, 63, 64, 66, 72, 75, 82, 88, 97, 98, 100, 102, 104, 109, 110, 111, 112, 116, 119, 120, 125, 126, 128, 133, 135, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 144, 145, 151, 159, 161, 163, 165, 166, 167, 172, 173, 179, 185, 186, 187, 195, 196, 198, 200, 206, 223, 225, 236, 237, 238, 250, 258, 262, 268, 294, 322, 325, 352, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 366, 372, 375, 377, 380, 382, 383.
- Fenómeno místico**, 3, 9, 18, 19, 23, 30, 36, 49, 62, 66, 76, 93, 109, 111, 146, 154, 163, 166, 187, 192, 198, 202, 243, 258, 268, 353, 355, 356, 358, 368, 376.
- Hecho Creativo**, 3, 23, 49, 50, 66, 76, 85, 89, 148, 175, 189, 298, 403
- Huella**, 4, 17, 132, 203, 208, 225, 229, 236, 237, 273, 276, 277, 293, 326, 338, 350.
- Humano**, 18, 26, 27, 28, 30, 35, 37, 40, 43, 60, 63, 65, 66, 68, 71, 73, 74, 75, 82, 87, 90, 97, 99, 109, 113, 116, 119, 121, 122, 123, 133, 138, 139, 140, 143, 144, 149, 151, 154, 157, 161, 163, 174, 175, 179, 182, 183, 185, 187, 191, 197, 204, 210, 225, 228, 231, 248, 251, 253, 255, 256, 262, 263, 264, 265, 267, 268, 269, 290, 293, 314, 317, 321, 325, 328, 343, 355, 367, 371.
- Idea**, 4, 11, 19, 25, 36, 41, 45, 46, 47, 51, 61, 62, 65, 73, 75, 76, 86, 93, 95, 107, 109, 112, 121, 122, 131, 133, 134, 144, 145, 155, 161, 170, 175, 176, 181, 186, 190, 199, 203, 209, 219, 220, 221, 223, 225, 227, 228, 233, 237, 240, 246, 250, 252, 254, 255, 259, 260, 267, 269, 272, 302, 303, 304, 305, 306, 318, 326, 330, 333, 335, 337, 353, 354, 355.
- Imagen**, 32, 41, 73, 88, 107, 109, 127, 142, 144, 150, 173, 174, 177, 187, 188, 197, 198, 203, 204, 229, 231, 235, 250, 251, 255, 260, 261, 262, 263, 265, 266, 267, 270, 271, 273, 275, 278, 279, 287, 288, 289, 295, 298, 301, 302, 303, 307, 310, 312, 319, 322, 325, 328, 337, 340, 342, 350, 352, 355, 358, 361, 372, 374, 375, 377, 387.
- Incertidumbre**, 28, 67, 88, 95, 137, 204, 208, 346, 357, 367, 369, 371, 372, 373, 375
- Inefable**, 97, 187, 222, 235, 236, 237, 243, 286.
- Lenguaje**, 3, 4, 23, 28, 30, 31, 37, 41, 51, 58, 78, 82, 89, 90, 101, 102, 130, 133, 137, 139, 140, 142, 145, 149, 153, 157, 163, 168, 184, 193, 195, 197, 198, 199, 201, 208, 221, 229, 237, 241, 250, 251, 270, 271, 278, 301, 307, 318, 328, 337, 354, 355, 356, 358, 367, 374, 377, 384.
- Materiales**, 94, 109, 112, 160, 210, 250, 285, 286, 290, 291, 302, 307, 319.
- Mística**, 3, 18, 29, 39, 40, 41, 50, 51, 61, 75, 76, 92, 93, 95, 96, 97, 98, 99, 103, 109, 110, 111, 150, 151, 153, 155, 159, 160, 161, 163, 165, 166, 167, 168, 193, 196, 198, 214, 221, 231, 232, 235, 236, 242, 243, 249, 250, 258, 259, 261, 267, 269, 279, 294, 302, 375, 377, 378, 379.
- Misticismo**, 49, 102, 105, 109, 150, 164, 165, 168, 244, 245, 248, 258, 267, 268, 272, 294, 353.
- Místico**, 3, 4, 9, 18, 19, 20, 21, 23, 30, 36, 49, 51, 57, 62, 66, 75, 76, 77, 93, 97, 100, 101, 102, 103, 104, 106, 109, 111, 112, 146, 150, 154, 159, 163, 165, 166, 167, 168, 187, 188, 191, 192, 196, 197, 198, 200, 202, 206, 208, 221, 222, 229, 230, 233, 235, 236, 240, 243, 246, 250, 256, 257, 258, 259, 263, 264, 268, 294, 301, 337, 353, 354, 355, 356, 358, 368, 375, 376, 378, 380, 382, 385.
- Nada**, 32, 36, 42, 61, 73, 80, 94, 100, 115, 117, 119, 161, 164, 167, 168, 186, 197, 198, 214, 221, 222, 223, 225, 226, 232, 235, 238, 243, 250, 268, 295, 297, 302, 307, 339, 357, 360, 361, 364, 366, 372.
- Naturaleza**, 23, 25, 29, 31, 33, 35, 37, 46, 47, 54, 57, 65, 74, 76, 83, 89, 96, 105, 115, 117, 118, 121, 122, 131, 137, 144, 161, 179, 185, 187, 191, 194, 196, 200, 202, 204, 206,

- 219, 247, 252, 258, 263, 268, 280, 286, 287, 298, 302, 306, 322, 333, 340, 354, 355, 375, 377.
- Observación**, 25, 27, 53, 138, 150, 335, 360
- Pensamiento**, 4, 18, 19, 20, 21, 23, 25, 27, 28, 30, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 41, 44, 47, 55, 56, 62, 63, 64, 65, 74, 77, 78, 81, 82, 90, 94, 107, 112, 115, 116, 120, 122, 123, 137, 139, 140, 144, 149, 150, 151, 152, 153, 155, 156, 162, 163, 170, 173, 174, 175, 178, 180, 183, 184, 185, 187, 190, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 203, 204, 205, 206, 208, 215, 216, 219, 221, 222, 230, 231, 232, 233, 236, 237, 238, 242, 247, 255, 258, 262, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 275, 278, 287, 289, 290, 294, 302, 304, 306, 307, 310, 312, 320, 328, 333, 344, 353, 354, 356, 375, 377, 378.
- Pintor**, 18, 21, 81, 153, 168, 175, 177, 179, 197, 235, 236, 237, 252, 262, 264, 286, 287, 288, 305, 311, 330, 333, 344, 354, 355, 359, 367, 369, 373, 374, 376, 377, 378, 380, 382, 384.
- Pintura**, 9, 18, 21, 28, 30, 49, 50, 60, 86, 88, 89, 90, 130, 146, 161, 174, 179, 185, 191, 196, 202, 207, 211, 215, 219, 222, 227, 231, 261, 265, 267, 268, 269, 272, 274, 285, 287, 291, 292, 298, 299, 304, 319, 321, 324, 327, 329, 331, 333, 334, 338, 339, 346, 350, 353, 367, 375, 376.
- Plástica**, 51, 83, 112, 132, 137, 144, 164, 183, 213, 231, 332, 403, 404, 405, 408, 410, 413
- Poética**, 89, 101, 187, 207, 214, 225, 277, 285, 292
- Religión**, 38, 44, 68, 121, 148, 152, 157, 248, 264, 359, 379.
- Revelado**, 97, 140, 153, 247, 323.
- Revelar**, 292
- Sensibilidad**, 37, 313, 319, 360, 371
- Sentimiento**, 33, 36, 44, 71, 82, 98, 143, 151, 160, 179, 244, 264, 268, 276, 356, 358, 363, 367, 370.
- Silencio**, 4, 51, 106, 142, 152, 168, 214, 225, 231, 232, 233, 243, 267, 278, 306, 308, 342, 357, 362, 374, 378, 383.
- Símbolo**, 88, 141, 162, 198, 199, 206, 207, 224, 227, 250, 285, 332, 380.
- Tiempo**, 4, 5, 7, 21, 25, 26, 27, 32, 35, 36, 38, 40, 45, 75, 88, 90, 115, 123, 125, 128, 130, 131, 136, 143, 163, 172, 179, 180, 181, 183, 184, 190, 203, 204, 207, 211, 212, 213, 215, 218, 219, 220, 230, 241, 243, 256, 266, 280, 281, 282, 283, 285, 305, 312, 319, 323, 326, 327, 328, 331, 332, 334, 335, 338, 340, 344, 345, 348, 350, 355, 357, 359, 362, 364, 365, 371.
- Trascendencia**, 30, 32, 42, 61, 83, 87, 114, 131, 132, 137, 149, 161, 166, 170, 179, 187, 191, 197, 220, 239, 262, 264, 267, 272, 275, 316, 332, 378, 383, 401, 408, 409, 413, 415, 433
- Vacío**, 7, 25, 51, 54, 56, 77, 150, 203, 213, 214, 221, 225, 226, 227, 231, 233, 235, 237, 261, 265, 273, 274, 281, 303, 310, 318, 319, 339, 343, 347, 357.
- Vida**, 17, 20, 28, 29, 38, 41, 60, 66, 85, 91, 97, 101, 102, 106, 107, 109, 118, 119, 120, 121, 124, 126, 128, 134, 135, 157, 163, 167, 168, 172, 179, 186, 188, 193, 197, 202, 223, 227, 228, 241, 246, 247, 250, 262, 263, 265, 286, 288, 295, 303, 305, 322, 341, 343, 346, 347, 350, 354, 360, 366, 367, 369, 370, 372, 378.

