



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Hipatia Press

www.hipatiapress.com



Visual Pages	Serie Baños de Budapest. Rebeca Gil Bell Mutell-	1
	Amniosis. Mapi Rivera-	9
Articles	Revaluando el Impulso Tàpies. Interacción Contemplativa en la Sala de Reflexión. Mónica Álvarez-	17
	La Geometría como Esquema Profundo de la Obra Artística y su Relación de Nuestra Consciencia. Belén León-Río -	42
	El Aliento Invisible: Música y Sonido en la Obra de Gaudí. Josep Gustems-Carnicer, Diego Calderón-Garrido, Eugènia Arús-Leita-	72
	Cotidianidad y Señales Visuales Espontáneas como Referentes de Creación Artística en la Era Global. Massimo Cova -	90
Reviews	Ante la Imagen. Àlex Nogué Font -	112
	List of Reviewers -	117

Instructions for authors, subscriptions and further details:

<http://brac.hipatiapress.com>

Serie Baños de Budapest, 2006. ©

Rebeca Gil Bell Mutell¹

1) Universidad de Barcelona. España.

Date of publication: February 3rd, 2018

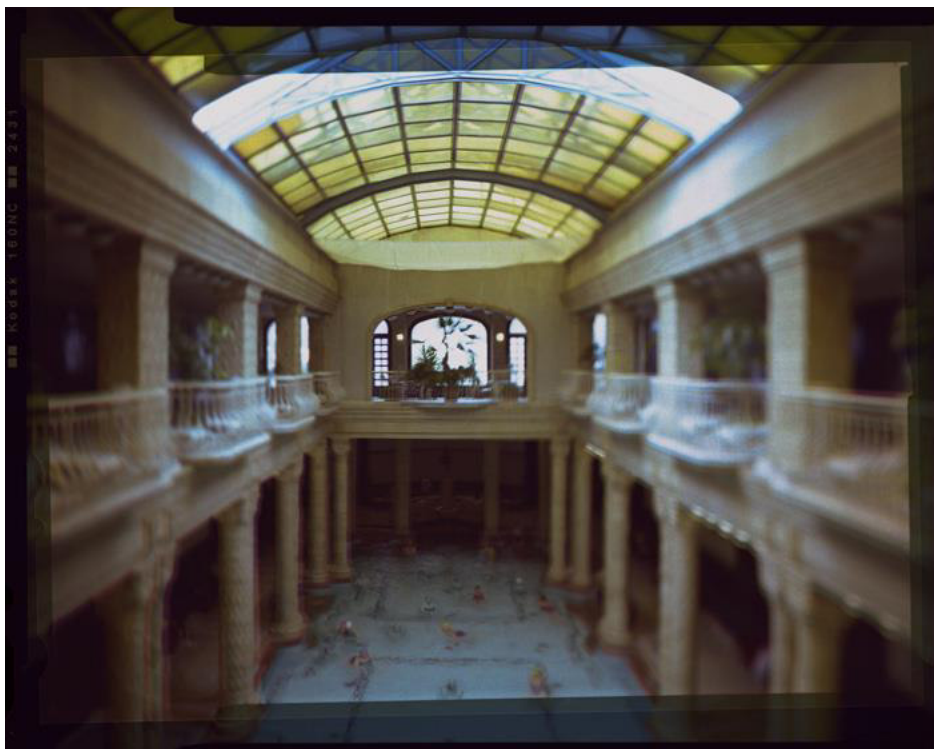
Edition period: February 2018 - June 2018

To cite this article: Mutell, R. (2018). Serie Baños de Budapest, 2006. 2018. *Barcelona, Research, Art, Creation*, 6(1), pp. 1-8. doi: 10.17583/brac.2018.3020

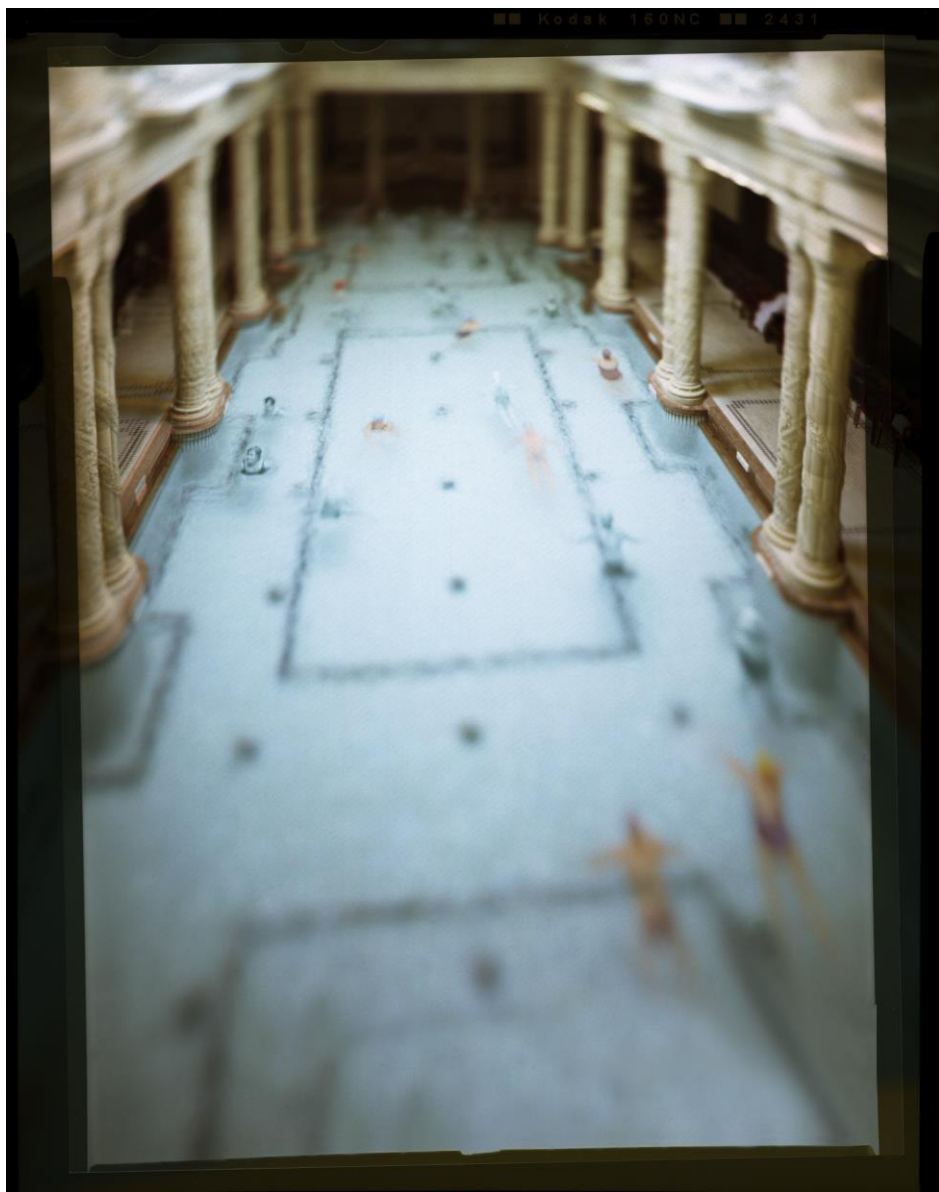
To link this article: <http://dx.doi.org/10.17583/brac.2018.3020>

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE

The terms and conditions of use, except where otherwise noted, are related to the Open Journal System and to [Creative Commons Attribution License](#) (CC-BY-NC-ND). The indication must be expressly stated when necessary.



Gellért Fürdő, de la serie *Baños de Budapest*. Budapest 2006.



Gellért Fürdő, de la serie *Baños de Budapest*. Budapest 2006.



Király Fürdő, de la serie *Baños de Budapest*. Budapest 2006.



Király Fűrdő, de la serie *Baños de Budapest*. Budapest 2006.



Király Fürdő, de la serie *Baños de Budapest*. Budapest 2006.



Széchenyi Fürdő, de la serie *Baños de Budapest*. Budapest 2006.



Széchenyi Fürdő, de la serie *Baños de Budapest*. Budapest 2006.



Széchenyi Fürdő, de la serie *Baños de Budapest*. Budapest 2006.

Instructions for authors, subscriptions and further details:

<http://brac.hipatiapress.com>

Amniosis, 2016 ©

Mapi Rivera¹

1) Universidad de Barcelona. España.

Date of publication: February 3rd, 2018

Edition period: February 2018 - June 2018

To cite this article: Rivera, M. (2018). Amniosis, 2016. 2018. *Barcelona, Research, Art, Creation*, 6(1), pp. 9-16. doi: 10.17583/brac.2018.3021

To link this article: <http://dx.doi.org/10.17583/brac.2018.3021>

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE

The terms and conditions of use, except where otherwise noted, are related to the Open Journal System and to [Creative Commons Attribution License](#) (CC-BY-NC-ND). The indication must be expressly stated when necessary.

Hay algo único en toda génesis: una fuerza, un impulso.

Por supuesto que es posible vivir sin nacer dos veces, pero no compensa.

Es mejor renacer, y no ya dos veces, sino muchas: todas las que seamos capaces.

¿Cuántas vidas caben en una?

Pablo D'Ors. *Biografía del Silencio*

AMNIOSIS. Mapi Rivera, 2016

Nuestro cuerpo está compuesto de un 70% de agua, somos seres líquidos contenidos por una aparente consistencia. Estas imágenes son agua sobre agua y burbujas que alientan la vida.

Hay diferentes tipos de sueños, algunos son rastros de vivencias pasadas, otros, más vívidos, irrumpen en nuestra conciencia onírica para transmitirnos algún mensaje oculto, de forma velada o evidente. Estos últimos tienen una textura distinta y un carácter de realidad que los hace perdurar en la vigilia con una fuerza inusitada.

Tuve un sueño así, claro y definido, en el que vi un cuenco lleno de agua sobre él que caía una gota con un ritmo constante, continuo e inalterable. Cuando empezaba a despertarme, estando todavía en un estado hipnopómpico, me di cuenta de que, en realidad, ese recipiente de agua era yo misma y la gota que caía era el aliento que me mantenía viva. Sentí que, si bien el recipiente me contenía y diferenciaba, mi esencia era totalmente fluida.

Como el cuenco de mi sueño, el amnios es una fina membrana que envuelve y protege al embrión y está lleno de un fluido salino que es muy similar al agua de mar. Este líquido amniótico nutre al feto, permite su movimiento y el desarrollo de sus pulmones. Paradójicamente, es gracias a este fluido que, al nacer, podemos respirar.

Con un cuerpo maduro, capaz de respirar, de inspirarse e inflamarse de vida, decido regresar a la matriz primigenia. La palabra inspiración y la palabra espíritu están etimológicamente unidas ya que *spiritus* quiere decir "soplo" o "aire".

A través del éntasis y del éxtasis, vivo una amniosis, regreso al origen donde todo es potencia de vida, un Misterio que bulle y clama por ser conocido, en las profundas aguas abisales.



7

Daleth. CUERPO DE APERTURA.

Fotografía subacuática y retoque digital. 2016



7

He. CUERPO DE REVELACIÓN

Fotografía subacuática y retoque digital. 2016



Lamed. CUERPO DE ASPIRACIÓN

Fotografía subacuática y retoque digital. 2016



Mem. CUERPO DE SABER

Fotografía subacuática y retoque digital. 2016



Nun. CUERPO DE INMERSIÓN

Fotografía subacuática y retoque digital. 2016

El alfabeto hebreo está compuesto de 22 letras que tienen cuerpo, alma y espíritu. Su emanación continua es la que crea el Universo. Estas letras sagradas son fuerzas espirituales que silenciosamente ocultan el secreto de la creación.

El proyecto AMNIOISIS se compone de 22 imágenes que se equiparan a las letras hebreas. Mi cuerpo desnudo se hunde en las profundidades del mar, líquido amniótico y matricial, para pronunciarlas, vivificarlas, manifestarlas.

Ellas me regalan su aliento, su soplo, su espíritu.

Instructions for authors, subscriptions and further details:

<http://brac.hipatiapress.com>

Revaluando el *Impulso Tàpies*. Interacción Contemplativa en la Sala de Reflexión.

Mónica Álvarez¹

1) Facultad de Bellas Artes, Universitat de Barcelona. España

Date of publication: February 3rd, 2018

Edition period: February 2018 - June 2018

To cite this article: Álvarez, M. (2018). Revaluando el impulso Tàpies. Interacción contemplativa en la Sala de Reflexión. *Barcelona, Research, Art, Creation*, 6(1) 17-41. doi: 10.17583/brac.2018.2158

To link this article: <http://dx.doi.org/10.17583/brac.2018.2158>

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE

The terms and conditions of use are related to the Open Journal System and to [Creative Commons Attribution License \(CC-BY\)](#).

Revaluing the *Impulse Tàpies*. A Contemplative Interaction in the *Reflection Room*

Mónica Álvarez.

Universitat de Barcelona. (Spain)

(Received: 27 June 2016; Accepted: 9 December 2017; Published: 3 February 2018)

Abstract

In the aftermath of the death of the Catalan artist Antoni Tàpies (06/02/2012) I followed a trail of movements in an intuitive way activated by the impression that caused in me and in my environment this death. As a creative, cognitive and committed person to my interiority I followed this set of movements from a holistic approach and termed it as impulse Tàpies as it was somewhat inspired by his life, work and message. This impulse led me to explore the Reflection Room, a work of integral character made when Tàpies reached his maturity and connecting through a contemplative interaction carried out in this room with part of the transcendental message this creator left us. In the last stage of his life he emphasized between the nexus of art and spirituality, as well as the urgency of finding equivalents of traditional contemplative spiritual experiences, adapted to the modern mind.

Keywords: contemplative art, creation, spirituality, transcendence, secular spirituality, mandalic operative



Revaluando el *Impulso Tàpies*. Interacción Contemplativa en la *Sala de Reflexión*

Mónica Álvarez.

Universitat de Barcelona. (España)

(Recibido: 27 junio 2016; Aceptado: 9 diciembre 2017; Publicado: 3 febrero 2018)

Resumen

En los días posteriores a la muerte del artista catalán Antoni Tàpies (06/02/2012) seguí una estela de movimientos de forma intuitiva activados por la impresión que provocó en mí y en mi entorno este deceso. Como persona creativa, cognitiva y comprometida con mi interioridad no pude evitar respaldar esta combinación de acciones desde un enfoque holístico, a todo ello lo denominé *impulso Tàpies* ya que fue algo inspirado por la vida, obra y mensaje de este artista. Este impulso me condujo a explorar la *Sala de Reflexión*, una obra de carácter integral realizada en la madurez de Tàpies y conectar mediante una *interacción contemplativa* llevada a cabo en esta sala con parte del mensaje trascendental que nos dejó este creador. En la última etapa de su vida, Tàpies puso énfasis entre los nexos de arte y espiritualidad, así como en la urgencia de encontrar equivalentes de las experiencias espirituales contemplativas tradicionales, adaptadas a la mentalidad moderna.

Palabras clave: arte contemplativo, creación, trascendencia, espiritualidad laica, operatividad mandálica

Hace más de un lustro de la desaparición del artista catalán Antoni Tàpies (Barcelona, 13 de diciembre de 1923, Barcelona, 6 de febrero de 2012). Lustró proviene del latín “lustrum”, que significa acto de purificación (Mir, 1988, p. 286). En la Antigua Grecia y Roma se realizaba cada cinco años un importante ritual purificador, llamado *lustratio*, es un intervalo de tiempo significativo, no muy lejano pero lo suficientemente amplio para reevaluar o sacar lustre a parte del mensaje trascendental que legó este importante artista en el cual puso énfasis explícitamente, en especial, durante la última etapa de su vida entre los nexos de arte y espiritualidad. Así lo atestiguan sus múltiples reflexiones ya sea en ensayos, artículos o discursos como *Arte y espiritualidad*¹ de 1988 o bien *Arte y contemplación interior*² de 1990. En la recopilación visual a cargo del mismo artista *El Arte y sus lugares* (1999) expone a modo de manifiesto estético las variadas y ricas influencias visuales de las más diversas épocas y culturas, especialmente de Oriente que nutrieron su obra.

La *Sala de Reflexión* realizada en 1996, es una obra integral de madurez, coherente y motivada por lo que Tàpies (1989) ya anunciaba abiertamente en un artículo escrito por él publicado en *La Vanguardia* en defensa de la recuperación de las capacidades cognitivas y éticas del arte en donde expresaba la urgencia en encontrar equivalentes de las experiencias espirituales contemplativas, adaptadas a la mentalidad moderna que hagan “sentir” en la propia carne la realidad profunda de forma más global. La declaración de intenciones, manuscrita por el propio artista, que acompaña *La Sala de Reflexión*, redonda en la importancia de preservar espacios de meditación, de silencio y reflexión para afrontar los excesos de agitación y dispersión del mundo moderno. Para Tàpies el arte puede ejercer sus funciones más nobles favoreciendo estados de integración, experiencias de trascendencia y en definitiva un mejor acercamiento a nuestra verdadera naturaleza (AA.VV., 2016).

Impulso Tàpies, Impulso de Trascendencia

En los días posteriores a la muerte de Antoni Tàpies seguí una estela de movimientos de forma intuitiva activados por la impresión que provocó en mí y en mi entorno este deceso. Como persona creativa, cognitiva y comprometida con mi interioridad seguí este conjunto de movimientos desde un enfoque holístico, atendiendo a dinámicas físicas, intelectuales, tanto lógicas como intuitivas, emocionales y espirituales, todo ello lo denominé

impulso Tàpies ya que fue algo inspirado por el mensaje y las intenciones de su obra. Este impulso me condujo de forma ineludible a explorar la *Sala de Reflexión* y conectar mediante una *interacción contemplativa* realizada en esta sala con parte del mensaje que nos dejó este creador (véase Figura 1).



Figura 1. Interacción contemplativa: Lotus con Díptico de la campana © Mónica Álvarez Font, 2012. Permiso de imagen obtenido por gentileza de la Universitat Pompeu Fabra para fines de investigación no comerciales. Sala de Reflexión de Tàpies. UPF. Barcelona

Tàpies exploró tanto en su obra plástica como escrita temáticas tan universales, como el cuerpo, el dolor, la muerte, la materia y el vacío, la mente y el universo, el cosmos grande y el pequeño, en definitiva su obra genera con estos parámetros un campo de fuerza estético e intelectual que atrae a las sensibilidades afines, como la de una misma permitiendo que su efecto haga más receptiva la mirada al misterio de la existencia, a esa dimensión extraordinaria cuya puerta puede ser cualquier detalle cotidiano; una silla rústica, un calcetín, un plato.

Tàpies que tanto se interesó por cuestiones trascendentales del ser humano, con su propio tránsito confería una dimensión única y sobrenatural al espacio

de meditación creado por él, un espacio con claras intenciones espirituales. Cuando supe de este singular espacio primero me sorprendió y luego me cautivó la atención de tal manera que no desistí hasta que pude finalmente imbuirme en su atmósfera.

Acogiéndome al margen creativo que ofrece la investigación dentro de las Bellas Artes registro en este artículo la crónica de una metodología investigadora holística y experiencial. Siguiendo el mismo *impulso Tàpies* de entonces, el cual ha permanecido latente hasta los días de elaboración de este artículo, he podido volver a la *Sala de reflexión* en los mismos días que estaba inmersa en estas elucubraciones. La *Sala de Reflexión* también había permanecido cerrada aparentemente inactiva durante años hasta su actual reapertura al público dentro del marco *Art Track*³, en la Universidad Pompeu Fabra (UPF), un evento que se simultánea con mis inquietudes tapianas, no está de más apuntar que cuando dos o más eventos establecen una conexión transversal de sentido en la subjetividad de quien lo recibe, como ha sido el caso, se produce lo que Jung llamaba *sincronía*⁴, este fenómeno es una constante en la metodología holística. Cuando se produce, confiere un valor añadido a ciertos procesos de investigación, en este caso a la revaluación del citado *impulso Tàpies*.

El *impulso Tàpies* para mí fue seguir un itinerario sugerido por el campo de fuerza generado por este artista a través de sus imágenes, procesos creativos y palabras, las cuales tenían una intención clara de promover apertura de consciencia tal como lo explica el propio Tàpies: “El esfuerzo al que tiende mi obra consiste en recordar al hombre lo que en realidad es, en darle un tema de meditación, en producirle un choque que le haga salir del frenesí de lo inauténtico para que se descubra a sí mismo y tenga consciencia de sus posibilidades reales” (1971, p. 38).

El *impulso Tàpies* recibe este nombre porque a través de este artista se me hizo presente pero no es exclusivo de él ya que de hecho es un impulso de trascendencia que permite que el espíritu se materialice de una forma u otra en el acto y resultado plástico.

El *impulso Tàpies* también resuena con el *Impulso de Cristo* expresado en la obra de Joseph Beuys (Krefeld 1921-Düsseldorf 1986), en la cual surgen con reiteración las cruces y muestra preferencia por los colores sobrios, terrosos y oscuros, colores de interioridad y misterio muy del gusto tapiano. Beuys basa su visión crítica en los fundamentos de la antroposofía de Rudolf Steiner (Piulats, 2001, p. 41), para Beuys el ser humano encuentra en este impulso, a modo de ejemplo, en su "unidad espiritual", en una nueva "conciencia del yo", el antídoto contra el "peligro del egoísmo" y la superación

del poder de la "materia", el "Impulso de Cristo" conduce a la "abundancia de fuerzas espirituales" a la "curación" a la "consecución de la realidad interior del pensamiento" al "donador de vida", a una "penetración necesaria de la organización del corazón" y al "futuro cósmico de la humanidad" (Mennekes, 1997, p. 200). Tanto Beuys como Tàpies confieren propiedades mágicas con intenciones trascendentes a la experiencia artística, Beuys es más teatral o ritual, su obra se completa muchas veces con la acción artística, el *happening* por naturaleza sorpresivo, provocador que intenta "ni más ni menos que sacudir la conciencia adormecida por comportamientos ordinarios" (Thomas, 1987, p. 113). Joseph Beuys fue uno de los grandes introductores de la performance o acción artística, buscaba una dimensión mística en al acto artístico, en esta línea es muy buen ejemplo la acción realizada en Manresa en 1966, titulada *Manresa-Hauptbahnhof; una experiència de Joseph Beuys en Catalunya* (1994) inspirada en los Ejercicios Espirituales de San Ignacio de Loyola. Tàpies nunca necesitó este componente *performativo* ya que su obra nos invita más a la contemplación que a la reacción de un *happening*, sin embargo, Tàpies cargaba con la fuerza de su espíritu sus cuadros y objetos-escultura, como si fueran tótems, haciendo uso de su intención, expresada en gesto, signos y trazos primigenios para crear también un choque de percepción y así abrir fisuras en el velo de maya⁵ que nos envuelve en una agitada realidad superficial. Sus cuadros nos invitan a una contemplación activa ya que muy lejos de ser cuadros-ventana a un paisaje ya sea interno o externo para Tàpies el cuadro con toda su fuerza matérica, espíritu cristalizado en minerales, polvos, brillos y símbolos, es un objeto mágico, una especie de talismán⁶, que tiene poderes curativos al entrar en contacto con la atmósfera personal, el cuadro u objeto-escultura ejerce una influencia como un talismán (Catoir, 1988, p.125).

Ambos artistas incorporan la tradición cristiana de una forma *sui generis*, Beuys inspirado en los principios antroposóficos y Tàpies reformulándola a través de sus signos, sincretizando Oriente y Occidente. Tàpies de madre católica practicante, sensibilizado desde niño con los fundamentos del cristianismo, interesado por hombres santos como Ramón Llull, es capaz de trazar con naturalidad signos cristianos con un gesto zen, gesto inspirado en las técnicas de meditación a través de la caligrafía zen, como la denominada *Hitsuzendo*, la cual busca en un trazo toda la fuerza del instante presente. El monje pintor, atento a la relación directa con lo más esencial de la Realidad, más allá de cualquier dualismo, libera su mente para dejar que el espíritu cree a través del cuerpo realizando así un único trazo certero. Para Tàpies entre las filosofías de Oriente ha sido el zen la que más ha influido en su obra, según

él, la filosofía zen ha tomado lo mejor del taoísmo y del budismo (Catoir, 1988, p. 84).

Las reflexiones del filósofo Dr. Octavi Piulats (2001, pág. 45) sobre la obra de Beuys pueden ser extensibles a Tàpies y a otros artistas, los cuales en su proceder y posicionamiento trascendente permiten que aflore un encuentro reconciliatorio entre la tradición católica libre de fundamentalismos con la necesidad de revelar la dimensión sagrada del ser humano. Esta dimensión sagrada puede ser vehiculizada a través de la práctica artística y de la emoción estética. Piulats nos propone la práctica y contemplación del arte con apertura interreligiosa para poder reformular una visión crítica personal a favor de recuperar ese genuino factor espiritual tan necesario en el ser humano, el cual ha sido sistemáticamente rechazado incluso anulado por los movimientos progresistas a favor de una hipotética libertad de pensamiento y sentimiento tantas veces coaccionada por los poderes estatales vinculados a la Iglesia.

Esta confusión y manipulación de los planos humanos ha dejado lagunas en el desarrollo de la dimensión espiritual y carencias en la necesaria experiencia de trascendencia que necesita el ser humano para evolucionar como tal. La creciente falta de satisfacción y felicidad en la sociedad actual se pone en evidencia con el aumento de las patologías del ánimo de los últimos años, ya sean reflejadas en cansancio y parálisis vital, fanatismo, consumismo, dependencias, fobias, auto castigo y culpabilidad, baja autoestima, autoengaño, violencia, homicidio..., por solo enumerar unos cuantos síntomas indicativos de una interioridad humana cada vez más abocada a un proceso de desintegración que a un estado saludable de feliz integración. Por eso el ser humano necesita recuperar la dimensión mística que lo confraterniza con el Todo, necesita sublimarse con la visión crística que es capaz de alcanzar. Cristo, independientemente de su existencia histórica, es un mito que todavía está vivo en nuestra cultura, tal como decía el psiquiatra Carl Gustav Jung (2011, p.43), por ello es necesario hablar de él y de lo que significa, ya que es un símbolo del Sí-mismo, del ser humano divino y primigenio, de la totalidad del Hijo divino, que nos recuerda nuestra verdadera naturaleza, extensión pura del Espíritu. Cristo no debe equipararse exclusivamente con Jesús, éste de hecho puede considerarse símbolo de un grado de conciencia humana excelsa como otros maestros de la historia del saber humano.

El arte tal como decía Tàpies se convierte en una vía para la espiritualidad laica y aconfesional (2001, p.81), una forma genuina de experimentar aquello que trasciende el entendimiento humano y con esas intenciones proyectó *la Sala de Reflexión*, a petición de Enric Argullol que en 1993 era rector de la UPF, quien encargó a Tàpies un nuevo espacio para el campus, desde un

principio se habló de realizar un capilla laica al estilo de la Rothko Chapel (1971) de Houston pero con una clara intención ecuménica en el ámbito de una universidad laica por eso se optó por llamar este espacio con un término más general: *la Sala de Reflexión* (AA.VV. 2016, p. 46).

Redescubriendo la Obra de Tàpies

La muerte de Tàpies no me dejó indiferente. Los principales periódicos de la ciudad hicieron eco en primera plana del óbito de este artista barcelonés, también la prensa internacional⁷.

Numerosas informaciones y documentales del artista salieron a la luz. Internamente hice una revaloración de la obra de este importante artista. Detecté en mi propia memoria y en la de otros cercanos que su obra había sido en muchas ocasiones controvertida y criticada, ante todo había tenido una potencia y una proyección internacional de primer orden. No es tanto objeto de este artículo el estudio biográfico o estilístico de este artista ni tampoco ensayar sobre sus variados escritos algunos estéticos, otros políticos, otros pedagógicos, una tarea que muy bien realizan historiadores y especialistas en su obra⁸, sino de cómo hice una reformulación personal a la hora de relacionarme con la obra de Tàpies. Desde mi posicionamiento creativo e intuitivo, propio de las Bellas Artes, respaldé una cadena de coincidencias de sentido, las cuales el psiquiatra Carl Gustav Jung contemplaba en sus estudios sobre la sincronicidad, en los que entraba en juego el arte, la realidad mágica, la imaginación activa, la contemplación y algo difícil de definir relacionado en este caso con la muerte y su gran trascendencia. Según Jung lo numinoso, ese componente fascinante y tremendo que tanto estudió su colega Rudolf Otto (2007) es una carga propia de los fenómenos *sincronísticos*, los cuales me acompañaron en todo este recorrido.

Sin ser demasiado extensiva sobre toda la sucesión de sincronías que me acontecieron durante esos días posteriores a la muerte del artista, los cuales de forma numinosa me llevaron a experimentar *in situ la Sala de Reflexión* puedo enumerar fielmente los más significativos ya que los registré en el momento. Con la descripción de ciertos detalles cotidianos, a sabiendas que puede resultar un tanto prolijo, pretendo ilustrar en base a una experiencia personal en la que cualquiera puede verse identificado con una metodología universal basada en la intuición, las coincidencias de sentido y la voluntad de seguirlas.

El primer toque de atención *sincronística* lo recibo cuando veo a Tàpies en una entrevista documental emitida en esos días delante de un gran mándala jainista (Tubau, 2004), yo estaba especialmente sensibilizada con ellos ya que

las estructuras mandálicas eran objeto de estudio de mi tesis doctoral⁹, recuerdo también que en esos días tenía entre manos lecturas relacionadas con “El libro tibetano de los muertos” o *Bardo Todol* (H. Mullin, 2009), es uno de los textos fundamentales de Oriente y la obra principal de la literatura universal sobre la muerte. En él se dan las instrucciones para que una persona fallecida pueda atravesar sin peligro el Bardo, el estado intermedio que sobreviene después de la muerte y previo al nuevo renacimiento.

Durante esos días de investigación tenía bastante movimiento bibliófilo especialmente con la biblioteca Mystica Alois de la UPF, cuando fui a devolver la última partida de libros coincidió con la apertura en “*Record i homenatge a Antoni Tàpies*” de la *Sala de Reflexión*, fue otra coincidencia muy significativa, ya era tarde y no pude visitarla pero gracias al anuncio me enteré de su ubicación confieso que si bien había leído algo de este emblemático espacio de forma muy indirecta desconocía por completo su ubicación. Nunca había visto ninguna actividad ni promoción de ese espacio, a pesar de que había ido frecuentando el *campus* que lo albergaba, salvo en esos días que la abrieron excepcionalmente en homenaje a Tàpies. Como ya no pude visitarla en los días que se establecieron me esmeré en solicitar permiso para visitarla lo antes posible, a mi entender no tenía que dejar pasar más tiempo del necesario, ya que todo tiene su *momento oportuno* como dirían los filósofos griegos su *Kairós*. Las lecturas budistas que tenía entre manos me informaban que los días de bardo, ese espacio intermedio antes de ingresar en la Clara Luz era de cuarenta y nueve días y por nada quería yo superar el plazo indicado.

El hallazgo de este misterioso espacio sin duda me cautivó y así comencé a informarme más profundamente sobre la obra de Tàpies, redescubriendo su faceta como pedagogo del arte entre otras, en el texto dirigido a los jóvenes sobre cómo hay que mirar un cuadro, con una mirada limpia, abierta y juguetona, exhorta a mirar a fondo y con valentía. *¡Mirad, mirad a fondo! Y dejaos llevar plenamente por todo cuanto hace resonar dentro de vosotros lo que nos ofrece la mirada, como quien va a un concierto con el vestido nuevo y el corazón abierto (...)* [Tàpies compara la contemplación de un cuadro con la audición de un concierto y amplía la forma de mirar una pintura, como si fuera un juego sagrado que hace crecer el espíritu ya que la pintura puede serlo todo] *claridad solar en medio de un soplo de viento, una nube de tormenta, la huella del pie de un hombre en el camino de la vida* (Tàpies, 1971, p. 87-88). Sus escritos proclaman la pintura como una vía de conocimiento y saber. Mientras estaba inmersa en esta tarea informativa esperaba con creciente entusiasmo el permiso para visitar *la Sala*, fui sintonizando poco a poco con

la misma búsqueda hacia una renovada espiritualidad que llevó a Tàpies a indagar incesantemente en las religiones orientales y sus sistemas de saber que tan afines me resultaban. Empecé un diario titulado *impulso Tàpies* para poner orden y gestionar de alguna manera lo que sentía como algo valioso apunté en él: “es como si algo de allí, de ese espacio me estuviera llamando, la ensordecedora campanada silenciosa” (véase Figura, 2).



Figura 2. Páginas del diario impulso Tàpies 2012. Manuscrito, fotocopias y fotos de Mónica Álvarez Font ©. Se aprecia la imagen de Tàpies trabajando en una gran campana escultórica en el estudio de Hans Spinner, 1986.

En la música hay formas sonoras compuestas en un fragmento de tiempo. En la pintura formas visuales compuestas en un pedazo de espacio, continúa diciendo Tàpies en aquel escrito dirigido a los jóvenes; algunas de las imágenes de Tàpies parecen inspiradas por formas sonoras, y así lo vio también Juan Eduardo Cirlot (2000, p.177), su gran comentarista. Así lo podía sentir yo, la pintura titulada el *Díptic de la Campana* que preside la Sala tiene una referencia muy directa al imaginario sonoro, las campanas son símbolos arquetípicos, ya que antaño los pueblos comunicaban sus noticias trascendentes: nacimientos y defunciones, avisos o ritmos cósmicos a través de la campanada, la cual también podía ser una manera de orientar a pastores y viajeros en días de niebla. Un sonido que aún perdura en las diferentes tradiciones para indicar la presencia del templo y de lo sagrado. Jean Hani (2008, p.63) nos habla ampliamente sobre los específicos ritos de creación de una campana y como éstas son tan importantes que incluso se les bautiza con nombre propio.

Tàpies transitó tal como atestigua su obra por múltiples dimensiones interiores: astrales, mágicas, a veces truculentas, oníricas, tremendas. Muchas de estas dimensiones provocadas en parte por el drama de la Guerra Civil española, la cual le provocó estados de desasosiego, carencia y enfermedad. Una larga y grave dolencia pulmonar le llevó a una experiencia cercana a la muerte y a guardar cama durante dos años (Catoir, 1988, p. 71, 86), suceso que según él mismo determina su vida y le abre a profundas dimensiones de la interioridad humana de forma radical.

El surrealismo, corriente que acompañó los inicios de la obra de Tàpies, trabajaba con teorías surgidas de las innovaciones en el campo de la psicología profunda, un nuevo territorio para explorar, el inconsciente. Una forma de hacer que le vino muy bien a Tàpies en sus inicios junto con el grupo *Dau al Set*, formado por el poeta Joan Brossa, el filósofo Arnau Puig, los pintores Modest Cuixart y Joan Ponç y el simbolista Juan Eduardo Cirlot (Puig, 1978, p. 51). Este grupo también seguía la estela de Joan Miró, lo que llevó al joven Tàpies a experimentar con el realismo mágico que poco a poco fue sustituyendo por otras fórmulas menos descriptivas, más matéricas y abstractas, camino que también abrió Miró con sus collages y cuadros parcialmente destruidos por el fuego. En la potente obra de Tàpies, igual que la de Miró se refleja una trayectoria valiente y exploradora tanto en las técnicas plásticas como escritas. En ambos casos la obra se metamorfosea de forma coherente con su evolución personal, sus obras reflejan sus compromisos sociales y políticos, sus inquietudes existenciales, sus disquisiciones sobre el dolor y la fragilidad humana y a la vez su

trascendencia. Sin embargo, Tàpies en una suerte de ascesis estética, se libera de la figura, de los colores puros y llamativos y se introduce en campos afines a la mística de la negación, al vacío y la sencillez de oriente. Su obra deja entrever la fuerza del espíritu a través de la materia, ya que la materia para él es el acto del espíritu, la condensación de su movimiento. Tàpies muestra una forma de relacionarse con la materia reverencial coincidente con el sentir de Teilhard de Chardin, quien consideraba la materia como matriz del Espíritu, por lo tanto, soporte de éste, que no principio (1984, p. 70).

“El cosmos vibra y resuena y la mente y el cuerpo del artista vibran y resuenan con él, éste le da una musicalidad o visualidad ya sea física o performativa” dice la artista psicoanalista Bracha Ettinger (Zegher, C., Ettinger, B. L., Finch, E., & Teicher, H., 2005, p. 226). Tàpies consigue *cosmizar* las energías que le envuelven en una imagen tan densa y material como de sutiles evocaciones inconscientes, capaces de hacer vibrar y/o cuestionar los cimientos del paradigma de relación ordinaria con el mundo, cada vez más superficial debido a la sociedad de consumo. De esta *cosmización* surge la obra de arte como consecuencia de ordenar, una diversidad de energías, ideas y materiales en un todo armonioso, en este sentido la obra de arte puede ser considerada como mándala. La obra de arte presupone el reordenamiento del interior de quien la produce y de una forma similar al mándala, la obra de arte puede tener un efecto transmisor del saber de quién la creó.

En esta inmersión tapiana descubro también su afinidad con Ramón Llull (Tàpies, Gimferrer, & Batllori, Llull-Tàpies, 1986) y la *Ars combinatoria*, discos giratorios para generar pensamientos, un tipo de estructuras mandálicas que también contempla mi tesis así como el uso contundente de las iniciales especialmente la de la A, la T y también la M, significa para el artista voluntad y muerte, (Catoir, 1988, p. 16-17), a parte de la inicial de mi propio nombre. Todo ello va creando más complicidades con este artista, las cuales van validando y retroalimentando este proyecto de experimentación de *la Sala*, al final esta visita pasó de ser una diligencia interesante a una necesidad ineludible.

Inmersión en la Sala de Reflexión, de Ayer y Hoy

Llegó el día señalado para explorar la *Sala*, era el día 43 de la muerte de Tàpies, aún faltaban seis antes de su disolución según los preceptos budistas. Una nueva coincidencia significativa, en mi calendario de mesa ese año dedicado a los símbolos mostraba una tumba de gran riqueza arqueológica,

esta imagen se encarga de recordarme la trascendencia de ese día, claramente relacionado con el tránsito, la muerte, el rito funerario..., no sabía lo que se me deparaba, lo que sí sabía es que tenía que presentarme a esa cita con actitud abierta, creativa y resolutive. Llevaba para la ocasión vestimenta negra y una pequeña cámara con trípode para registrar lo que fuera que surgiera.

Puntualmente fui dirigida a la *Sala* a la hora acordada con un guardia de seguridad de escolta que me acompañó en todo momento. Ésta también llamada “capilla laica” no se encuentra en un nivel principal ni a mano ni a la vista, es una construcción subterránea que hay que saber ir o ser conducidos a ella, lo que acentúa su carácter iniciático.

En primera instancia recibía al visitante una especie de sala de juntas formada por tres amplias mesas rodeadas de sillas azules, en los laterales hacia el final, esbozos de proyecto de la sala y una carta manuscrita con las intenciones de esta creación. Era un espacio angosto, a modo de pasillo de tránsito necesario para la función de reflexión antes de entrar en una función interpretativa la cual se podría desarrollar en la pequeña sala intermedia, Amador Vega (2006, p. 252) apareja las tres funciones místicas con las tres secciones de esta sala, la función contemplativa se desarrolla en la tercera y última sección de esta sala donde se sitúa el *Díptic de la Campana* y los otros elementos escultóricos del conjunto. Actualmente la primera sección, otra sala de juntas se ha reabierto como *Espai Tàpies* siendo éste más diáfano y polivalente, el escueto mobiliario se puede retirar o adaptar a cualquier posible evento, la angostura e inmovilidad de antaño ahora gana en posibilidades. En el espacio intermedio, antes con un silencio sepulcral, actualmente se proyecta una dinámica selección de nueve minutos de procesos creativos de realización de la *Sala*, un extracto de las más de cinco horas que se filmaron en el momento, un valioso documento que acompaña la entrada a la *Sala*. Sea como fuere resulta muy apropiado este tránsito en dos fases a modo de *pronaos* antes de entrar al espacio último, ello acentúa la sensación de santuario o templo antiguo, uno puede ir descargándose mentalmente y físicamente de los asuntos y bártulos del exterior, prepararse para interiorizar, contemplar y trascender. Para acceder a la *Sala* definitiva se aparta una puerta de vidrio transparente como un velo mágico consignado por lo gestos y signos de Tàpies, después de transitar por un pequeño pasadizo bajo el cual puede evocar con facilidad a las cámaras funerarias antiguas tal como observa Xavier Barral (2009, p. 29). La condición subterránea de este espacio inevitablemente nos remite a una especie de cripta, hay algo de arte y rito funerario en esta *Sala*, la cual sorprendentemente está muy bien iluminada con luz natural que entra desde lo alto a través de tres ventanales, la posible sensación de angustia crónica

producida por lo subterráneo o lo sepulcral queda neutralizada con esta luz y salida exterior (véase Figura, 3).

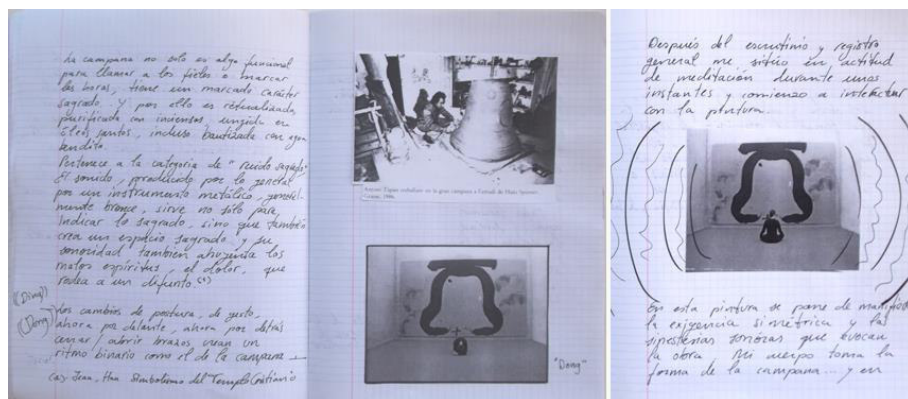


Figura 3. Sala de reflexi3n. Realizada por Antoni Tàpies junto con los arquitectos Jordi Garc3s y Enric S3ria. De 500 m3, con una planta de 10 x 5 metros y una altura de 10 metros, situada en una cripta subterránea. Visi3n frontal del Díptico de la campana de 3 x 5 m., 1991 © UPF. Imágenes disponibles para prensa. Recuperada de <https://www.upf.edu/campus/es/historia/ciudadella.html>

Finalmente, en *La Sala de Reflexi3n* en sí muestra frontalmente el poderoso *Díptic de la Campana*, su fuerza y simetría invitan a una contemplaci3n primero general y luego en detalle. Para la contemplaci3n general me ayudo del gesto corporal, para el detalle, de la visi3n escrutadora. Es una pintura-muro, sobre tela de tres metros por cinco, realizada con pintura, barnices, lápices, carboncillos. La campana es símbolo sonoro, pero también forma sinuosa que sugiere simultáneamente apertura y cierre, en su interior unas palabras en catalán *Ni mots, ni lletres* (Ni palabras, letras), una negaci3n de lo racional, en el exterior de la campana palabras en sanscrito tachadas, *Samsara* y *nirvana*¹⁰, según Tàpies las tachaduras hacen que sus dudas sean visibles. Forma parte de la dialéctica positiva y negativa mostrando un terreno intermedio y dudoso. La significativa cruz tapiada aparece en la base sin cerrar de esta campana, en este caso en el brazo horizontal de la cruz encontramos de nuevo la palabra sánscrita *samsara* y en el vertical el término *nirvana*. La cruz como es sabido es un símbolo ancestral, en su manifestaci3n primigenia se intuye la necesidad de orientaci3n más elemental, como un marcador de posici3n del yo pensante, ¡estoy aquí! Desde el centro implícito de la cruz se despliegan las direcciones fundamentales del espacio, mínimas coordenadas para empezar a desplazarse desde el centro sin perderse. En la cruz se pone en

evidencia el centro, un foco originario, un punto cero desde donde todo emana. Este potente simbolismo adaptado por la tradición cristiana elude a la figura de Cristo, la mayor integración de opuestos, lo vertical y lo horizontal, lo divino y lo humano, para ampliar el vasto campo simbólico de la cruz en sus diferentes culturas véase el libro *El símbolo sagrado* (Ries, 2013).

Según el contexto donde se presente el signo de la cruz aporta un correlato extensivo a la interpretación simbólica de la misma, una cruz grabada toscamente en una piedra en un medio natural es muy diferente a una esculpida ornamentalmente en una iglesia o caligrafiada por un artista del pincel. Las cruces en el contexto tapiano que es el que nos ocupa rezuman diferentes matices, desde un signo elemental de auto posicionamiento, y en este caso de auto identificación con la inicial de su nombre, a un signo trascendental con evidente carga crística que integra los opuestos o también como gesto zen que capta la trascendencia del instante presente. También evocan el dolor, y la negación, cuando las cruces estigmatizan un fragmento del cuerpo, o cuando estas son utilizadas para tachar.

La escultura *Serp y Plat* (1991) forma parte de esta *Sala*, situado cerca al muro derecho sobre un cubo de madera a modo de altar ahora está protegida con un cubo de cristal. Esta escultura son dos objetos ensamblados, un plato de porcelana se alza clavado sobre una forma oscura de serpiente, tiene un aspecto ambiguo y escatológico. El plato en su reverso presenta otra cruz negra, una forma de santificar o bendecir ese objeto. Para Tàpies las pequeñas cosas de la vida corriente pueden ser elevadas a un plano simbólico y sagrado, la forma circular del plato nos invita a la concentración como si fuera un mándala. En ciertos mándalas pintados por los pacientes de Jung es recurrente la figura de la serpiente (véase Figura 4).

La serpiente en la cultura hindú es la energía kundalini, la poderosa energía creativa, una energía que puede ser provocadora e irreverente, la serpiente también ha coronado a los faraones egipcios y fue venerada como símbolo de la fecundidad por toda la cuenca mediterránea hasta que finalmente fue demonizada por la tradición judeocristiana. En el contexto de la alquimia la serpiente la vemos en el caduceo de Hermes o en el *ouroboros*, serpiente que se muerde la cola generando un círculo simbólico (Chévalier y Gheerbrant, 1993, p. 925). La serpiente enroscada a una vara configura la vara de *Esculapio*, emblema de la medicina y artes sanatorias, Es de muy amplio aspecto el campo simbólico que abarca este conjunto escultórico, cada cual podrá hacer su propia lectura individual resonando a su vez con un pensamiento colectivo sin duda ancestral. En frente de este altar se dispone el mural formado en la pared por veinticinco sillas, nos evocan a una comunidad

orante, ahora ausente, pero en cualquier momento dispuesta a convocarse para una misteriosa eucaristía (véase Figura 5).



Figura 4a. Serp i Plat, 1996, Objeto escultórico, © Mónica Álvarez Font, 2012. Permiso de imagen obtenido por gentileza de la Universitat Pompeu Fabra para fines de investigación no comerciales. Sala de Reflexión de Tàpies. UPF. Barcelona / *Figura 4b.* Cuadro n °5 de una paciente de Jung del libro Los arquetipos y lo inconsciente colectivo Obra completa volumen 9/1 © Trotta Editorial, Madrid 2002.

Otro elemento de la sala es una silla solitaria, ésta reposa en el suelo con un el número tres dibujado sobre ella. La silla invita a contemplar frontalmente una tachadura flanqueada por dos cruces, según Amador Vega, “esta tachadura negra sería uno de los enigmas más importantes ya que como una herida abierta en el costado [...], nos muestra un lugar de apertura que entre ambas cruces juntan tiempo y eternidad proponiendo una puerta al abismo y a la noche donde ya nada es contrario a nada” (2006, p. 265).

Interacción Contemplativa en la Sala de Reflexión

Una vez inspeccionado el espacio me posiciono delante de la pintura para recibir al máximo todo lo que ésta puede desencadenar en mí, para ello utilizo mi propio cuerpo. La postura, el gesto muestra una actitud interna. El lenguaje corporal está profundamente vinculado a ciertos sentimientos. Por eso a través del cuerpo, moldeando una determinada postura o gesto se puede inducir, favorecer una determinada actitud psicofísica. Si yo para contemplar una pintura o cualquier manifestación artística la acompaño con un gesto de apertura, de concentración, ya sea buscando una verticalidad, una elevación, una determinada simetría, un equilibrio sereno, un gesto poético o lo que fuera que me sugiera una determinada obra en la interacción con ella de ese preciso

momento contribuyen a que contemple esa obra con un grado de vivencia y creatividad más amplio y significativo.



Figura 5. Mándala encubierto con forma de plato sobre fondo mural de sillas que recuerda a los hexagramas del I Ching. © Mónica Álvarez Font, 2012. Permiso de imagen obtenido por gentileza de la Universitat Pompeu Fabra para fines de investigación no comerciales. Sala de Reflexión de Tàpies. UPF. Barcelona.

En mis apuntes personales del diario *Impulso Tàpies* de 2012 escribo lo siguiente: Me siento y mi cuerpo toma la forma de la campana, me dejo llevar por el sonido inaudible que sugiere la visión de esta pintura. Mi cuerpo es pincelada negra, soy la obra y lo observado. Ding y Dong. Voy y vengo. Abro y cierro. Concentradamente, busco varias formas con mi gesto, la T, la X, la I, al final intento reducirme al máximo como si fuera un punto. Es posible, incluso, formar parte del conjunto artístico disolviéndome con él por momentos (véase Figura 6 y Figura 1).



Figura 6a/ 6b. Interacción contemplativa: Ding-Dong con Díptico de la campana © Mónica Álvarez Font, 2012. Permiso de imagen obtenido por gentileza de la Universitat Pompeu Fabra para fines de investigación no comerciales. Sala de Reflexión de Tàpies. UPF. Barcelona.

La experiencia de la observación es recreada con diferentes interacciones gestuales con la obra, la interacción es vehiculizada con las posturas inspiradas en el momento, esta experiencia a la vez es registrada, para crear un producto visual, estético, reflexivo y creativo que pretende ser el eco de la obra y la amplificación de la intención original del artista. El cual tal como manifestó en vida intentaba conectar a la sociedad a algo superior y supremo, a un nivel de conciencia no ordinario más vinculado a una realidad fundamental que a la realidad superficial que nos rodea. Desde un punto de vista de observadora activa, sensible al mensaje del artista y creativa en su forma de observar me he ido dejando llevar sin tener claro ningún resultado, atendiendo a mis propios impulsos de autoconocimiento y expansión de conciencia (véase Figura 7), recuperando y divulgando así parte del mensaje de este creador.



Figura 7. Interacción contemplativa. Postura X con Díptico de la campana © Mónica Álvarez Font, 2012. Permiso de imagen obtenido por gentileza de la Universitat Pompeu Fabra para fines de investigación no comerciales. Sala de Reflexión de Tàpies. UPF. Barcelona.

Conclusiones

Tàpies nos dijo literalmente que “para salvarnos a nosotros y al mundo, es muy urgente un replanteamiento radical de los valores espirituales y morales, así como la enseñanza apropiada de los mismos para que cada cual aprenda individualmente a perfeccionar la propia consciencia y comportamiento” (ver nota 1). Tàpies diseñó la *Sala de Reflexión* para crear una atmósfera que invitara al visitante al recogimiento interior, un espacio silencioso protegido de “los excesos de la agitación y dispersión mental a los que estamos sometidos”, la labor de Tàpies fue más allá de la expresión plástica dejando un importante material intelectual entorno la función y responsabilidad del arte en la sociedad actual, consideraba las grandes obras de arte moderno como un auténtico refugio para la espiritualidad laica, capaz de hacer sentir emociones de nivel trascendente análogas a las que pueden hacer sentir las imágenes y símbolos tradicionales, abriendo así la posibilidad de la *operatividad mandálica* en la obra de arte con finalidades no solo estéticas sino de pedagogía holística.

En este discurso también aclama la necesidad de la vivencia de la unidad originaria, la experimentación íntima de la auténtica realidad total, que es precisamente la que nos va a hacer solidarios con el universo y con todos los hombres y la que puede dar sentido a la vida” (Tàpies, 2001, p. 33). Con este enfoque plantea como las grandes figuras del arte moderno están teniendo una contribución importante en la formación de la nueva consciencia, y por eso hay que considerar que cumplen una función social de primera magnitud (Tàpies, 2001, p. 35), al final de este discurso apunta que la nueva historia del arte quizá demostrará que lo que realmente interesa con más intensidad a los grandes artistas es estimular la vivencia espiritual del verdadero conocimiento que a su vez es la del verdadero amor (Tàpies, 2001, p. 41). Es interesante citar algunos de estos artistas contemporáneos en los cuales su obra tienen clara esta intencionalidad, tal como Bill Viola (Nueva York, 1951) con sus videoinstalaciones existencialistas que exploran las fronteras de la vida y de la muerte; *Heaven and Earth*, 1992; *Tristan's Ascension*, 2005; *Man Searching for Immortality/Woman Searching for Eternity*, 2013. Así mismo el escultor anglo indio Anish Kapoor (Bombay 1954) con sus obras e instalaciones cada vez más espaciales las cuales muchas de ellas se abren a cavidades en apariencia sin fondo simulando un colapso del espacio promoviendo en el espectador sensaciones tanto fisiológicas como psicológicas y místicas, *Yellow* 2009, *Sky Mirror* 2010 o *Leviathan* 2011.

El arte moderno, tal como comentó Tàpies (v. nota 2) desde que está independizado de las instituciones religiosas y civiles, también de fines de documentación, se puede mover al mismo nivel trascendente de las analogías, imágenes y símbolos tradicionales con los cuales se aproximaban a la realidad última las antiguas sapiencias y religiones, el misticismo, la magia... lo que se observa como una progresiva laicización de la cultura no está reñido con la espiritualidad, con el mundo de lo sagrado y hasta en determinados sentimientos religiosos puntualiza Tàpies (Tàpies, 2001, p. 81). Tàpies promulgó con su obra plástica y escrita recuperar la dimensión “sagrada” del arte moderno tan denostado y mercantilizado, para él las expresiones surgidas del verdadero artista inmerso en el flujo del devenir universal son precisamente “los canales indispensables para la actualización del depósito espiritual de la tradición” (Tàpies, 2001, p. 82) Tàpies también contribuyó con su posicionamiento a la pedagogía del arte y por extensión a la pedagogía del espíritu.

En la obra de Tàpies especialmente la de final de su vida es patente la operatividad mandálica aun no siendo circular, tanto por sus fundamentos como por su mensaje holístico tal como podemos apreciar en el espacio destinado a la meditación y reflexión. No tan accesible como él quisiera por razones de conservación. *La Sala de Reflexión* ahora dinamizada con la propuesta *Art Track* queda más accesible al público, pero está lejos de cumplir con las funciones meditacionales para la que fue creada, está más cerca de ser un “conjunto de instalaciones” para contemplar de forma museística que un espacio activo para experimentar la trascendencia, con amplitud horaria y actividades especializadas. Tal como me aclaró el rector Jaume Canals cuando le pregunté explícitamente por esta cuestión en la rueda de prensa de presentación de *Art Track*, son conscientes de esta diferencia, confían que esta propuesta sea al menos un buen principio y con el tiempo equipararse a la Rothko Chapel.

Reflexión Final: Sobre la Necesidad de Espacios de Arte Contemporáneo para la Espiritualidad Laica

Este artículo también reivindica la necesidad de tener más espacios de esta índole: Abiertos, aconfesionales, interreligiosos, accesibles, dinámicos donde se pueda integrar, reconocer y elaborar una saludable dimensión espiritual del ser humano. Para este fin el arte es un buen catalizador, ello lo demuestran las recientes aperturas de estos espacios, a parte de la citada *Sala de Reflexión* también encontramos en Barcelona, el *Espai d'Art* con pinturas de Sean Scully

(Dublín, 1945) del *Institut Art i Espiritualitat* (junio, 2015) situado a las afueras de Barcelona en la iglesia románica de Santa Cecilia de Montserrat.

Es también buena noticia en este sentido la recuperación de unos espacios contemplativos en la Fundación Miró de Barcelona los cuales se pueden visitar desde el 8 de abril del 2016. Esta especie de capillas laterales en origen se diseñaron con la complicidad del arquitecto de la fundación, Josep Lluís Sert junto con la del mismo artista Joan Miró. La idea era mostrar sus dos grandes trípticos, '*L'esperança del condemnat a mort*' 1974 y '*Pintura sobre fons blanc per a la cel·la d'un solitari*' tal como los contemplaba el propio artista en su taller creando una experiencia de inmersión en la pintura. Estos trípticos muy influenciados por el zen expresan la libertad fundamental a través de la sencillez que puede ofrecer una línea sobre un fondo blanco (véase Figura 8).



Figura 8. Pintura sobre fondo blanco para la celda de un solitario I, II, III, de Joan Miró (1968). Fundación Joan Miró, Barcelona © Mónica Álvarez Font, 2016.

No tan reciente, pero si un espacio muy remarcable por su clara intención de crear serenidad, equilibrio y conexión con el cosmos a través de la luz solar es el *Sky Space* del artista norteamericano James Turrell (Los Angeles, 1943), situado en la dehesa andaluza, denominado *Second Wind*, 2005 (Fundación

NMAC, Vejer de la Frontera, Cádiz) es uno de los más grandes de Europa. Los *Sky Spaces*, espacios del cielo, son lugares de encuentro meditacional entre el hombre y el cielo son creados con un cuidadoso equilibrio entre la luz interior y exterior, destinados a armonizar el interior del observador.

Estas propuestas estéticas ofrecen una alternativa válida y valiosa para cultivar la inteligencia existencial y/o espiritual. Está claro que en muchos colegios, hospitales y universidades laicos una capilla católica queda obsoleta, extraña a gran parte de la sensibilidad contemporánea. En este sentido la Universidad Pompeu Fabra es un ejemplo de cómo crear o reconvertir estos espacios necesarios para una evolución íntegra de la sociedad actual. Si bien es verdad que poco a poco hay más espacios de esta índole todavía son muy escasos y los existentes están muy lejos del ciudadano de a pie, a parte resultan tan *museizados* que ni están dinamizados con actividades adecuadas a la introspección ni son accesibles para cumplir con las funciones de meditación y contemplación con las que originalmente fueron creados.

Estos espacios de creación y trascendencia pueden abrazar todas las confesiones y contribuyen a una muy necesaria pedagogía de la interioridad con su consecuente dimensión espiritual, la que alberga esos valores universales ineludibles para la supervivencia de la especie humana, tales como el respeto, cooperación, generosidad, tolerancia ..., esto es algo que ya supieron ver hace años muchos de nuestros artistas más modélicos los cuales con su legado intentaron contribuir a concienciar y cultivar esta urgente dimensión espiritual ya que recordando la frase célebre de André Malraux: el siglo XXI será espiritual o no será¹¹.

Notas

¹ Discurso leído en el acto de investidura de Doctor Honoris Causa por la Universidad de Barcelona (Tàpies, 2001, p. 31).

² Discurso leído en el acto de nombramiento de Académico Honorario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid (Tàpies, 2001, p. 75).

³ Recorrido artístico y arquitectónico de la Universitat Pompeu Fabra. Inaugurado el 17 de mayo de 2016 con motivo del 25º aniversario de la UPF iniciativa de Javier Aparicio Maydeu, Delegat de Cultura de la UPF y el rector de la UPF, Jaume Casals.

⁴ “La *sincronía* o *sincronicidad* supone la simultaneidad de determinado estado psíquico con uno o varios sucesos externos cuyo sentido parece paralelo al estado subjetivo momentáneo” (Jung, 2004, p. 436).

⁵ En sánscrito *ilusión*, no realidad. En el marco hinduista todo el universo de cosas fenoménicas y que aparecen como existentes son ilusorias.

⁶ Del griego Telesma/ τέλεσμα “rito mágico”: Objeto, a veces con figura o inscripción, al que se atribuyen poderes mágicos (R.A.E.). Según Juan Eduardo Cirlot los talismanes existen desde la más remota Antigüedad, apareciendo en Mesopotamia y Egipto, con frecuencia se basan en el simbolismo aplicado con intenciones mágicas (1997, p.427).

⁷ La Vanguardia: “Muere el artista barcelonés Antoni Tàpies”; El diari Ara: “Tàpies immortal”; El Periódico: “Adéu Tàpies”; El punt Avui: “El gran artista i pensador”; El País: “Adiós a Tàpies artista, mágico y deslumbrante”. *The New York Times* pone el énfasis en “los dramas políticos turbulentos de su juventud en Cataluña como la Guerra Civil y el movimiento nacionalista catalán” como fundamento su obra. *Le Figaro* situaba a Tàpies al nivel de los grandes pintores catalanes Dalí, Miró y lo considera sinónimo del arte abstracto en Europa. En la misma línea el periódico alemán *Der Spiegel* lo considera “uno de los más importantes artistas contemporáneos de Europa” (M.R./A.M. El Punt Avui Barcelona - 7 febrer 2012 *La premsa internacional destaca la mort “d'un dels grans artistes europeus*).

⁸ Ver los volúmenes de Polígrafa Tàpies. *Obra completa*.

⁹ *Estructuras mandálicas. Diagramas del saber y su aplicación en las pedagogías y procesos de la creación* (Universidad de Barcelona. Facultad de BBAA. Enero 2016)

¹⁰ *Samsara*: Círculo de las reencarnaciones o renacimientos // *Nirvana*: Extinción del ansia, odio e ignorancia, liberación del samsara (Wolfgang, 2007)

¹¹ *The twenty-first century will be spiritual or will not be*. Citado como frase conclusiva del capítulo *The Art and healing Oeuvre. Metramorphic Relinquishment of the Soul-Spirit to the Spirit of the Cosmos* por la artista visual, psicoanalista y filósofa Bracha L. ETTINGER. Del libro *3XAbstraction* (ZEGHER, ETTINGER, FINCH, & TEICHER, pág. 231) Esta autora integra en su discurso la célebre frase atribuida tradicionalmente al novelista y político francés André Malraux, ver. André Malraux (2016, agosto 13). Wikiquote, Compendio de frases célebres. Consultado el 20:30, enero 5, 2018 en https://es.wikiquote.org/w/index.php?title=Andr%C3%A9_Malraux&oldid=322590

Referencias

- Aparicio Maydeu, J. (ed.). (2016). *Un recorregut pel patrimoni artístic de la UPF. ART Track*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra.
- Barral, X. (2009). *ABeCeDari TÀPIES*. Barcelona: Base.
- Beuys, J. (1994). *Manresa-Hauptbahnhof : una experiència de Joseph Beuys a Catalunya inspirada en Ignasi de Loiola i Manresa*. Barcelona: Fudc. Caixa de Manresa. Dpt. Cultura.
- Catoir, B. (1988). *Converses amb Antoni Tàpies*. (R. González, & E. Garriga, Trads.) Barcelona: Polígrafa.
- Chardin, T. d. (1984). *Himne a la matèria*. Barcelona: Claret.

- Chévalier, J. y Gheerbrant, A. (1993) *Diccionario de los Símbolos*. Barcelona: Herder.
- Cirlot, J. E. (2000). *Tàpies*. Barcelona: Omega.
- Cirlot, J. E. (1997). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Siruela.
- Hani, J. (2008). *El simbolismo del templo cristiano*. Palma de Mallorca: Olañeta
- H. Mullin, G. (2009). *El libro tibetano de los muertos*. Madrid. India Printed: Edaf.
- Jung C.G. (2004). *La Dinámica de lo Inconsciente*. Madrid: Trotta.
- Jung C.G. (2011). *Aion. Contribuciones al simbolismo del sí-mismo* (Vol. 9/2). (C. Martín, Trad.) Madrid: Trotta.
- Jung C.G. (1988) *Sincronicidad*. Málaga: Sirio.
- Menekes, F. (1997). *Joseph Beuys: Pensar Cristo*. Barcelona: Herder.
- Mir, J. M. (1988). *Diccionario VOX. Latino-Español*. Barcelona: Biblograf.
- Otto, R. (2007). *Lo Santo*. (F. Vela, Trad.) Madrid: Alianza.
- Piulats, O. (2001). *Goethe y Montserrat*. Solsona: S.C. Ediciones.
- Puig, A. (1978). *Testimonio Dau al Set*. Madrid: Cuadernos Guadalajara 7, Rayuela.
- Ries, J. (2013). *El símbolo sagrado*. Barcelona: Kairós
- Tàpies, A. (1971). *La practica del arte*. (J. Sempere, Trad.) Barcelona: Ariel.
- Tàpies, A. (14 de Febrero de 1989). Pintura com a saviesa? *La Vanguardia*, pág. 53.
- Tàpies, A. (1999). *L'Art i els seus llocs*. Barcelona: Siruela.
- Tàpies, A. (2001). *Valor del arte*. (A. García, Trad.) Madrid: Ave del Paraíso.
- Tàpies, A., Gimferrer, P., & Batllori, M. (1986). *Llull-Tàpies*. París. Barcelona: Galeria Carles Taché.
- Thomas, K. (1987). *Diccionario del arte actual*. (G. Hernandez, Trad.) Barcelona: Labor.
- Tubau, C. (Dirección). (2004). *Te de Tàpies* [Película].
- Vega, A., & Cirlot, V. (2006). *Mística y creación en el s. XX*. Barcelona: Herder.
- Wolfgang, H. (2007). *Las imágenes del budismo*. Madrid: Adaba Editores.
- Zegher, C., Ettinger, B. L., Finch, E., & Teicher, H. (2005). *3xAbstraction. New methods of drawing. Hilma af Klint. Emma Kunz. Agnes Marin*. New York: Yale University Press.

Mónica Álvarez Font: Doctora en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona. Investigadora. Profesora de artes plásticas y procesos creativos. Cofundadora, directora y docente en imaginART, espai creatiu d'arts plàstiques.

Email address: monicaalvarezfont@hotmail.com

Web: www.mandalacreativo.wordpress.com

Contact Address: imaginART, espai creatiu d'arts plàstiques. C. Diputació, 42, En-1ª. 08015 Barcelona (España)

Instructions for authors, subscriptions and further details:

<http://brac.hipatiapress.com>

La Geometría como Esquema Profundo de la Obra Artística y su Relación con la Evolución de Nuestra Consciencia.

Belén León-Río¹

1) Facultad de Bellas Artes, Universidad de Sevilla. España

Date of publication: February 3rd, 2018

Edition period: February 2018 - June 2018

To cite this article: León-Río, B. (2018). La Geometría como Esquema Profundo de la Obra Artística y su Relación con la Evolución de Nuestra Consciencia. *Barcelona, Research, Art, Creation*, 6(1) 42-71. doi: 10.17583/brac.2018.2360

To link this article: <http://dx.doi.org/10.17583/brac.2018.2360>

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE

The terms and conditions of use are related to the Open Journal System and to [Creative Commons Attribution License](#) (CC-BY).

Geometry as a Deep Scheme of the Artistic Work and its Relationship with the Evolution of Our Consciousness

Belén León del Río.

Universidad de Sevilla. (Spain)

(Received: 20 October 2016; Accepted: 22 October 2016; Published: 3 February 2018)

Abstract

The artist possesses the ability to perceive the absolute and permanent relations contained in the transitional and changing forms of our interior and exterior nature. The archetype, movement and rhythm describe fundamental energies that would be part of our deepest essence, translating into symbols. Thus, in the compositions of artistic works exist a geometry that would correspond to a symbolic of the whole, which already applied to figures or schemes since ancient times and in the most diverse religions. In this article we will see how the artist would be able to transcribe through the immaterial archetypes and abstract geometry that would hide in the realm of nature, full of proportions and symmetries would be reflected through the plastic experience. The symbol takes both the creator and the viewer to have an experience that would produce a broader knowledge and can study the psychological processes of artistic activity through these archetypes.

Keywords: archetype, unconscious, symbol, geometry, proportion

La Geometría como Esquema Profundo de la Obra Artística y su Relación con la Evolución de Nuestra Consciencia

Belén León del Río.

Universidad de Sevilla. (España)

(Recibido: 20 octubre 2016; Aceptado: 22 octubre 2016; Publicado: 3 febrero 2018)

Resumen

El artista poseería la capacidad de percibir las relaciones absolutas y permanentes, contenidas en las formas transitorias y cambiantes de nuestra naturaleza tanto interior como exterior. El arquetipo, el movimiento y el ritmo describirían energías fundamentales que formarían parte de nuestra esencia más profunda, traducándose en símbolos. Así en las composiciones de las obras artísticas existiría una geometría que se correspondería con una simbólica de la totalidad, que ya se aplicaba a figuras o esquemas desde la antigüedad y en las religiones más diversas. En este artículo veremos como el artista, sería capaz de transcribir mediante arquetipos la geometría inmaterial y abstracta que se escondería en el reino de la naturaleza, llena de proporciones y simetrías que se reflejaría a través de la experiencia plástica. El símbolo llevaría tanto al creador como al espectador a tener una vivencia que produciría un conocimiento más amplio, pudiendo estudiar los procesos psicológicos de la actividad plástica a través de estos arquetipos.

Palabras clave: arquetipo, inconsciente, símbolo, geometría, proporción

Robert Lawlor afirma cómo actualmente estaríamos presenciando en el campo de las ciencias una tendencia general a abandonar el supuesto de que la naturaleza fundamental de la materia sólo se podía estudiar desde el punto de vista de la sustancia (como las partículas o cuantos) a favor del concepto, de que la naturaleza fundamental de la materia sólo se puede conocer a través de la organización subyacente de sus formas u ondas:

Tanto nuestros órganos de percepción como el mundo de los fenómenos que percibimos parecen comprenderse mejor como sistemas de puros esquemas, o como estructuras geométricas de formas y proporción. De ahí que cuando muchas de las culturas antiguas optaron por examinar la realidad a través de las metáforas de la geometría y la música (la música en tanto que estudio de las leyes proporcionales de la frecuencia de sonidos), ya estaban muy de cerca de las posiciones de nuestra ciencia más contemporánea. (Lawlor, 1993, p. 4)

A. Daniélou dice como las grandes culturas espirituales del pasado se basaron en el intercambio entre vibraciones y formas, poniendo de ejemplo desde los átomos hasta el universo, donde cada uno de los movimientos cósmicos poseería un tempo, un ritmo, una periodicidad, pudiéndose comparar a la vibración, y por tanto a un sonido que expresaría su naturaleza. Este autor señala que, aunque no todas las vibraciones son perceptibles a nuestros oídos, las relaciones entre las vibraciones pueden compararse a las relaciones entre frecuencias audibles. Así como todos los átomos pueden considerarse como las formas de una energía que se expresaría en un ritmo, también todas las sustancias estarían caracterizadas por una relación particular de ritmos que se podrían representar mediante una relación de sonidos. Para A. Daniélou esta similitud entre las relaciones de los sonidos y, por otra parte, las formas y las sustancias de la naturaleza, es como se harían posibles el lenguaje y la música. En su obra *Traité de musicologie comparée* dice: “Los sonidos puros, los sonidos inmateriales que constituyen la naturaleza profunda de las cosas y que Kabir llama <su música inaudible>, se pueden percibir mediante instrumentos más sutiles que nuestros oídos” (como se citó en Lawlor, 1993, p. 89.).

La geometría trataría de la forma pura, reconstruyendo el desarrollo de cada forma a partir de otra anterior, haciendo así visible el misterio creativo en toda su esencia. R. Lawlor dice como la geometría siempre se ha ocupado de estudiar el orden espacial mediante la medición de las relaciones entre las

formas. En la educación clásica la geometría, la aritmética y la astronomía constituían las principales disciplinas intelectuales de la educación clásica. A esto se unía el “quadrivium”, el estudio de la armonía y la música. De esta manera el objetivo de la educación era convertir al discípulo en un canal a través del cual la “tierra” o nivel de la forma manifestada podía recibir lo abstracto es decir la vida cósmica de los cielos:

La práctica de la geometría era una aproximación a la manera en que el universo se ordena y se sustenta. Los diagramas geométricos pueden ser contemplados como momentos de inmovilidad que revelan una continua e intemporal acción universal generalmente oculta a nuestra percepción sensorial. De esta manera, una actividad matemática aparentemente tan común puede convertirse en una disciplina para el desarrollo de la intuición intelectual y espiritual. (Lawlor, 1993, p. 6)

G. Dorflies actualiza la expresión platónica “simetría dinámica” usada en el *Teeteto*, explicando cómo el ritmo se acercaría a la simetría, pero no como algo estático y regular, sino como una simetría dinámica, rítmica y espacio temporal, siendo el ritmo junto con las proporciones y el equilibrio una de las constantes principales, en la en las que reposaría el arte:

El hecho de que el espacio como el tiempo se subdivida y se distribuya proporcionalmente en menudos fragmentos homólogos y recurrentes, me parece una prueba más de la identidad topo-cronológica considerada como unívoco médium en cuyo interior se desarrollan los fenómenos de cadencia y armonía que constituyen la base de todo arte, lo mismo musical que visual. Toda división pues, entre artes rítmicas (música, poesía, danza) y artes plásticas (arquitectura, pintura, escultura) desaparece pues, al menos desde ese punto de vista. (Dorflies, 1986, p. 60)

Adolf von Hildebrand, escultor neoclásico decía que si intentábamos analizar nuestras imágenes mentales para descubrir sus constituyentes primarios, encontraremos que se componen de datos sensorios derivados de la visión y de recuerdos de tacto y del movimiento, analiza en su obra *El problema de la forma en el arte figurativo* de 1893, haciendo una apelación a la psicología de la percepción como ya hiciera Konrad Fiedler quien decía que “incluso la más simple impresión sensoria, que parece sólo materia prima para las operaciones de la mente, es ya un hecho mental, y lo que llamamos el mundo exterior es en realidad el resultado de un proceso psicológico complejo” (Gombrich, 2002, p. 13).

Los fisiólogos Hubel y Wiesel descubrieron en sus estudios del cerebro visual que las células respondían selectivamente a las líneas que tendrían una orientación concreta, considerando que estas células serían los componentes fisiológicos básicos de la generación neuronal de las formas, aunque según Zeki:

(...) nadie sabe cómo se construyen neurológicamente formas complejas a partir de células que responden a lo que consideramos que son los componentes de todas las formas. En cierto sentido, nuestra búsqueda y nuestra conclusión no son diferentes de las de Mondrian, Malevich y otros. (Como se citó en Kandel, 2013, p. 290)

Zeki pone de ejemplo a Mondrian que consideraba la línea recta como la forma universal, siendo el componente básico de las formas más complejas, mientras que los fisiólogos creerían que las células que responderían específicamente a lo que Mondrian y otros artistas consideraban que sería la forma universal, serían las mismas que, como componentes básicos, permitirían al sistema nervioso representar formas más complejas: “Me resisto a creer que la relación entre la fisiología de la corteza visual y las creaciones de los artistas sea totalmente fortuita” (como se citó en Kandel, 2013, p. 290).

L. Duch llama la atención sobre el hecho de que diferentes sistemas de escritura implicarían correlativamente diversas formas de lectura: “Se ha hecho notar, por ejemplo, que el desciframiento de los ideogramas ponía en movimiento unos sectores del cerebro humano diferentes de los que intervienen en el caso de la escritura alfabética o silábica” (Duch, 2003, p. 157).

E. Pérez de Carrera señala como hemos olvidado los orígenes de la configuración actual de nuestra razón, señalando como el hombre viene del pictograma, pasando luego al fonema, del fonema semiestructuraría el holograma y después pasaría al rastro, diciendo como cada idioma definiría fonéticamente e incluso ideológicamente, una visión distinta del mundo aparential, esto ocurriría igualmente con la poesía, el ritmo o el movimiento y los matices de la conducta, cada persona tendría su propio idioma, porque cada significación viviría en un ideograma distinto y toda palabra desarrollaría el dibujo de un pictograma único en cada cerebro:

Cada forma energética tiene sus letras, sus sonidos, sus colores, sus dibujos mágicos, sus sonidos esenciales, sus movimientos modélicos y sus ritmos, y su voluntad y su destino como dones y ofrendas sagrados que deben iluminar el camino hacia el espíritu. (Pérez de Carrera, 2004, p. 45)

Para Kandinsky la letra produciría un efecto que el artista calificaría de doble. Primero la letra actuaría como un símbolo que tendría un propósito y segundo actuaría como una forma y después como resonancia interna de esa forma, que sería autosuficiente e independiente. “Para nosotros es importante que ambos efectos no son recíprocos, que el primero es externo y el segundo tiene un valor interno” (como se citó en Chipp, 1995, p. 181).

Sri Aurobindo afirma como la mente emergió en el hombre a partir de las actividades vitales y sensoriales, edificándose su intelecto sobre una base de “asociaciones-de-los-sentidos”, de la misma forma el uso intelectual del lenguaje se desarrolló, según su ley natural, a partir de lo sensorial y lo emocional. Así tras haber consistido originariamente en emisiones vocales con sentido vago y potencial, las palabras evolucionaron hasta convertirse en los símbolos fijos de una idea intelectual precisa. En sus comienzos, los “sonidos-de-lenguaje”, no servían para expresar lo que llamamos ideas, sino que esos sonidos eran más bien los equivalentes vocales de valores sensoriales y emotivos fundamentales. “Fueron los nervios y no la inteligencia quienes generaron la palabra” (Aurobindo, 2001, p. 69).

E. H. Gombrich señala como el ser humano tiene tendencia a sondear tanto el mundo real como sus representaciones con una hipótesis de regularidad que no es abandonada a no ser que sea refutada, diciendo que la variedad del mundo visible se reduce en los esquemas que suelen ser descritos como imágenes conceptuales, a las que define como modelos mínimos de los objetos que se pretenden representar. Este autor llama la atención sobre el hecho de que el esquema mínimo es construido antes de ser modificado o corregido, e incluso antes de comparárselo con la realidad, de manera que “hacer viene antes que comparar” (Gombrich, 1999, p. 5), explicando como el tanteo vendría antes que la captación y la búsqueda vendría antes que la visión: “En contraste con cualquier teoría del estímulo-respuesta desearía señalar la necesidad de contemplar el organismo como un agente activo que busca el entorno, no a ciegas ni al azar, sino guiado por su inherente sentido del orden” (Gombrich, 1999, p. 5). E. H. Gombrich indica como su creencia de “sentido de orden” procede de la teoría de la percepción de la obra *Objetiva Knowledge* de K. Popper que dice: “Fue primero en animales y niños, pero más tarde también en adultos, donde observé la inmensamente poderosa *necesidad de regularidad*, la necesidad que les mueve a buscar regularidades” (como se citó en Gombrich, 1999, p. 1).

D. Mitchinson dice como Henry Moore concentraba en su obra, a las fuerzas de la naturaleza hasta condensarlas en formas aprisionadas en dimensiones geométricas. Esto puede observarse en el modo en que investiga

la forma escultórica, extrayendo sólidos geométricos de las formas naturales. Era la composición de los volúmenes abstractos y no la representación de los aspectos externos de la realidad lo que le interesaba. Tendía a encerrar cada uno de los elementos de una figura o de un grupo en bloques dinámicamente interconectados, delimitando mediante una jaula espacial, una profundidad geométrica dentro de la cual tenía que circunscribirse la escultura como un centro o núcleo irradiando energía encadenada. Establecía proporciones tridimensionales para “componer en cubo” como decían sus notas. Buscaba una espacialidad relacionada con el volumen que lo pudiese encerrar dentro de límites precisos y aumentar así su vitalidad interior. Henry Moore decía sobre esta forma de trabajar su escultura: “La fuerza, el poder, se hace con formas que tiran o empujan desde dentro” (como se citó en Mitchinson, 1981, p. 19).

La teoría de G. Dorflès admitiría y diferenciaría en el proceso creador tres momentos sucesivos: una primera fase rítmico-imaginativa, todavía no expresada en conceptos ni hecha extrínseca en el peculiar *medium* de cada arte, una segunda fase sucesiva de organización e integración de estos primitivos esquemas rítmicos y una tercera fase final expresiva que los hace extrínsecos, este autor identificaría el ritmo con la auténtica imagen creadora, es decir, un esquema, un *pattern* que antes de traducirse en expresión poética, plástica o musical, vive como elemento rítmico-sonoro. Así Schiller sostenía que antes que el contenido conceptual de la poesía, se le presentaba el elemento rítmico-sonoro de la misma. Mientras que Eliot decía que un poema podía tener una tendencia a construirse como ritmo particular antes de lograr su expresión en palabras y que es más bien ese ritmo el que puede llevar al nacimiento de la idea y la imagen.

Ejemplo de esto sería la obra de Escher, donde vemos mosaicos, figuras imposibles y composiciones que daban lugar a formas matemáticas que ni siquiera habían sido descubiertas cuando el artista las representó. Al parecer jamás formuló ninguna ecuación matemática que describiese la geometría de sus composiciones, sino que se adelantó a su tiempo revelando a través de su obra, las formas de estas geometrías todavía desconocidas por los matemáticos, éstos más tarde describirían con fórmulas matemáticas las composiciones a las que Escher llegó por intuición.

C. G. Jung atribuye a expresiones matemáticas de nuestro entendimiento la posibilidad de señalar realidades de tipo inaprensible, como las creaciones de la fantasía y los motivos arquetípicos:

Hay ecuaciones matemáticas de las que se ignoran a qué realidad física corresponden; igualmente existen realidades míticas y en principio no sabemos a qué realidad psíquica se refieren. Así, por ejemplo, se han planteado ecuaciones que determinan la turbulencia de los gases al calentarlos, antes de que ello se hubiera investigado exactamente; desde hace mucho tiempo existen mitologemas que expresan el transcurso de ciertos procesos decrecientes que sólo actualmente podemos reconocer como tales...

El mito es el grado de transición inevitable e imprevisible entre el inconsciente y el conocimiento consciente. Se afirma que el inconsciente sabe más que la consciencia, pero es un saber de tipo especial, un saber en la eternidad casi siempre sin relación al Aquí y Ahora, al margen de nuestro lenguaje racional. (Jung, 1996, p. 317)

Para C. G. Jung la imaginación activa nos pondría en condiciones de descubrir los arquetipos: "... el arquetipo es justamente *no sólo imagen en sí, sino al mismo tiempo <dinamis>* que se manifiesta en la numinosidad y fuerza fascinadora de la imagen arquetípica" (Jung, 1994b, p. 156). Las representaciones arquetípicas que nos transmitirían lo inconsciente, no serían arquetipos en sí, sino que serían imágenes que variarían de forma y que en última instancia se remitirían "a una forma primordial, en sí *no intuible*" (Jung, 1994b, p. 158). Pone de ejemplo las infinitas variables del tema *mandala*:

Se trata de una forma primordial relativamente simple, cuya significación acaso puede ser expresada llamándola "central". Pese a que el mandala aparece como la estructura de un centro, queda incierto si dentro de la estructura está más acentuado el centro o la periferia, la división o el conjunto indiviso. (Jung, 1994b, p. 158)

L. Duch señala como en ningún sector de la existencia habría creatividad, si faltara la colaboración del símbolo, ya que la creatividad sería un acontecimiento dinámico que produciría un cambio y maduración en el ser humano. El símbolo como la creatividad habrían mantenido una estrecha relación, ya que el símbolo sería la manifestación plástica de "la creatividad poética, musical, convivencial, casi como si se tratara de una suerte de revelación" (Duch, 2003, p. 309).

La Imaginación como Elevadora de Nuestra Conciencia y su Relación con los Arquetipos

Sri Aurobindo señala como el ser humano sería un centro de toda la consciencia universal, definiendo la consciencia como una fuerza del cosmos que estaría no sólo en el hombre, sino también en los animales, en las plantas y en las cosas inanimadas, explicando como la consciencia humana sería “una fuerza de existencia consciente-de-sí en la que la mente sería un término medio” (Aurobindo, 2008, p. 121).

Para este autor el despertar de nuestra consciencia tendría que ver y estaría determinado por el equilibrio entre mente y materia que se produciría por la vida en su evolución. La consciencia tendría capacidad formativa y el poder no sólo de englobar, medir y limitar, sino que también sería “aquello que perfila mide y da forma a lo informe; introduce la psicología en lo Incognoscible y parece hacerlo cognoscible; da paso a la geometría de lo ilimitado y parece hacerlo mensurable” (Aurobindo, 2008, p. 137). Así el individuo creativo o aquel que es capaz de desarrollar “algo a partir de sí mismo hace una distinción entre él, la fuerza que actúa en él y el material en el que trabaja. En realidad, él mismo es la fuerza, el mismo es la consciencia individualizada de que se sirve, él mismo es el material que utiliza, él mismo es la forma resultante” (Aurobindo 2008, p. 151).

M. Bautista Pérez cree que nuestra imaginación al igual que nuestra actividad mental pueden estar induciendo no sólo a una cierta reorganización del funcionamiento de nuestro cerebro y de su fisiología, sino que también habría una potenciación, por lo que no descarta la hipótesis de que el desarrollo del cerebro humano a lo largo de nuestra historia se hubiese producido en cierta medida desde nuestra propia mente, frente a la idea de los neurocientíficos que postulan como el funcionamiento cerebral generaría el funcionamiento mental. De esta forma el funcionamiento mental como el cerebral interactuarían entre sí y no sólo se realimentarían a múltiples niveles, sino que se inducirían mutuamente cambios constantes, concluyendo este autor:

(...) que determinados cambios clave en las conexiones sinápticas podrían haber inducido cambios decisivos en el funcionamiento habitual de nuestra consciencia y, viceversa, determinados cambios acaecidos a nivel de nuestra consciencia habrían provocado cambios claves en el funcionamiento de nuestro cerebro. (Bautista Pérez, 2015, p. 246)

M. Bautista Pérez cree que algunas de las diferencias cognitivas debieron influir de manera decisiva en la “*velocidad*” evolutiva e incluso en el tipo de evolución, mencionando el trabajo de Álvaro Pascual-Leone, director del Beth Israel Deaconess Medical Center, en la Facultad de medicina de Harvard (Estados Unidos) cuyos experimentos demostrarían que la imaginación puede cambiar nuestra anatomía cerebral:

Una de las razones por las que podemos cambiar nuestro cerebro sólo con la imaginación es que, desde un punto de vista neurocientífico, imaginar una acción y ponerla en práctica no son cosas tan distintas como parecen (...). Los escáneres cerebrales demuestran que cuando imaginamos una cosa y la hacemos se activan las mismas partes del cerebro. (como se citó en Bautista Pérez, 2015, p. 245)

Eric Kandel que recibió el Premio Nobel en el año 2000, fue el primero en demostrar como en nuestro aprendizaje las neuronas individuales alterarían su estructura y fortalecerían determinadas conexiones sinápticas, probando “que cuando desarrollamos recuerdos a largo plazo las neuronas cambian su forma anatómica y aumenta el número de sus conexiones sinápticas con otras neuronas” (Bautista Pérez, 2015, p. 245).

El físico de Oxford, Roger Penrose que sería una autoridad en la teoría de la relatividad de Einstein, afirma que serían los procesos cuánticos los que podrían explicar la consciencia del cerebro humano y como en el interior de una neurona existirían unas estructuras diminutas que llamó “microtúbulos”, donde dominarían los procesos cuánticos. Según M. Kaku: “Penrose concluye que el cerebro es básicamente un dispositivo mecanocuántico y que hay problemas que ninguna máquina podrá resolver debido al teorema de incompletitud de Gödel. Sin embargo, los humanos podemos descifrar esos enigmas gracias a la intuición” (Kaku, 2014, pp. 437-438).

El catedrático ruso Konstantin Korotkov creador de una línea científica llamada electrofotónica, afirma como el artista puede llegar a un periodo de iluminación o estado alterado de consciencia que define como “EAC”, explicando cómo este estado se manifestaría en la distribución de la actividad neuronal sobre la superficie del cerebro, así en el estado de vigilia normal se observaría actividad sólo en algunas áreas del cerebro, sobre todo frontales, mientras que en el estado alterado de conciencia, la actividad se distribuiría por toda la corteza cerebral y cubriría los dos hemisferios. “El cerebro comienza a funcionar en armonía en su conjunto, incluyendo todas sus estructuras en una sola sinfonía de ondas, lavando la superficie del cerebro, igual que las olas lavan las rocas costeras” (Korotkov, 2015, p. 164).

Esta iluminación de la consciencia se caracterizaría por un estado especial de la actividad cerebral, corporal y energética donde el cerebro alcanzaría su estado más armónico:

La naturaleza de la actividad eléctrica del cerebro en el estado alterado de conciencia cambia en comparación con la condición o el sueño habitual. La baja frecuencia se suprime, el cerebro comienza a generar frecuencias mayores: betaactividad. Curiosamente, en el estado alterado de conciencia, la amplitud de las ondas cerebrales apenas depende de la frecuencia, y se aproxima a la sección áurea. (Korotkov, 2015, p. 164)

K. Korotkov dice como esta relación fue descubierta por los griegos siendo la base de la armonía entre la naturaleza y la arquitectura clásica. G. Dorfler nos introduce en esta geometría afirmando como los edificios sagrados de la Antigüedad como las pirámides o el templo griego tenían una numerosidad como la de la gama pitagórica, con significados ocultos que más tarde fue transmitido por los enigmas de la Cábala y del Hermetismo, a través del misticismo de los rosacruces y alquimistas. El principio esencial en la que se basaban estas enseñanzas era que los números no son únicamente el equivalente de relaciones particulares, sino entidades por sí mismos, modelos dotados de cualidades mágicas, de los cuales las cosas que nos circundan, ciencias, artes, no son otra cosa que imitaciones. La numerosidad de aquellas épocas respondía a razones precisas de carácter iniciatorio. El arte basado en una constante numérica fue legado por Grecia, desarrollándose con los pitagóricos y llegando más tarde hasta Vitruvio. Esto culminará en los estudios de Pacioli, de León Battista Alberti o Durero y así sucesivamente hasta Palladio, Cardano, Seamoszi, volviendo a ser investigado en el siglo XX por Mondrian, Bill, Chyka y Kayser:

La esperanza de poder encontrar la clave única e incorruptible que sirviera de *passepartout* para descifrar el misterio de la creación artística era tal, que época tras época los artistas y los investigadores de este tema creyeron haberla descubierto, ya en el Número de oro, ya en la serie de Fibonacci, ya en la repetición de “verdades” naturales: estructuras cristalinas, espirales vegetales, círculos, elipses, hipérbolas y parábolas, que reproducen el curso de los astros o las más escondidas estructuras orgánicas. (Dorfler, 1986, p. 62)

E. Pérez de Carrera nos acerca a esta misteriosa geometría sagrada:

Se construyeron geometrías sagradas en base a números de longitud infinita. Espacios cabalizados con números transcendentales y medidas irracionales fueron cuna de nuevas músicas y nuevos estados, que pretendieron reproducir arquetipos de mundos interiores en los que el hombre se viera como una célula situada en un espacio en que las fuerzas telúricas y las líneas que rompen el aire provocaran sensaciones escondidas que alteran la consciencia. Se construyeron laberintos, configuraciones mandálicas que sirvieran de modelo a marchas y bailes rituales en los que jugaban las energías que ruedan por la Tierra (corrientes, absorciones, empujes, etcétera) en su relación con el Cosmos, y se orientaron en las rutas del Sol o en las del tiempo hacia momentos astronómicos especiales como los solsticios. (Pérez de Carrera, 2004, pp. 224-225)

R. Lawlor afirma que gracias a la identificación del individuo con las proporciones universales esenciales expresadas en la forma humana ideal, puede el hombre contemplar el vínculo que existe entre su propia fisiología y la cosmología universal (véase Figura 1), concibiendo así una relación con su propia naturaleza. El cuerpo humano contendría en sus proporciones todas las medidas y funciones geométricas y geodésicas importantes, de manera que este conjunto de proporciones universales dentro del cuerpo humano ideal se basaría en muchas culturas, en el canon que rige la métrica del canto y la poesía, los movimientos de la danza y las proporciones de la artesanía, el arte plástico y la arquitectura. Tanto el mundo aparential como el subatómico, estaría lleno de formas y relaciones geométricas, que coincidirían con el movimiento, el ritmo y o la composición de la obra artística.

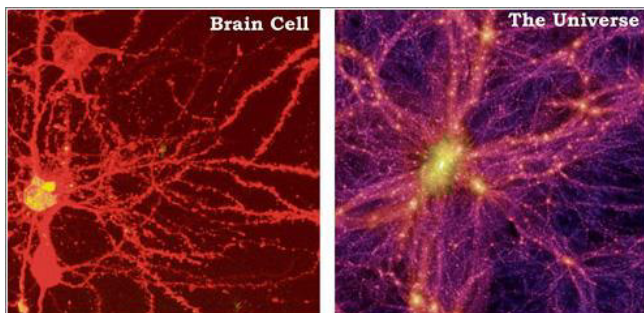


Figura 1. Similitud morfológica entre la red de neuronas del cerebro humano y la red cósmica. Recuperado de www.microsiervos.com/images/celula-universo.jpg

R. Lawlor pone de ejemplo los mosaicos semirregulares que permitirían dos tipos de vértice y formarían la base de los patronos constructivos de gran parte de las tradiciones de las artes sagradas y decorativas, como las decoraciones celtas e islámicas, apareciendo tanto en estructuras celulares como cristalográficas. El matemático Roger Penrose descubrió un mosaico compuesto solamente por dos formas de teselas con las que rellenar el plano, descubriéndose como estos mismos patronos subyace en la naturaleza de los líquidos, siendo intersecciones de estructuras de dimensiones superiores. Artistas contemporáneos se inspiran en este tipo de patronos como John F. Simon Jr. que se basará en el proceso que describe Klee en su *Cuaderno pedagógico* de 1925, donde el pintor explicaría sus intentos de estudiar las posibilidades combinatorias de esquemas y estructuras rellenando los cuadros de una cuadratura dibujada sobre papel. Simon hace una interpretación de esta experiencia de Klee en su obra *Every Icon*, un *applet* de Java (una pequeña aplicación que funciona dentro de un navegador) (véase Figura 2) que ejecuta este algoritmo: “Dado: un icono definido por una cuadrícula de 32x32. Permitido: todo elemento de la cuadrícula puede ser coloreado en blanco y negro. Mostrando: todo icono” (como se citó en Tribe y Jana, 1998, p. 30).

M. Tribe y R. Jana definen esta obra de *net art* como un experimento intelectual, ya que la aplicación para acabar de dibujar todos los iconos posibles haciendo realidad la versión computacional de la cuadrícula de Klee. tendría tal número de combinaciones que este experimento se alargaría en cientos de trillones de años, incluso en un ordenador capaz de mostrar 100 iconos por segundo.

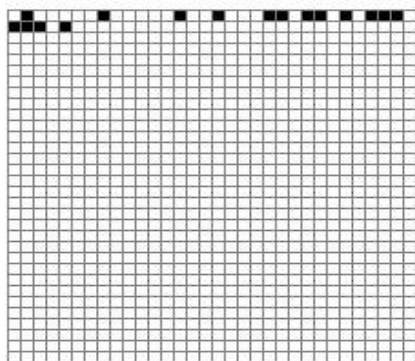


Figura 2. John F. Simon Jr. *Every Icon*. Recuperado de <http://www.fondation-langlois.org/media/activites/ateliers/bio/John-F-Simon-Jr-Every-Icon.jpg>

Mary Heilmann emplea retículas y patrones geométricos inspirados en los motivos decorativos de las mantas mexicanas, como vemos en su obra abstracta *Green Spiral* de 1988, donde combinaría “la circularidad con la retícula minimalista en una espiral rectilínea que recuerda un laberinto” (Heartney, 2008, p. 70). En esta pintura el motivo de la espiral parece extenderse más allá del lienzo al igual que ocurre en muchos de sus patrones geométricos como en *Saturday Night* realizada en 1987 (véase Figura 3).

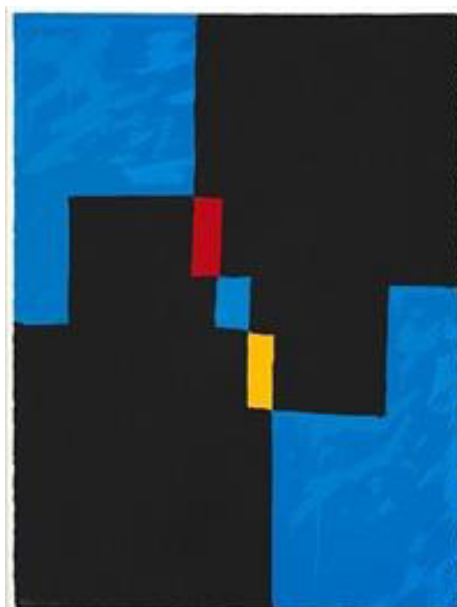


Figura 3. Mary Heilmann, *Saturday Night*, 1987. Recuperado de <http://www.artnet.com/WebServices/images/1l8399961lgU7S32CfDrCWQFHPKAD/mary-heilmann-saturday-night.jpg>

D. Maclagan llama la atención sobre este mismo hecho en las alfombras de lana de Usak, procedentes de Turquía Occidental del siglo XVIII (Imagen. 4), donde los motivos de la zona central tendrían los bordes recortados de un modo asimétrico y aparentemente arbitrario, dando la impresión de que el diseño se extendería más allá del borde: “Casi con seguridad, se trata de un artificio deliberado, con el que se pretende simbolizar el contraste entre la infinitud de Alá y los límites de la percepción humana” (Maclagan 1994, p. 32).



Figura 4. Alfombra de lana de Usak, Turquía Occidental, siglo XVIII.
Recuperado de <http://4.bp.blogspot.com/-8uZGYyJCK-k/UJfBcpRVtjI/AAAAAAAAA44/xXxv2yHSH4k/s1600/Alfombra+Qom.JPG>

R. Lawlor señala como biológicamente, podemos recurrir a nuestras ideas sobre los códigos genéticos como vehículos de reproducción y continuidad, pero esta codificación no residiría en los átomos concretos, como el carbono, el hidrógeno, el oxígeno y el nitrógeno que compondrían la sustancia de los genes, del DNA, porque incluso estos átomos también están sujetos a un continuo cambio y sustitución. El vehículo de continuidad no sería sólo la composición molecular del DNA, sino también su forma helicoidal que sería responsable del poder reproductor del DNA. Según este autor la hélice que sería un tipo especial del grupo de las espirales regulares sería el resultado de una serie de proporciones geométricas fijas. Los artistas se inspiran en estos arquetipos universales que subyacen en nuestra naturaleza, así Robert Smithson en 1970 realizará una espiral de guijarros titula el *Malecón en espiral* en Great Salt Lake (Utah), donde la roca basáltica, los guijarros, el cieno, los cristales de sal, la tierra y el agua serían los verdaderos protagonistas, diciendo el artista de su obra:

Cuando descubrí este sitio, vibraba hasta el horizonte; parecía un cición inmóvil, y las vibraciones de la luz creaban la impresión de que todo el paisaje se agitaba (...) El espacio empezó a rotar, se encerró en sí

mismo en un inmenso círculo. La posibilidad de *Spiral Jetty* surgió de este espacio en continuo giro. (como se citó en Lailach, 2007, p. 88)

El Premio Nobel de Física en 2004 y catedrático de Física en el Massachusetts Institute of Technology Frank Wilczek dice como la naturaleza sería inventiva en su lenguaje, ampliando la imaginación mediante nuevos tipos no sólo de números, sino también de geometría, e incluso de nuevos tipos de lógica en el mundo cuántico, diciendo que: “Cuando averiguamos que *nuestro* sentido de la belleza cobra realidad en el mundo, estamos descubriendo algo sobre el mundo, pero también sobre nosotros mismos” (Wilczek, 2016, p. 21).

F. Wilczek señala como la visión de Platón sobre los sólidos platónicos (véase Figura 5) anticiparía las ideas de vanguardia de nuestro pensamiento científico actual, explicando como la idea de que habría una simetría que subyace en la naturaleza habría dado lugar a una dominación de nuestra comprensión de la realidad física:

La inverosímil idea de que *la simetría dicta la estructura* -que se pueden usar requerimientos exigentes de perfección matemática para converger en una pequeña lista de posibles materializaciones, y luego usar la lista como un manual de construcción para nuestro modelo del mundo- se ha convertido, en los confines aún por cartografiar de lo desconocido, la estrella que nos guía. (Wilczek, 2016, p. 58)



Figura 5. Los cinco poliedros regulares o sólidos platónicos representados en piedras esféricas talladas con formas geométricas del cubo, el tetraedro, el octaedro, el icosaedro y el dodecaedro. Neolítico. (Gran Bretaña) Ashmolean Museum de Oxford. Recuperado de <http://files.cursoathenas.webnode.com.br/200000169-9e6609f602/poli02.jpg>

S. Hawking y L. Mlodinow afirman que la teoría de la relatividad general habría transformado la física en geometría. Diciendo como la física cuántica ya estaría planteando que la naturaleza actuaría a escalas atómicas y subatómicas, donde la posición, la trayectoria, el pasado y el futuro de los

objetos, no estaría determinado con precisión, pudiendo estas teorías explicar también los acontecimientos relacionados con el ser humano y nuestro entorno, ya que “somos estructuras compuestas, constituidas por un número inimaginable mente grande de átomos, mayor que el número de estrellas que hay en el universo” (Hawking y Mlodinow, 2010, p. 77).

La geometría nos ayuda a materializar verdades esenciales de nuestra naturaleza, percibiendo ritmos, movimientos y arquetipos que se esconderían en la materia, trascendiendo así nuestro estado actual, como nos evocaría E. Pérez de Carrera:

Los minerales, todas las formas cristalinas desde el diamante hasta el agua, han sido testigos y han formado parte de millones de vidas, y transitorios fracasos e infructuosos pulsos se han fotografiado y filmado en sus prismas. La atmósfera, la tierra, la luz, todo es una magnífica estructura de geometrías sagradas, un multimandala en latencia de memorias interfundidas. La vida no sería más que una suma de oportunidades para ir adquiriendo los lenguajes que pudieran descodificar planos de memoria que mostrarían realidades o secuencias diferentes desde lo referenciado y el referente. (Pérez de Carrera, 2004, pp. 272-273)

C. G. Jung nunca ha creído que nuestra percepción sea capaz de captar todas las formas del ser. Por esta razón afirma que el fenómeno de las creaciones arquetípicas descansaría en una forma de ser sólo condicionada psíquicamente, o de otras formas como las “espirituales” (Jung, 1996, p. 355), los arquetipos que preexisten a la consciencia y la condicionarían, aparecerían “como formas estructurales apriorísticas del fundamento instintivo de la consciencia” (Jung, 1996, p. 351). Estos arquetipos tendrían un lado que es accesible a la razón, pero también un lado que es inaccesible a esta por cuanto está compuesto no sólo de datos de naturaleza racional, sino también, de los datos irracionales de la pura percepción interna y externa. Hablan tanto al pensar, como al sentir y su peculiar carácter de imagen cuando se configura en una forma sensorial artística, estimularían tanto a la sensación como a la intuición. La obra artística adquiere así un contenido que impresiona, influye y fascina a través de una pre-forma inconsciente que parece pertenecer a la estructura heredada de la psique, y puede a causa de ello, manifestarse como fenómeno espontáneo en el proceso artístico.

Platón menciona la existencia de estas imágenes primordiales o primigenias, considerando su extraordinario valor de ideas metafísicas o paradigmas, con respecto a las cuales las cosas de la realidad se comportaban

sólo como mimesis o imitaciones. Platón consideraba la geometría y los números como un lenguaje filosófico conciso, esencial e ideal, siendo un vehículo para la contemplación filosófica que se traduciría en el arquetipo, el cual tenía que ver con los procesos universales o modelos dinámicos que pueden considerarse independiente de cualquier estructura o forma material. En la filosofía medieval desde San Agustín (de quién C. G. Jung, tomó la idea de arquetipo, apareciendo también en Dionisio Aeropagita y en el *Corpus Hermeticum*) hasta Malebranche y Bacon, se movieron con relación a este tema en el mismo plano que Platón. Este último al igual que Pitágoras, tenían la intuición de que el mundo físico encarnaría conceptos bellos, siendo esta belleza la de la regularidad matemática y la simetría perfecta: “Ambos buscaban armonizar Mente y Materia mostrando que la materia se construye con los productos más puros de la Mente” (Wilczek, 2016, p. 57).

En este mismo sentido E. H. Gombrich dice como el estudio de la poesía se quedaría incompleto si no tiene conciencia del lenguaje de la prosa, de igual manera el estudio del arte tendría que completarse con una investigación de la lingüística de la imagen visual:

Entrevemos ya los contornos de la iconología, que estudia la función de las imágenes en la alegoría y el simbolismo, y su referencia a lo que podría llamarse el “invisible mundo de las ideas”. El modo en que el lenguaje del arte se refiere al mundo visible es a la vez tan obvio y tan misterioso que todavía es desconocido en gran parte, excepto por los propios artistas, que saben usarlo tal como usamos todos los lenguajes, sin necesidad de conocer su gramática y su semántica. (Gombrich, 2002, p. 7)

C. G. Jung ya advirtió que nuestro espíritu no puede ser sólo un compendio de experiencias y percepciones del mundo, sino que, ciertas categorías de nuestro pensar estarían dadas a priori, esto es, antes de toda experiencia, apareciendo a la vez que el primer acto de pensar, e incluso serían condiciones preformadas de ese acto. La psique no sería al comienzo una “*tabula rasa*”, como tampoco lo es el espíritu. Las posibilidades de contenido están dadas a priori por las disposiciones funcionales heredadas y preformadas. Según las teorías de este autor la psique sería el resultado de los modos de funcionar de los cerebros de la serie de los antepasados, un precipitado de las tentativas de adaptación y de las experiencias de la serie filogenética:

El nuevo cerebro o sistema funcional que se constituye es, por tanto, un instrumento antiguo, hecho para fines enteramente determinados, el

cual no sólo percibe pasivamente, sino que también pone orden activamente de por sí en las experiencias y las compele a dar ciertas conclusiones o juicios. (Jung, 1994a, p. 364)

Por lo tanto, estas ordenaciones no se producirían de forma arbitraria o por azar, sino que, se establecen mediante condiciones rigurosamente preformadas, siendo líneas directivas trazadas a priori que producen una determinada configuración a la materia de la experiencia. El inconsciente tendría una mentalidad de orden instintivo, careciendo de funciones diferenciadas, como el pensar, sino que simplemente crearía una imagen que respondería a la actitud consciente: “Esta imagen que contiene tanto pensar como sentir, y es cualquier cosa, pero nunca un producto racionalista de la reflexión. Tal imagen podría designarse más bien como una *visión artística*” (Jung, 1993, p. 80).

C. G. Jung dice que estas imágenes arquetípicas serían autóctonas y de uniformidad relativamente grande, apareciendo en las ciencias exactas como la raíz de conceptos indispensables, como la energía, el éter, o el átomo que serían intuiciones primitivas, una forma primordial de la energía sería “el *mana* y de la última el átomo de Demócrito y las chispas del alma de los primitivos habitantes de Australia” (Jung, 1995, p.160). Por lo tanto, el arquetipo sería un elemento formal, en sí vacío, una posibilidad dada a priori de la forma de la representación. No se heredarían las representaciones sino las formas, las cuales también están determinadas formalmente al igual que ocurre con los instintos. Jean-Paul Sartre en *L’imaginaire* (1940) dice: “No aceptaríamos una concepción según la cual la función simbólica haya de ser añadida a la imagen desde fuera. La imagen es esencialmente simbólica por su estructura misma” (como se citó en Giedion, 1991, p. 109).

El bioquímico Rupert Sheldrake que estudió en Cambridge sigue la misma línea de pensamiento cuando afirma que el ser humano recurriría a una memoria colectiva a la que contribuimos y como existirían unos “campos mórficos” que se constituirían por estructuras de pensamiento y experiencias comunes de muchos individuos del pasado: “Estos campos contienen algo parecido a las formas medias de la experiencia anterior definida en términos de probabilidad. Esta idea corresponde a la concepción de Jung sobre los arquetipos como <estructuras físicas innatas>” (Sheldrake, 2006, p. 388).

Esta memoria sería inherente a la naturaleza no sólo de los organismos vivos, sino que se produciría “en la naturaleza de cristales, moléculas y átomos y hasta en todo el cosmos” (Sheldrake, 2006, p. 13). Además, los campos mórficos estarían presentes en las sociedades, costumbres y hábitos mentales,

siendo “patrones organizativos de influencia potenciales” (Sheldrake, 2006, p. 16). Aunque desaparezcan pueden volver a aparecer físicamente en otro lugar e incluso en otro tiempo, cuando se dan las condiciones físicas adecuadas:

Cuando vuelven a aparecer contienen en ellos mismos un recuerdo de sus existencias físicas anteriores. El proceso mediante el cual el pasado se hace presente en los campos mórficos se denomina resonancia mórfica. La resonancia mórfica conlleva la transmisión de influencias causales formativas que actuarían a través del tiempo y del espacio. (Sheldrake, 2006, p. 16)

Para este autor en el interior de los organismos en desarrollo, existiría una resonancia interna entre los campos de estructuras simétricas, siendo esencial esta autorresonancia para su simetría: “En los organismos vivos, esta autoestabilización de los campos mórficos puede ayudar a explicar cómo mantienen sus formas características a pesar de los continuos cambios de sus constituyentes químicos” (Sheldrake, 2006, pp. 210-211).

Alexander Gurvich a mediados de 1930 comenzaría a hablar sobre el concepto de campos bilógicos, según K. Korotkov este científico ruso decía que, además del nivel físico-químico, habría un sistema de campos distribuido en el espacio que estaría unido con cada objeto biológico. K. Korotkov dice como los puntos de acupuntura serían una proyección de los campos de onda cuánticos en la superficie de la piel: “Al mismo tiempo, a partir del principio de las estructuras de campo, es obvio que el campo se extienda fuera del cuerpo, en teoría a una distancia infinita” (Korotkov, 2015, p. 191).

La Composición Artística y la Geometría como Encarnación de nuestra Naturaleza

Para Platón los átomos serían las estructuras más básicas del mundo, constituyendo “encarnaciones de unos conceptos puros que pueden ser descubiertos y articulados por la Mente pura” (Wilczek, 2016, p. 59). Estas ideas fueron la base de la abstracción geométrica contemporánea que contemplaba nuestro mundo visible:

(...) como una pálida imitación de un conjunto de “formas” universales subyacentes. Al principio del siglo XX la teósofa rusa Madame Blavatsky y sus correligionarios que ejercieron un enorme ascendiente

sobre los artistas vanguardistas de la época, trataron la naturaleza mística del color y la geometría invistiéndolos de un significado metafísico preciso. (Heartney, 2008, p. 66)

Estos arquetipos representarían funciones dinámicas que vincularían entre sí los mundos superiores y el proceso constante, junto con el mundo real de la materia, el arte en su búsqueda del orden espacial y la medición de las relaciones entre las formas sacaría a la luz estos símbolos que encarnan estructuras de la naturaleza reflejando procesos universales o modelos dinámicos del universo. R. Lawlor dice que los números que surgen de triángulo equilátero pitagórico 3, 4, 5 produciría una simetría de gran belleza en las formas naturales: “Esta serie empieza con una expresión natural del triángulo equilátero y concluye con una serie de simetrías en que se inspiran las plantas de edificios en la arquitectura renacentista” (Lawlor, 1993, p. 43).

A Jaffé afirma que la frecuencia con que aparecen tanto el cuadrado y el círculo en el mundo del arte no debe desdeñarse, ya que, para esta autora:

Parece haber una ininterrumpida incitación psíquica para traer a la consciencia los factores básicos de la vida que ellos simbolizan. También, en ciertas pinturas abstractas de nuestros tiempos (que meramente representan una estructura coloreada o una especie de “materia prima”), esas formas aparecen, a veces, como si fuesen gérmenes de un nuevo crecimiento. (Jaffé, 1997, p. 250)

Tanto en la escultura como en la pintura estos arquetipos subyacerían en la composición de las grandes obras de arte de todos los tiempos, siendo este hecho mencionado por Kandinsky que dice cómo en el arte antiguo de los persas aparece la subordinación de la composición a una forma geométrica. El artista explica el planteamiento de la composición puramente pictórica con respecto a la forma hablando del arquetipo, al que Kandinsky llama “el elemento abstracto” (Kandinsky, 2010, p. 61), que se escondería tímidamente y era apenas visible en el pasado, habiéndose producido en su época un desarrollo y un predominio del “elemento abstracto” (Kandinsky, 2010, p. 61) o símbolo. “Porque cuanto más se hace retroceder la forma orgánica, tanto más pasa a primer plano y gana resonancia la forma abstracta” (Kandinsky, 2010, p. 61). Pone de ejemplo las *Mujeres bañándose* de Cézanne (véase Figura 6) que tienen una composición triangular, Kandinsky define este símbolo como “¡El triángulo místico!” (Kandinsky, 2010, p. 61), no siendo este triángulo un elemento solamente de apoyo para la armonización de la escena, sino el objetivo artístico expreso:

La forma geométrica es al mismo tiempo medio para alcanzar la composición pictórica: el acento descansa sobre el objetivo puramente abstracto, actuando también con fuerza el elemento abstracto. Por eso Cézanne varía con toda razón las proporciones humanas: no sólo la figura total tiende al vértice del triángulo, sino que las partes de los cuerpos tienden hacia arriba, como impulsadas por un huracán interior, y se hacen cada vez más ligeras y alargadas. (Kandinsky, 2010, p. 61)



Figura 6. Cézanne, Tres bañistas, 1879-82, Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris. Recuperado de http://2.bp.blogspot.com/_83sLmJ1QWf8/SqFReLhKydl/AAAAAAAAAAUo/F6hlixZERyw/s320/tres+bañistas,+1879-1882.jpg

Kandinsky señala como el ser humano tendería a lo más regular y al propio tiempo a lo más abstracto, poniendo el ejemplo del triángulo que habría sido utilizado como base constructiva, siendo el más empleado el triángulo equilátero. Para el artista la abstracción pura utilizaría elementos que dirigirían su existencia material, como haría el realismo puro. Llegando a la conclusión “de que *el efecto externo puede ser distinto del interno*; el efecto interno causado por la *resonancia interna*, la cual es uno de los más poderosos

y profundos medios de expresión de toda composición” (como se citó en Giedion, 1991, p. 182).

En las composiciones pictóricas, el cuadrado es protagonista en multitud de épocas distintas, este arquetipo representaría la tierra, simbolizando la experiencia consciente de la existencia finita, de lo que ha nacido a la naturaleza, el cuadrado sería el símbolo de la finita perfección. R. Lawlor dice como la matemática pitagórica se limitaba a los números enteros, como estados definibles y detenidos que buscaban expresiones universales dentro del marco mensurable y geométrico del cuadrado explicando como la palabra naturaleza significa “lo nacido” y todo nacimiento a la naturaleza requeriría un cruce de contrarios:

Si cruzamos una vertical con una horizontal, dando a esas líneas-movimientos unidades de longitud iguales, digamos por ejemplo 4, vemos que ese cruce genera una superficie cuadrada: una entidad tangible y mensurable cobra existencia como resultado de un cruce. El cruce puede transferirse simbólicamente al cruce entre contrarios de cualquier tipo, tales como el cruce (...) de la materia y el espíritu que da origen a la vida misma. Por lo tanto, el cruce es una *acción-principio* que el cuadrado representa perfectamente. (Lawlor, 1993, p. 24)

El zen manifiesta armoniosamente la creación mediante la simple progresión desde la unidad del círculo, pasando por el triángulo, hasta la forma manifiesta del cuadrado (véase Figura 7).

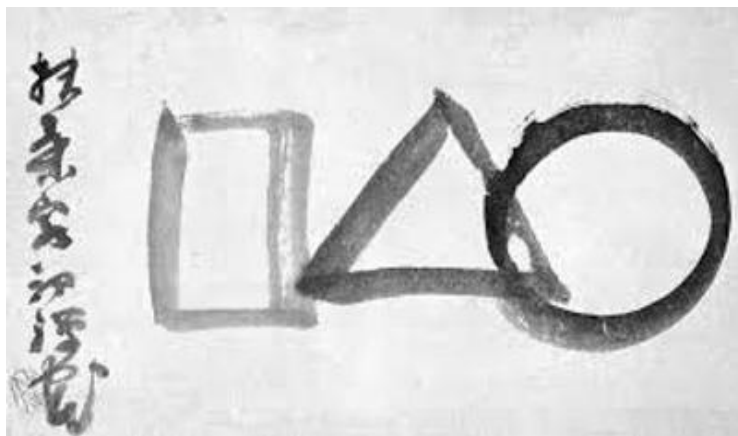


Figura 7. Dibujo caligráfico Zen. Recuperado de <http://www.arsgravis.com/wp-content/uploads/2015/10/pre.2.jpg>

En las obras de arte el cuadrado estaría en la zona inferior de la composición siendo también frecuente el rectángulo, símbolos de materia terrenal o plano de tierra, el círculo coronaría el espacio superior dejando en medio un espacio para el triángulo como intermediario entre los dos planos, cielo y tierra, de lo que se desprende que estas composiciones representarían al hombre cósmico como vemos en la escultura de Eduardo Paolozzi, *El último ídolo* de 1963 (véase Figura 8) o en la obra de Hilma af Klint, *Nº 4, serie V* de 1920 (véase Figura 9).



Figura 8. Eduardo Paolozzi, *El último ídolo*, 1963. Recuperado de <http://files.tu-mundo60.webnode.com.co/200000020-e6315e7891/paolozzi1.jpg>



Figura 9. Hilma af Klint, N° 4, serie V, 1920. Recuperado de <http://maler.gallery/wp-content/gallery/af-klint/Hilma-af-Klint-Serie-V-Nr-6.jpg>

R. Lawlor señala como una de las aplicaciones del *mandala* en la arquitectura sería las cúpulas tanto islámicas como cristianas. El cuadrado que representa el plano de tierra abarca en un cuádruple abrazo por la bóveda circular del cielo que estaría sometida a la rueda del tiempo en perpetuo movimiento:

Cuando el incesante movimiento del universo, representado por el círculo, da paso al orden comprensible, aparece el cuadrado. El cuadrado presupone pues al círculo y es resultado de éste. La relación entre forma y movimiento, espacio y tiempo, está evocada en el mandala. (Lawlor, 1993, p. 16)

Este tipo de *mandala* se emplea en el lamaísmo y el yoga tántrico como instrumento de contemplación, consistiría generalmente en un círculo alrededor o dentro del cual se encuentra un cuadrado u otra figura religiosa ricamente representada, así los *mandalas* que se encuentran en los templos del Tíbet serían utilizados como modelos de imaginación activa para la conformación de *mandalas* individuales, significando el cosmos en su relación con las potencias divinas (véase Figura 10).



Figura 10. Monjes del Tíbet realizando un mandala. Recuperado de <http://www.planetaholistico.com.ar/Tibet/budismo-tibetano-mandala2.jpg>

F. Wilczek enlaza las teorías de la simetría y la luz del físico escocés James Clerk Maxwell con el arte del *mandala*, éste último desarrolló las ideas de Faraday bajo un formalismo matemático que explicaba la relación que había entre la electricidad, el magnetismo y la luz. Las ecuaciones de Maxwell describen los campos eléctricos y magnéticos, revelando estructuras de gran

belleza, que se pueden observar mediante láseres monocromáticos brillantes. F. Wilczek pone el ejemplo de la sombra que proyectaría una cuchilla de afeitar, o cualquier objeto con un filo recto y agudo, iluminado con luz purificada: “Al magnificar la sombra proyectada por la luz purificada, descubrimos un patrón exquisito y hermoso” (Wilczek, 2016, p. 144).

Este autor dice como los átomos compartirían gracias a su mezcla de regularidad y variación, la cualidad de los *mandalas*, diciendo que las ecuaciones de los átomos y la luz serían los mismos que gobernarían tanto los instrumentos musicales como el sonido:

Nuestras Teorías Centrales de las cuatro fuerzas de la naturaleza – gravedad, electromagnetismo y las fuerzas nucleares fuerte y débil– encarnan en su médula un principio común: *simetría local*... este principio consume y a la vez trasciende los anhelos de Pitágoras y Platón por la armonía y la pureza conceptual. (Wilczek, 2016, p. 19)

Según F. Wilczek este principio desarrollaría y trascendería la geometría artística de Brunelleschi, al igual que los descubrimientos de Newton y Maxwell sobre la naturaleza del color, llamando la atención de cómo ya Galileo decía como la Naturaleza estaba escrita en ese gran libro que está delante de los ojos, refiriéndose al universo, pero para entenderlo, había que aprender primero, el lenguaje y captar los símbolos en que está escrito: “El libro está escrito en lenguaje matemático, y los símbolos son triángulos, círculos y otras figuras geométricas, sin cuya ayuda resulta imposible comprender una sola palabra de él; sin las cuales uno merodea en vano por un laberinto oscuro” (como se citó en Wilczek, 2016, p. 20).

F. Wilczek relaciona las descripciones de la realidad física, en la teoría cuántica y en las cuatro Teorías Centrales de las fuerzas (gravitación, electromagnetismo, fuerzas fuerte y débil), en el simbolismo del yin y el yang. Relatando como Niels Bohr, uno de los científicos que fundó la teoría cuántica, concebía grandes “paralelos entre su concepto de la complementariedad y la dualidad unificada del yin-yang... Nuestras Teorías Centrales se basan en la interacción entre fluidos similares a la luz que llenan el espacio (yang) y sustancias (yin) a las que dirigen a la vez que responden” (Wilczek, 2016, p. 244).

La formulación que utiliza sobre el yin (materia) y el yang (fuerza) a la que considera como dualidad aparente, se podrían resolver en una unidad más profunda que define como la *supersimetría* (Wilczek, 2016, p. 245). La *supersimetría*, la simetría local que permite transformaciones que se producen independientemente en distintos lugares y tiempos, además de la teoría

cuántica, serían “el fundamento de un intento atractivo de unificar y mejorar la Teoría Central de las cuatro fuerzas que resumen nuestro conocimiento de la naturaleza” (Wilczek, 2016, p. 427).

Conclusiones

La experiencia artística puede convertirse en una aproximación a la manera en que el ser humano como microcosmos se ordena y se sustenta en el mundo, siendo capaces de ver que la naturaleza puede revelar una continua e intemporal acción universal generalmente oculta a nuestra percepción sensorial y que el arte puede sacar a la luz, desarrollando así nuestras potencialidades, siendo el artista un elemento clave que acercaría al espectador a esta geometría que se esconde en la materia, y que se traduciría en el arte en símbolos y arquetipos.

El artista representaría las formas de la naturaleza intentando conocer a través de ellas las relaciones invariables que gobiernan e interrelacionan estas formas, poniendo al espectador en resonancia con el orden universal y elevando nuestros patrones de pensamiento a un nivel arquetípico que propiciaría la penetración de la fuerza de estos símbolos en nuestra consciencia.

Referencias

- Aurobindo, Sri. (2001). *El secreto del Veda*. Tomo I, Barcelona: Fundación Centro Sri Aurobindo.
- Aurobindo, Sri. (2008). *La vida divina*. Tomo I, Barcelona: Fundación Centro Sri Aurobindo.
- Bautista Pérez, M. (2015). *La paradoja de Darwin o el enigma del Homo sapiens*. Córdoba: Col. Divulgación Científica, Guadalmazán.
- Chipp, H. B. (1995). *Teorías del arte contemporáneo, Fuentes artísticas y opiniones*. Madrid: Col. Fuentes de Arte 12, Akal,
- Dorfles, G. (1986). *El devenir de las artes*. México: Breviarios del Fondo de Cultura Económica.
- Duch, L. (2003). *Antropología de la vida cotidiana. Simbolismo y salud*. Madrid: Trota.
- Giedion, S. (1991). *El presente eterno: los comienzos del arte*. Madrid: Col. Alianza Forma nº 16, Alianza Editorial.
- Gombrich, E. H. (1999). *El sentido del orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*. Madrid: Debate.

- Gombrich, E. H. (2002). *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid: Debate.
- Hawking S. y Mlodinow, L. (2010). *El gran diseño*. Barcelona: Crítica.
- Heartney, E. (2008). *Arte hoy*. Barcelona: Phaidon Press Limited.
- Jung, C. G. (1993). *Las relaciones entre el yo y el inconsciente*. Barcelona: Col. Biblioteca de Psicología Profunda nº 114, Paidós.
- Jung, C. G. (1994a). *Tipos psicológicos*. Barcelona: Edhasa.
- Jung, C. G. (1994b). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona: Col. Biblioteca de Psicología Profunda nº 14, Paidós.
- Jung, C. G. (1995). *Energética psíquica y esencia del sueño*. Barcelona: Col. Biblioteca de Psicología Profunda nº 78, Paidós.
- Jung, C. G. (1996). *Recuerdos, sueños, pensamientos*. Barcelona: Col. Biblioteca Breve, Seix Barral.
- Jung, C. G. Von Franz, M. L. Henderson, J. L. Jacobi, J. y Jaffé, A. (1997). *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Col. Biblioteca Universal nº 3, Caralt.
- Kaku, M. (2014). *El futuro de nuestra mente. El reto científico para entender, mejorar, y fortalecer nuestra mente*. Barcelona: Debate.
- Kandel, E. R. (2013). *La era del inconsciente. La exploración del inconsciente en el arte, la mente y el cerebro*. Barcelona: Paidós.
- Kandinsky, V. (2010). *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Col. Paidós Estética nº 24, Paidós Ibérica.
- Korotkov, K. (2015). *La energía de la consciencia*. Barcelona: Ediciones Obelisco.
- Lailach, M. (2007). *Land Art*. Bonn: Taschen.
- Lawlor, R. (1993). *Geometría Sagrada*. Madrid: Debate.
- MacLagan, D. (1994). *Mitos de la creación. La aparición de hombre en el mundo*. Madrid: Debate.
- Mitchinson, D. (1981). *Henry Moore. Escultura*. Barcelona: Polígrafa.
- Pérez de Carrera, E. (2004). *49 Respuestas a la aventura del pensamiento*. Tomo I. Madrid: Fundación Argos.
- Sheldrake, R. (2006). *La presencia del pasado. Resonancia mórfica y hábitos de la naturaleza*. Barcelona: Kairós.
- Tribe, M. Jana, R. (1998). *Arte y nuevas tecnologías*. Uta Grosenick: Taschen.
- Wilczek F. (2016). *El mundo como obra de arte. En busca del diseño profundo de la naturaleza*. Barcelona: Crítica.

Mónica Álvarez Font: Profesora Titular del Departamento de Escultura e Historia de las Artes Plásticas. Universidad de Sevilla.

Email address: belenleon@us.es

Contact Address: Facultad de Bellas Artes. C/Laraña nº3, CP 41003, Sevilla.

Instructions for authors, subscriptions and further details:

<http://brac.hipatiapress.com>

El Aliento Invisible: Música y Sonido en la Obra de Gaudí.

Josep Gustems-Carnicer¹, Diego Calderón-Garrido², Eugènia Arús-Leita³

- 1) Facultad de Educación, Universitat de Barcelona. España
- 2) Facultad de Educación, Universidad Internacional de La Rioja. España.
- 3) Facultad de Educación, Universitat de Barcelona. España

Date of publication: February 3rd, 2018

Edition period: February 2018 - June 2018

To cite this article: Gustems-Carnicer, J., Calderón-Garrido, D. y Arús-Leita, E. (2018). El Aliento Invisible: Música y Sonido en la Obra de Gaudí. *Barcelona, Research, Art, Creation*, 6(1) 72-89. doi: 10.17583/brac.2018.2385

To link this article: <http://dx.doi.org/10.17583/brac.2018.2385>

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE

The terms and conditions of use are related to the Open Journal System and to [Creative Commons Attribution License](#) (CC-BY).

The Invisible Breath: Music and Sound in the Work of Gaudí

Josep Gustems-Carnicer, Diego Calderón-Garrido, Eugènia Arús-Leita.
*Universitat de Barcelona. Universidad Internacional de La Rioja,
Universitat de Barcelona (Spain)*

(Received: 11 October 2017; Accepted: 14 October 2017; Published: 3 February 2018)

Abstract

The figure of Antonio Gaudí has been analysed in many occasions, because he is one of the most influential architects in the world. In this paper we leave aside the most central elements of his work to delve into the aspects of sound, much that are more unnoticed. To do this, we firstly describe the different sound environments in which the artist grew up, matured and professionally developed and accompanied his daily life, especially the influence of traditional Catalan music and Gregorian chant. After that, the main sound elements are analyzed in three of their most emblematic creations: Park Güell, La Pedrera and Sagrada Família. In this way, we described how, through acoustics zones created with different architectural elements, the dichotomy of sound spaces, free rhythm, intentional use of reverberation, bell design, organ placement and Spaces reserved for the corals, Gaudí gave to its creations a spiritual depth that transcended of the visual aspects to enter in the magic of the sound.

Keywords: Gaudi, music, sound, architecture

El Aliento Invisible: Música y Sonido en la Obra de Gaudí

Josep Gustems-Carnicer, Diego Calderón-Garrido, Eugènia Arús-Leita.
*Universitat de Barcelona, Universidad Internacional de La Rioja,
Universitat de Barcelona (España)*

(Recibido: 11 octubre 2017; Aceptado: 14 octubre 2017; Publicado: 3 febrero 2018)

Resumen

La figura de Antonio Gaudí ha sido analizada en múltiples ocasiones, pues se trata de uno de los arquitectos más influyentes de todo el mundo. En este artículo se dejan de lado los elementos más centrales de su obra para adentrarnos en los aspectos auditivos, mucho más desapercibidos. Para ello, en primer lugar, se describen los diferentes ambientes sonoros en los que el artista creció, maduró y se desarrolló profesionalmente y que acompañaron su día a día, en especial la influencia de la música tradicional catalana y el canto gregoriano. Posteriormente se analizan los principales elementos sonoros en tres de sus creaciones más emblemáticas: el Park Güell, la Pedrera y la Sagrada Familia. De esta forma se constata cómo a través de las zonificaciones acústicas creadas con los diferentes elementos arquitectónicos, la dicotomía de los espacios sonoros, el ritmo libre, el uso intencional de la reverberación, el diseño de las campanas, la colocación de los órganos y los espacios reservados para las corales, Gaudí otorgó a sus creaciones una profundidad espiritual que trascendía de los aspectos visuales para adentrarse en la magia del sonido.

Palabras clave: art processual, imaginari contemporani, reclusió, excavació, forat

Hensbergen encabeza su magnífica monografía sobre Gaudí con la cita de G. B. Shaw: “el hombre razonable se adapta al mundo; el hombre poco razonable insiste en tratar de adaptar el mundo a sí. Todo progreso depende por tanto del hombre poco razonable” (2001, p. 11). No es nuestro objetivo juzgar la razonabilidad del arquitecto, pero sí reconocer su importancia en el progreso del mundo –en general y de Barcelona– en particular, y señalar qué papel desempeñaron la música y el sonido en todo este proceso y en una nueva forma de entender la arquitectura. El reclamo de Gaudí representa un altísimo porcentaje del PIB de la ciudad condal, que recibe más de 8 millones de turistas cada año que se pasean por sus edificios (*Ajuntament de Barcelona*, 2016); unas obras que escapan de los cánones tradicionales para crear un lenguaje esculpido en la piedra (*Bergós y Llimargas*, 1999) y que “habla tanto al alma de los más humildes como de los más cultos”, cualidad que Fulcanelli atribuía a las catedrales (1971, p. 48).

Un artista y una obra que no han dejado indiferente a ningún colectivo, estando de moda tanto en los círculos anarquistas como en los católicos (*Hensbergen*, 2001), cruzando el atlántico para exhibirse en 1957 en el MoMA de Nueva York, incitando a los académicos de la Universidad de Barcelona a la creación de una Cátedra Gaudí en 2015 respaldada por un Congreso Internacional bianual desde 2014, e incluso proponiendo su beatificación en junio del 2016. No en vano, estamos ante un genio, que cuenta con siete obras inscritas en la Lista del Patrimonio Mundial de la UNESCO.

La fama internacional de su obra contrasta con una visión del mundo de carácter *catalanocentrista* (solo viajó una vez al sur de Francia y como *l'Emigrant* de Amadeu Vives, afirmó que nunca más saldría de Catalunya), con un marcado fondo trágico (*Carandell*, 2006), y un ideario definido magistralmente por Hensbergen (2001) como una conjunción de catolicismo, romanticismo, fraternidad, amor por las causas perdidas y por las ruinas.

Su religiosidad le llevó a vivir con la austeridad de un monje más que un fraile (*Bergós y Llimargas*, 1999), pretendiendo situar a Catalunya en el centro mismo de la cristiandad (*Milà*, 1994) a lo cual dedicó gran parte de su obra¹. Una personalidad marcada por la añoranza de un mítico pasado medieval², siendo un profundo admirador del gótico catalán, a modo de *leitmotiv* en sus creaciones. Su amor por la naturaleza le acercó al excursionismo influido por el Karelismo finlandés, comprometido con buscar siempre el aire puro, el agua y una dieta vegetariana llevada a rajatabla, siguiendo las pautas del Dr. Kneipp, sacerdote alemán y médico naturista.

Una personalidad, por otro lado, marcada por la soledad, la tenacidad, la obsesión y la exigencia (Hensbergen, 2001). Una personalidad, ante todo, que emanaba tal creatividad que sentía aburrimiento si usaba dos veces una misma solución, y que contagiaba a quienes trabajaban a su lado. Esta búsqueda de respuestas diversas lo llevaba a conjugar aparentes rarezas estructurales con funciones convencionales de sus edificios (Carandell, 2006). Pero también tenía sus debilidades, tales como la ambición, la falta de modestia, una tozuda obsesión por la perfección, la competitividad, el despotismo y la intolerancia (Hensbergen, 2001); en palabras de Carandell: “un hombre bajito, cargado de discursos. Con complejo de inferioridad y cargado de protagonismo” (2006, p. 45). Un pelirrojo al que “gastaban bromas y le hacían daño por la calle al ver en ellos –los pelirrojos- la imagen del diablo” (Carandell, 2006, p. 36) tal como era costumbre de la época.

Si bien en este artículo nos centraremos en la influencia que la música y el sonido tuvieron sobre la obra de Gaudí, no podemos olvidar cómo el arquitecto ha servido también de inspiración a músicos posteriores. Álbumes como “Gaudí” (Alan Parsons Project, 1987), “Gaudí, el musical de Barcelona” con música de Albert Guinovart y libreto de Jordi Galcerán y Esteve Miralles (2002), la ópera “Gaudí” compuesta por Joan Guinjoan con letra de J. M. Carandell y estrenada en el año 2004, el musical de Eric Woolfson “Gaudí” (1992), o la sardana “Parc Güell” compuesta por Francesc Mas en 1957, dan cuenta de ello.

La relación entre música y arquitectura siempre ha sido estrecha (Carles y Palmese, 2005), desde los paralelismos y metáforas (como la de Lord Byron al calificar la arquitectura como de “música congelada” en *The Bride of Abydos*, 1813; o la de Bosseur explicando que una de las principales propiedades del sonido es la de esculpir el espacio, 1998), mediante códigos simbólicos secretos en los capiteles de los claustros de algunos monasterios (Schneider, 2001), escultura e iconografía musical convencional, las esculturas sonoras –como los instrumentos Baschet (Ruiz y Ruiz, 2013)- o los algoritmos de la música estocástica, del arquitecto-compositor Iannis Xenakis (2009), entre otros.

Si bien esta relación es incuestionable, en el caso de Gaudí resulta especialmente llamativa, pues las alusiones tanto explícitas como implícitas –a nuestro modo de ver, las más interesantes y que se examinarán en este artículo- que el arquitecto hizo al sonido fueron notables. En cualquier caso, y como resulta lógico, no estamos insinuando que otorgase supremacía a la música o al sonido en sus obras³, pero sí creemos poder afirmar que en sus creaciones la cartografía sonora, tal como la entiende Cerdà (2016), a modo

de instalación sonora *in situ* (Straebel, 2008) tomaría especial relevancia. No en vano, para Gaudí, “el oído es el sentido de la fe” (Hensbergen, 2001, p. 296).

La Música que Envolvió a un Genio

Las diferentes etapas vitales del arquitecto están ligadas a los diversos contextos donde vivió y que fueron conformando su propia banda sonora. Así pues, sus inicios estuvieron marcados por el bronce, el cobre y el martilleo constante, característicos de la profesión de caldereros que ejercía su familia, una saga de artesanos que inculcó a Gaudí el amor y el compromiso por el trabajo y la búsqueda de la recompensa personal en dicho trabajo (Sennet, 2009). Sus primeros años discurrieron entre el sonido constante del viento, las tempestades y las hojas de los árboles en el *Baix Camp* tarraconense, un paisaje sonoro rural que se completaba con el ruido del chocar de las avellanas, del tren, de los perros y otros animales de granja (Hensbergen, 2001). Junto a esta idílica estampa campestre el pequeño Antoni aprendió los bailes, números y letras con los sonsonetes propios de la escuela privada Berenguer, en Reus, donde se inició en los estudios (Carandell, 2006).

En su adolescencia se le podía definir como un joven amante de la naturaleza, miembro de la *Societat Catalana d'Excursions Científiques*, donde tuvo la oportunidad de conocer a muchos intelectuales de su época. Desplazado a Barcelona para ingresar en la universidad, frecuentaba el café Pelayo, donde su vida se cruzó con Millet, Llongueres, o Albéniz. Frecuentaba el ambiente burgués del *Liceu*, a pesar de preferir a los catalanistas conservadores del *Palau*, y la música tradicional que allí se interpretaba: le apasionaba la música de Clavé, el compositor redentor de los obreros a través del arte (Carbonell, 2003). Un joven, en definitiva, admirador de Wagner que se codeaba con las clases altas de una Barcelona esnob conquistada por el exotismo oriental, junto con ciertas dosis de espiritismo y de sexualidad reprimida (Quintana, 2000). Fue en esta época cuando conoció a Eusebio Güell, mecenas de músicos como García Robles o Rodríguez de Alcántara. Fue entonces cuando se forjó su personalidad arrogante y extravagante, con su característico mal genio que le acompañaría toda su vida (Bergós y Llimargas, 1999).

Al llegar a la madurez, su vida experimentó un cambio radical, inclinándose a la austeridad y la sencillez, convirtiéndose en un cristiano practicante y en un artista comprometido con el significado trascendente de su obra. Siguiendo el rumbo marcado por sus creencias se retiró al Monasterio de Poblet junto a los monjes cistercienses, entre el repicar de campanas y los cantos gregorianos que, aún hoy en día, acompañan todas las liturgias diarias.

Es en esta época cuando, sin duda, se enamoró de la aparente simplicidad del canto colectivo que ya había conocido anteriormente gracias a Clavé y que le llevó a afirmar que “en el cielo todos seremos orfeonistas” (ver figura 1). Allí en *Poblet*, junto a Baixeras, Verdaguer y Brel, creó en 1882 un espectáculo con bengalas de colores y sonido a modo de *son et lumière*, provocando una luz fosforescente, evocadora en la vaporosa niebla que envolvía las ruinas del monasterio. Espontáneamente, los asistentes comenzaron a cantar la *Salve Regina* devotamente emocionados (Hensbergen, 2001). Inmersos en un proceso de modernización los sectores dirigentes de la Iglesia Catalana se propusieron sofisticar y depurar su liturgia, preocupándose por su dimensión cultural y estética y en contrapartida jugando un papel fundamental en materias de arte y estética. Gaudí, Maragall, Llimona, Millet... se adherirán a este proceso dando todo su apoyo a la iglesia (Artís y Millet, 1991).



Figura 1. Dedicatòria del Orfeó Català, de Antoni Gaudí, 1922.

En su etapa más conocida, la que corresponde a la segunda madurez y la vejez, podríamos calificar a Gaudí como de “sacerdote artista”. Fue también su etapa más productiva, en la que quería dotar a sus edificios de una dimensión moral y construir la “Nueva Jerusalén”, a imitación de arquitectos como Juan Bautista Villalpando. Esa pretensión le llevó a utilizar el simbolismo, la mitología, el detalle elocuente –que desvela con lentitud-, o la

metáfora arquitectónica, persiguiendo un nuevo orden social. Una etapa marcada por la penitencia y en la que la construcción del Templo Expiatorio de la Sagrada Familia fue, según él, la gran alternativa espiritual para que esta ciudad purgara sus contradicciones y desigualdades sociales, su perversidad y corrupción. Una etapa, en definitiva, marcada por la oración, la soledad, la caridad, la humildad, el ascetismo y el ayuno (Hensbergen, 2001), que acercan al individuo a la visión de Dios como fin último, tal como propusiera la *Imitación de Cristo*, su libro de cabecera (Kempis, 1999).

Fueron años marcados por la rutina de sus paseos, sus oraciones matinales y su misa diaria en S. Felip Neri, donde coincidía con Millet. Una rutina que duró hasta 8 meses antes de su muerte, cuando se trasladó a vivir en el mismo Templo. Una rutina que le llevaba a pie desde su residencia en el Park Güell a la Sagrada Familia, después a S. Felip Neri y volvía de nuevo a casa caminando (Guix, 1960). Un periodo en el que los sonidos de un paisaje urbano semi-residencial, el canto gregoriano y el órgano, y sus amigos músicos siguieron a su lado, conociendo a grandes artistas como Albert Schweitzer en su interpretación de la Pasión según San Mateo de J. S. Bach (1921) con el *Orfeó Català*, bajo la batuta de su amigo Lluís Millet.

Su muerte, al igual que su vida, estuvo acompañada por la música. En este caso fue el *Orfeó Català* con su interpretación del estremecedor responsorio *Libera Me* de Tomás Luís de Victoria, que acompañó el descenso de su cuerpo a la cripta de la Sagrada Familia, en 1926, donde permanece enterrado. Desde ese día, la campana que el genio creó y que situó en la única torre acabada por aquel entonces, la de San Bernabé, ha permanecido muda (Santana, 2009).

El Sonido y la Música en la Obra de Gaudí

Después de todo lo descrito, vamos a analizar algunos elementos sonoros que nos permitirán dar mayor sentido a su obra. En algunos casos, dichos elementos son visibles y, en otros, se esconden a la vista del gran público, pero en todos ellos la naturaleza y la recreación de ésta funciona como protagonista. No podemos olvidar el sentimiento y la fuente de inspiración que el arquitecto encontró en la naturaleza (Carandell, 2006) y su intento de retornar a los orígenes, donde “el creador” actuó.

En cualquier caso, Gaudí realizó destacadas zonificaciones acústicas en sus edificios, creando elementos de gran importancia para el aislamiento sonoro entre sus espacios. Para ello se basaba en la flexibilidad y el comportamiento de algunos materiales, en las fachadas internas amortiguadoras de sonido, o la separación de espacios por sonidos, materiales y formas. Todo ello revestido con fachadas externas que perseguían crear un

espíritu misterioso y místico, intentando aislar a los edificios del exterior mundano. De esta forma creó una vida sonora propia, que buscaba hacer de su obra arquitectónica una sinfonía en sí misma, compuesta de formas, espacios y sonidos (Daumal y Campos, 2015).

Para explicar el papel que jugó la música y el sonido en la obra de Gaudí, vamos a repasar algunas de las características de algunos de sus edificios y construcciones más emblemáticas de Barcelona; en concreto, el Park Güell, la Pedrera y la Sagrada Familia, fijándonos especialmente en tres elementos sonoros principales: la reverberación o su ausencia –el aislamiento acústico-, el canto gregoriano y las campanas.

Así, por ejemplo, en el caso del **Park Güell**, cada uno de los diferentes pisos de piedra, cemento o arena provoca su propio sonido característico. De esta forma, podemos escuchar una extraordinaria gama de éstos en los espacios en los que el agua es la protagonista, mezclándose con los elementos naturales que invitan al recogimiento espiritual y abstracción de los murmullos sonoros del ambiente (Daumal y Campos, 2015), o la particularidad del sonido de los pasillos de arena producido por los pasos propios al mezclarse con los ajenos, etc. Todo esto se debe al contraste de los materiales usados, acordes a las características acústicas de la zonificación, básicamente con dos ideas opuestas.

Por un lado, en las áreas de recepción donde se aglomera el gran público, utilizó difusores de sonido que, junto con las formas cóncavas y las grandes alturas generan espacios reverberantes de gran sonoridad, utilizando materiales que incrementan el sonido, como los fragmentos de botellas de vidrio, el cemento y los azulejos troceados. Por otro lado, para crear espacios silenciosos como por ejemplo bajo los viaductos, empleó grandes piedras porosas, sumamente rústicas y absorbentes, así como arena. Para Campos (2002) los conocimientos acústicos de Gaudí influyeron en la elección y distribución intencionada de tales materiales.

El silencio puede ser considerado como un sonido interior, una música propia, sin límites, donde el ritmo, la sonoridad y la verdad se funden y se escuchan de forma clara y transparente. Esta idea invadió la pedagogía musical catalana de principios del siglo XX que buscaba formas para desarrollar la audición interior del estudiante partiendo del silencio y apoyándose en el movimiento. Este pensamiento actuará como fuente de inspiración para diferentes artistas como Frederic Mompou, músico de pocas palabras que compone la Música Callada, un sonido del silencio inspirado por los poemas de San Juan de la Cruz. Sus indicaciones de expresión invitan al intérprete a ralentizar los sonidos hasta el extremo, encontrando sonoridades

y ritmos fuera del tiempo que lo transportan a un mundo verdaderamente interior. Llongueres nos habla incluso del ritmo de la paz del alma que percibimos al estar en silencio (Llongueres, 1935).

Esta construcción provoca, como hemos descrito, grandes dicotomías sonoras como la producida entre la falta de reverberación en el espacio abierto del teatro y el exceso de ésta en la gran sala hipóstila (ver figura 2), donde hay una resonancia larguísima de 4 segundos en frecuencias bajas (entre 125 y 250 Hz), lo que provoca que una persona pueda hablar desde detrás de una columna sin ser vista y no poder ser localizada a través de la escucha, una suerte de “escondite sónico” (Daumal y Campos, 2015). El resultado sonoro obtenido en tales espacios es fruto de la acción de los visitantes junto a las características intencionadas de su creador, en línea con lo que Eco en 1962 desarrolló en su concepto de “*opera aperta*” (Eco, 1984), un espacio sonoro cambiante y significativo.



Figura 2. Sala hipóstila del Park Güell, de Antoni Gaudí, 1908-09.

Si para Gaudí, “el gran libro siempre abierto es el de la naturaleza” (Carandell, 2006, p. 18), la posibilidad de comprender e interpretar sus leyes colaborando y continuando con la creación divina es algo que cada vez interesó más al artista. Sin entrar en consideraciones acústicas como las anteriores, esto lo encontramos perfectamente representado en **La Pedrera**, un edificio que muestra su estilo maduro donde la estructura, el tema, la función y la decoración resultarán perfectamente amalgamados (Hensbergen, 2001).

Gaudí planteó el edificio con una portada singular de formas onduladas caprichosas, inspiradas quizás en los fondos de arena de las playas cercanas (ver figura 3). El aparente movimiento de la fachada, equilibrio desordenado, se nos revela como una metáfora de estilos musicales inspirados en el ritmo libre, a modo de melismas melódicos. La música tradicional, tan admirada por el arquitecto, es un claro ejemplo del delicado equilibrio entre la simetría (regularidad) y su ruptura: en el ritmo encontraríamos la simetría, en la melodía y la armonía, la ruptura (Caglioti, 1992). El canto gregoriano, por su parte, planteaba una riqueza rítmica que en la actualidad se perdió con el contacto e hibridación con la polifonía clásica y los intentos de restauración mensural de la Abadía de Solesmes⁴, con el llamado *cantus planus*.

La variedad de matices (notas pesadas, ligeras, importantes, regularidades, aceleraciones, retardos, etc.) que se proponen en sus intentos de reconstrucción interpretativa (Sunyol, 1925), fascinaron al arquitecto, quien decidió, junto a su amigo Lluís Millet, asistir al curso de canto gregoriano impartido por el padre G. Sunyol en 1918, donde, según sus palabras “allí aprendía arquitectura, no música” (Carandell, 2006, p. 193).

Musicalmente, los artistas catalanes ahondaron en sus raíces y algunos se verían influenciados por una corriente mística que quería dotar a los sonidos de una fuerte espiritualidad. De esta influencia artística no escaparía la pedagogía musical de la época; así comenta Joan Llongueres en una visión retrospectiva de su educación por y para el ritmo: “Un retorno al ritmo significa un retorno a la meditación y a la vida interior, un retorno al conocimiento claro y justo de la Naturaleza. Un retorno al equilibrio y a la justeza y a la profundidad del conocimiento en sí, en su significación más alta y más sublime” (Llongueres, 1942, pp. 26-27).



Figura 3. Fachada de la Casa Milà (“la Pedrera”), de Antoni Gaudí, 1906-10.

En esa búsqueda de lo propio y lo espiritual se estudia la pureza de la melodía y por ello se contempla el ritmo libre y natural. Se preguntaba Millet *¿Y dónde queda nuestra tradición artística?* Encontraría la respuesta en un recorrido histórico donde música y arquitectura se entrelazaban, ejemplo de ello es la similitud que hace entre el motete de la polifonía clásica y la catedral gótica (Millet, 1917). Así pues, el canto gregoriano será apreciado, un sonido donde “el ritmo se libera de la simetría de la danza y la melodía se espiritualiza” según palabras del propio Millet (1917, p. 92). A esta búsqueda se añadirá el gusto por la polifonía que acerca al sonido a su expresión más mística y el reencuentro con la música popular como base para la renovación de formas musicales. La creación del *Orfeo Català* por el mismo Millet sería claro ejemplo de este empeño colectivo.

Pero sin duda es en su obra más emblemática, la **Sagrada Familia**, donde podemos observar más elementos que delatan al arquitecto en su interés por un tratamiento específico del sonido. Así pues, como sucede en todos los templos, el silencio reinante invita a la oración y a la meditación. Ya desde la Roma antigua la ausencia de sonido, la expresión *favete linguis* o *parcete linguis*, que se podría traducir por “guardar silencio”, se pronunciaba antes de hacer un sacrificio o de realizar una plegaria, ya que ese silencio es el que pretendidamente reclamaban los dioses para actuar (Miró y Espluga, 2002). No en vano, en las criptas, el visitante experimenta una sensación singular que le impone guardar silencio (Fulcanelli, 1971). Gaudí buscó esta sensación mediante un pavimento de corcho que, además de mejorar el aislamiento térmico, amortiguaba el sonido de los zapatos de los asistentes.

Uno de los focos sonoros más espectaculares que Gaudí diseñó para la Sagrada Familia reside en los campanarios. Su pluralidad resulta llamativa, pues lo habitual en los templos es un único campanario (Santana, 2009). En vez de esto, el arquitecto forjó un concepto único e integrado del que formarían parte un mínimo de 84 campanas (Santana, 2016) ubicadas a lo largo de 12 campanarios (Álvaro y Llop, 2016). Este despliegue convertiría al conjunto arquitectónico en un inmenso carrillón, capaz de acompañar los cantos de las procesiones y proporcionar a la ciudad conciertos de música sacra en fechas señaladas (Bergós y Llimargas, 1999).

Cada uno de los campanarios estaba provisto, desde su diseño primigenio, de una serie de persianas orientadas hacia abajo con pequeñas oberturas a modo de tornavoces. De esta forma el repicar no se pierde en el aire como sucede en las catedrales góticas que estaban dedicadas a Dios, sino que el sonido va hacia abajo, hacia los barceloneses, los principales destinatarios de la Sagrada Familia (Carandell, 2006). Este aspecto es similar, aunque mucho más elaborado, al de los difusores de los campanarios de Nôtre Dame, en París (Daumal y Campos, 2015). Estas aberturas provocan un misterioso aullido *flautato* los días de vendaval, que ya Joan Maragall en 1900 describió: la piedra que murmura trata de decir Noël (Blasco, 2002), un intrigante ulular navideño.

En cualquier caso, el elemento más innovador y singular de los campanarios fueron las campanas tubulares que debían albergar, de las cuales solo se conserva la de la torre de S. Bernabé (ver figura 4). No sabemos si dicha campana era un prototipo o un proyecto ya acabado, junto a la cual pasan los visitantes sin percatarse de su importancia. La campana no tiene ninguna marca de fábrica, ni señal de uso ni el tipo de mecanismo del cual pendía, ni el artilugio con el que podía ser tocada. Se trata de una campana construida en bronce de una elevada densidad ($8,9 \text{ g/cm}^3$) cuya nota prominente es un La (220 Hz), con los sobretonos de Re, Si y Fa#, conformando el sonido grave (Santana, 2009). Esto provoca que si la campana fuese golpeada sonaría la nota La, la cual se acabaría rápidamente, momento en el que se podrían empezar a distinguir unos armónicos bastante graves, casi estremecedores, que conformarían el acorde de Si menor (Sadie, 1980). No es la única muestra de sus singularidades en el diseño de las campanas. A la entrada de la cripta hay una campanilla sin ninguna inscripción, de unos 20 cm. de diámetro, situada a una gran altura, desprovista de cualquier mecanismo para poder tocarla. Igualmente, en otro de los edificios del conjunto, hay una espadaña vacía.

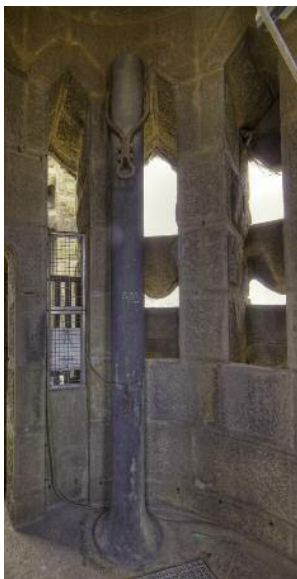


Figura 4. Campana en la torre de S. Bernabé.

La campana de la torre de s. Bernabé debía formar parte de un inmenso carrillón de campanas tubulares capaz de interpretar música desde el propio templo como si fuese un gran teclado de 7 octavas que, según las noticias del Diario de Barcelona del 7 de mayo de 1915 y La Vanguardia del 8 de mayo, se dice que fueron puestas a prueba en un primer ensayo público ese mismo año (Puig, 1929), aunque su destino posterior parece incierto. Hoy en día, hay instalado un carrillón electrónico programado para ejecutar ciertas melodías, cada hora entre las 9 y las 21 horas, expandiendo sus sonidos a través de grandes altavoces. Esto supone para los vecinos del barrio otra incomodidad más, añadida a la de multitud de turistas y vehículos que invaden sus inmediaciones (Lluch, 2004).

Además de las campanas, en la Sagrada Familia destaca la reverberación en la nave central, recurso utilizado desde el arte rupestre para propiciar estados perceptivos alterados, desconcertantes, simbolizando la ubicuidad divina, singularizando espacios significativos con un uso ritual vinculado a la magia, al arte o a la religión (Díaz-Andreu y García Benito, 2013). No en vano, las dos tortugas de la fachada del Nacimiento nos advierten con sus caparazones de la siguiente paradoja: *Festina Lente*, “imprime lentitud a la prisa”.

Dentro del templo, en la nave principal, la resonancia oscila entre 11 y 13 segundos en función de la temperatura ambiente, lo que hace imposible la interpretación de cualquier música sacra que no sea gregoriana, o como mucho, de la Contrarreforma. La melodía modal del gregoriano, interpretada en un espacio de tal reverberación provoca una “auto-armonía”, producida por la misma melodía en su ejecución simultánea. Esto, obviamente, estaba premeditado por el arquitecto, ferviente apasionado del canto gregoriano desde su estancia en Poblet (Hensbergen, 2001).

Esta música, el gregoriano, fue una de las apuestas del Papa Pius X que, en su encíclica *E Supremi* (1903) y posteriores publicaciones musicales (Gradual, 1907; Antifonario, 1912) justificó el protagonismo de este canto colectivo monódico, no como una involución, sino como un retorno a los orígenes, una idea en plena consonancia con la filosofía de Gaudí y que engloba además un sentido de identidad, ilusión y esfuerzo colectivos de sus miembros (Carbonell, 2003). El gregoriano, en su aparente simplicidad, esconde una tremenda riqueza rítmica y melódica que ha fundamentado buena parte de la música tradicional catalana, como mostrarían los trabajos de las *Missions de recerca*, que se iniciarían en 1922 promovidas por la *Obra del Cançoner Popular de Catalunya* (Massot, 1993). Para Gaudí, la cercanía de este canto con lo popular otorgaba cierta elegancia a la pobreza y a las clases populares; no en vano, su templo sería bautizado por el pintor Joaquim Mir como *La Catedral dels pobres*, en su lienzo de 1897-98, un retrato perfecto de su humildad franciscana y su amor por las ruinas y las obras inacabadas.

Gaudí, ahondando en el espíritu comunitario que deseaba para el templo, tenía en mente la sonoridad de un coro de 1.300 mujeres ubicadas perimetralmente a una altura de 15 metros sobre el nivel de la planta principal. De esta forma, el sonido llegaría a los fieles rodeándoles desde arriba, a modo de canto celestial⁵. Además, el Templo está diseñado para que los asistentes estén en el centro, cantando, acompañados por los cuatro órganos que deberían ubicarse a 45 metros de altura entre las columnas que sostienen el cimborio principal, con parte de la trompetería orientada a la Fachada de la Pasión para que toda Barcelona pudiera escucharla. De esta forma, se establecerían tres niveles sonoros cargados de simbolismo místico, en los que los fieles ocuparían el más bajo, los coros el intermedio y el sonido de los órganos en el superior (Daumal y Campos, 2015).

La Sagrada Familia constituye pues, un magnífico ejemplo de lo que Comelles y Ortuño (2015) denominan como “espacio audible”, es decir, un espacio organizado intencionadamente de forma que sus elementos prácticos

permitan una escucha adecuada a su secreto fundamental: subyugar acústicamente dentro y fuera del recinto en que se inscribe (Costa, 2015).

Epílogo

Acercase a la persona de Gaudí no resulta fácil, estamos ante una persona profundamente espiritual y luchadora, pero a su vez discordante y contradictoria. De hecho, acercarse a Gaudí es descubrir un artista marcado por el tradicionalismo, la originalidad, el barroquismo indulgente y el tecnicismo revolucionario. Es acercarse a un arquitecto radical, al que se ha llegado a comparar con Julio Verne, que proporcionó un nuevo concepto constructivo, una utilización original del espacio y la luz, la decoración, el color y, como hemos visto de forma efectiva, también del sonido.

Gaudí decía que el oído no es tan perfecto como la vista porque requiere del tiempo. Su larga vida -74 años- le permitió el ejercicio constante de la observación que le llevaría al saber, una larga experiencia que le aseguraría el poder, una voluntad y confianza que le permitieron atreverse con todo y, cuando el éxito hubo consagrado tantos años de trabajo, despreciando las vanidades del mundo, se aproximó a los humildes, para siempre callar... más allá de la música.

Notas

¹ La Casa Vicens (Barcelona, 1880) fue la última obra de Gaudí que no estuvo fuertemente ligada a la fe cristiana (Hensbergen, 2001).

² En este sentido, una de las mayores influencias de Gaudí fue el Dictionnaire de l'architecture française du XIe au XVIe siècle (1854-1868) del emblemático restaurador del gótico Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc (Milá, 1994).

³ Refuerza esta idea la anécdota de que, ante la dificultad logística que suponía colocar un piano de cola en la primera planta del Palau Güell, Gaudí sentenció: “Isabel, créame, ¡toque el violín!” (Hensbergen, 2001, p. 161).

⁴ Dom Mocquereau, uno de los principales investigadores de Solesmes, planteó en su Paléographie (1889) regularizar los neumas a partir de combinaciones de 2 o 3 puntos, dando cierta libertad rítmica al discurso, aunque simplificando forzosamente los cambios de ritmo.

⁵ Todo lo contrario de lo que sucede en la Ópera de Bayreuth, diseñada por Wagner, donde la música de la orquesta llega desde un foso escondido en la parte inferior del escenario, donde está alojada.

Agradecimientos

Queremos agradecer las facilidades dadas en el acceso al fondo de documentación del Institut Joan Llongueras, de Barcelona. Además, este trabajo ha sido financiado parcialmente mediante una ayuda de la Agrupación en Investigación en Ciencias de la Educación, de la Universidad de Barcelona (A.R.C.E., convocatoria 2015).

Referencias

- Ajuntament de Barcelona. (2016). *Estadístiques de Turisme, 2015*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.
- Álvaro, M. C., & Llop, F. (2016). *Inventario de las campaneas de las Catedrales de España*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- Artís, P. & Millet, Ll. (1991). *Orfeó Català. Llibre del Centenari 1891-1991*. Barcelona: Barcino.
- Bergós, J. & Llimargas, M. (1999). *Gaudí. L'home i l'obra*. Barcelona: Lunwerg.
- Blasco, A. M. (2002). Els articles de Maragall i de Pijoan sobre la Sagrada Família. *Quaderns*, 63, 87-95.
- Bosseur, J. Y. (1998). *Musique et Arts Plastiques*. París: Minerve.
- Caglioti, G. (1992). Rôle de la symétrie et de la rupture des symétries dans la musique. In M, Lundi (Ed.), *Quadrivium, musiques et sciences* (pp. 195-199). Paris: Éditions IPMC.
- Campos, J.A. (2002). *Las voces de Gaudí*. Barcelona: Edicions UPC.
- Carandell, J. M^a. (2006). *Gaudí herètic*. Reus: Centre de Lectura.
- Carbonell, J. (2003). Aportaciones al estudio de la sociabilidad coral en la España contemporánea. *Hispania*, 63(214), 485-504.
- Carles, J. L. & Palmese, C. (2005). Música y Arquitectura. *Scherzo: Revista de música*, 193, 113-133.
- Cerdà, J. (2016). Sound Cartography of The Alhambra. The Sound of Water as a Forming Element of the Place. *BRAC-Barcelona Research Art Creation*, 4(3), 219-247.
- Comelles, E. & Ortuño, F. (2015). El espacio audible. Una primera aproximación a mostrar sonido en el espacio. *Eufonía, Didáctica de la Música*, 65, 9-13.
- Costa, J.M. (2015). *El arte sonoro expuesto. Exposiciones de arte sonoro en España desde 1990 hasta el presente*. Córdoba: Bandaaparte.
- Daumal, F. & Campos, J. A. (2015). Las tonalidades de Gaudí. In J. L. Carles & A. Nuñez Pérez (Ed.s) *Espacios sonoros y audiovisuales 2013*:

- creación, representación y diseño* (pp. 187-204). Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- Díaz-Andreu, M. & García Benito, C. (2013). Sound and ritual in Levantine art: a preliminary study. In R, Jiménez Pasalodos, et al. (Eds.), *Music and Ritual: Bridging Material and Living Cultures* (pp. 227-256). Berlin, Ekho Verlag.
- Eco, U. (1984). *Obra abierta*. Barcelona: Ariel.
- Fulcanelli. (1971). *El misterio de las catedrales*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Guix, J.M. (1960). *Defensa de Gaudí*. Reus: Monterols.
- Hensbergen, G. van. (2001). *Antoni Gaudí*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Kempis, T. de. (1999/1406). *Imitación de Cristo*. México: Porrúa.
- Llongueres, J. (1935). *Del ritme en la música i en la vida*. Barcelona: Institut de Cultura i Biblioteca Popular de la Dona.
- Llongueres, J. (1942). *El Ritmo en la educación y formación general de la infancia*. Barcelona: Labor.
- Lluch, P. M. (2004). *El carrillo de la Sagrada Familia*. Barcelona: Asociación Catalana contra la Contaminación Acústica.
- Massot, J. (1993). *Inventari de l'Arxiu de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya*. Barcelona: L'Abadia de Montserrat.
- Milà, E. (1994). *Guía de la Barcelona Mágica*. Barcelona: Martínez Roca.
- Millet, Ll. (1917). *Pel nostre ideal. Recull d'escrits de Lluís Millet*. Barcelona: Joaquim Horta.
- Miró, M. & Espluga, X. (2002). *Vida religiosa a l'antiga Roma*. Barcelona: Editorial UOC.
- Pius X. (1903). *Encíclica E Supremi*. C. del Vaticano: Libreria Editrice Vaticana.
- Puig, I. (1929). *Problemes acústics. El temple de la Sagrada Família*. Barcelona: Barcino.
- Quintana, L. (2000). *La paradoxa del majordom. Guia pràctica per reconèixer un esnob*. Barcelona: Ed. 62.
- Ruíz, M. & Ruíz, R. (2013). Escultura Sonora Baschet: Universal Design, Pedagogía e Inclusión. *BRAC-Barcelona Research Art Creation*, 1(1), 62-99.
- Sadie, S. (1980). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol 15*. Londres: Mc Millan.
- Santana, G. (2009). La campana de la torre de Sant Bernabé de la Sagrada Família. *Temple*, 6, 12-15.

- Santana, G. (2016). *Les campanes del registre exterior de carilló del gran orgue dissenyat per Gaudí per al temple de la Sagrada Família* (tesis doctoral). Barcelona: UPC.
- Schneider, M. (2001). *El origen musical de los animales-símbolo*. Madrid: Siruela.
- Sennet, R. (2009). *El artesano*. Barcelona: Anagrama.
- Straebel, V. (2008). Zur frühen Geschichte und Typologie der Klangstallation, In U. Tadday (Ed.) *Musik Konzepte Sonderband Klangkunst* (pp. 24-46). Bonn: Bild-Kunst.
- Sunyol, G.M. (1925). *Introducció a la Paleografia Musical Gregoriana*. Barcelona: Abadia de Montserrat.
- Xenakis, I. (2009). *Música de la Arquitectura*. Madrid: AKAL.

Josep Gustems-Carnicer: Profesor Titular de la Facultat d'Educació. Universitat de Barcelona.

Email address: jgustems@ub.edu

Contact Address: Facultat d'Educació, Universitat de Barcelona, Pg. Vall d'Hebron 171, Ed. Llevant 3a planta, 08035 Barcelona.

Diego Calderón-Garrido: Profesor de la Facultad de Educación de la Universidad Internacional de La Rioja, área de Didáctica de la Música.

Email address: diego.calderon@unir.net

Contact Address: Facultad de Educación, Universidad Internacional de La Rioja. Av. de la Paz, 137, 26006 Logroño, La Rioja.

Eugènia Arús-Leita: Profesora de la Facultat d'Educació, secció d'Educació Musical, Universitat de Barcelona

Email address: mearus@ub.edu

Contact Address: Facultat d'Educació, secció d'Educació Musical, Universitat de Barcelona. Passeig de la Vall d'Hebron 171, 08035 Barcelona

Instructions for authors, subscriptions and further details:

<http://brac.hipatiapress.com>

Cotidianidad y Señales Visuales Espontáneas como Referentes de Creación Artística en la Era Global.

Massimo Cova¹

1) Facultad de Bellas Artes, Universidad de Barcelona. España

Date of publication: February 3rd, 2018

Edition period: February 2018 - June 2018

To cite this article: Cova, M. (2018). Cotidianidad y Señales Visuales Espontáneas como Referentes de Creación Artística en la Era Global. *Barcelona, Research, Art, Creation*, 6(1) 90-111. doi: 10.17583/brac.2018.2603

To link this article: <http://dx.doi.org/10.17583/brac.2018.2603>

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE

The terms and conditions of use are related to the Open Journal System and to [Creative Commons Attribution License](#) (CC-BY).

Everydayness and Spontaneous Visual Signals as References of Artistic Creation in the Global Era

Massimo Cova.

Universidad de Barcelona. (Spain)

(Received: 27 February 2017; Accepted: 14 October 2017; Published: 3 February 2018)

Abstract

A good part of the shapes and content of contemporary artistic production takes aspects of daily life related to the complex consequences of economic and cultural globalization as its references of creation, along with the development and expansion of new technologies. It establishes a reflection on contemporary art's ability to translate and reconfigure several individual or group cultural values emanating from visual signals present in everyday environments and generated by the very movements that people make in their interactions. Some projects and models of contemporary artistic creation are shown and related that adopt spontaneous visual signals as formal and conceptual references, ephemeral and transitory outlines produced by human behaviours and which can be representative of ways of living and thinking in the era of globalization. Works by diverse artists not conventionally linked by theme, style or genre but which formalize and reconfigure visual cues not normally considered inherent to the field of art.

Keywords: contemporary art, daily living, visual signals, artistic creation, global era

Cotidianidad y Señales Visuales Espontáneas como Referentes de Creación Artística en la Era Global

Massimo Cova.

Universidad de Barcelona. (España)

(Recibido: 27 febrero 2017; Aceptado: 14 octubre 2017; Publicado: 3 febrero 2018)

Resumen

Buena parte de las formas y de los contenidos de la producción artística actual tienen, como referentes de creación, aspectos de la vida cotidiana relacionados con las complejas consecuencias de la globalización económica y cultural, así como del desarrollo y de la expansión de las nuevas tecnologías. Se plantea una reflexión sobre la capacidad que tiene el arte contemporáneo de traducir y de reconfigurar algunos valores culturales de individuos o de grupos a partir de unos signos visuales presentes en los entornos cotidianos y generados por los movimientos propios de las personas en sus interacciones. Se evidencian y relacionan algunos proyectos y modelos de creación artística contemporánea que adoptan, como referentes formales y conceptuales, señales visuales espontáneas, trazas efímeras y transitorias que son generadas por los comportamientos humanos, y que pueden ser representativas de modelos de vida y de pensamiento en la era de la globalidad. Obras de artistas diversos, no vinculados convencionalmente entre ellos por temáticas, estilos o géneros, pero que formalizan y reconfiguran indicios visuales normalmente considerados no propios del campo del arte.

Palabras clave: arte contemporáneo, cotidianidad, señales visuales, creación artística, era global

En nuestros entornos vitales se pueden observar huellas efímeras y transitorias que son generadas por los seres humanos en sus dinámicas e interacciones cotidianas. Señales visuales espontáneas representativas de las conductas de las personas, trazas residuales que pueden ser paradigmáticas de modelos de vida y de pensamiento en la era de la globalidad. En muchos creadores actuales se puede reconocer el vínculo de sus obras con aspectos diversos relacionados a los entornos cotidianos, y que se pueden clasificar u ordenar bajo ciertas categorías significativas del pensamiento crítico contemporáneo. Temáticas discursivas destacadas del debate actual que se pueden considerar vigentes, como el *consumo*, la *comunicación*, las *tecnologías*, la *violencia*, la *virtualidad*, las *migraciones*, los *viajes*, los *enlaces* o la *saturación*, entre otros. Obras que tratan cuestiones de *fronteras*, *exilios*, *territorios culturales*, *tránsitos* y todos aquellos conceptos que hoy día determinan el nuevo espíritu internacionalista dentro del mundo globalizado.

El arte es caracterizado por artistas *cross-border*, por negociaciones *cross-cultural*; una nueva movilidad real y virtual; el *surfing* de diferentes disciplinas; el uso de la ficción como una expresión de autonomía. (Bourriaud, 2009, p. 26, trad. a.)



Figura 1. Categorías semánticas de referencia.

Desorientación y Caos en la Ciudad Contemporánea

Artefactos inspirados en las relaciones complejas con el territorio y con los espacios de la ciudad contemporánea son las obras de Franz Ackermann (Neumarkt-Sankt Veit, Alemania, 1963). El pintor se inspira en los rastros electrónicos de los GPS como signos del efímero urbano, como mapas de los éxodos psico-geográficos de los artistas por las ciudades del mundo. Significativa es la obra *Gateway-Getaway* (2008), que se configura como una saturación de signos, líneas, manchas, formas, colores y objetos que orquestan una confusión de referentes más o menos claros, más o menos explícitos que, en su conjunto, tratan de confusión urbana. Referentes relativos a desplazamientos excitados, rápidos, incongruentes, sometidos a la tiranía de un espacio, el urbano contemporáneo, que atrapa y cautiva y, a la vez, que se rechaza y se evita. La obra consiste en pinturas, algunas de gran tamaño, y varios objetos, el todo presentado en formato de instalación, y hace referencia a los entornos urbanos caracterizados por geometrías complejas y convulsas provocando una sensación de desorientación en un ambiente artificial y caótico y de percepción fragmentada del conjunto.

Errores e Imperfecciones de la Tecnología

De los signos saturados de Ackermann y el aturdimiento que provocan, a los errores de la serie de cuadros *Untitled* (2011), de Wade Guyton (Hammond, Estados Unidos, 1972), que aluden a los defectos y a las imperfecciones de los medios tecnológicos como síntomas de fracaso de modelos de crecimiento. Guyton se confronta con uno de los retos radicales de la pintura, el monocromo, imprimiendo un archivo digital “bitmap” de un rectángulo negro o gris sobre las dos caras de una tela con una impresora a chorro de tinta no predisuelta para esta función. La tela se atasca continuamente generando una infinidad de errores del sofisticado y preciso mecanismo del hardware, con manchas de tinta, superficies ralladas y capas de color fuera de registro. El aspecto final de estas obras está lejos del monocromo y se presentan como sutiles y elaboradas geometrías irregulares, como trazas reveladoras de la falibilidad de la tecnología digital y del código binario en el que se sustenta buena parte de los sistemas actuales. Los errores de los sistemas tecnológicos son una forma ya difundida de abstracción contemporánea y son también el motivo inspirador de la serie titulada *Broken Sets* (2009), de Penélope Umbrico (Philadelphia, Estados Unidos, 1957). Se trata de fotografías de gran

formato de pantallas rotas en venta en eBay por talleres de reparaciones a los que no le sale a cuenta arreglar y que, por esto, las ponen a la venta anunciando que se encienden y, entonces, funcionan. Imágenes de una belleza ambigua y crítica derivada de la ruptura y del fracaso de la prometedora tecnología moderna. Monitores LCD dañados, con agujeros y grietas que señalan las historias privadas, dramáticas o violentas, que han causado los destrozos. Umbrico valoriza la belleza de la abstracción accidental de estas pantallas y las transforma en composiciones estéticas, en espectros de colores luminosos con geometrías vibrantes y deslumbrantes, también gracias a la utilización, como soportes fotográficos, de papeles metalizados especialmente brillantes. Los títulos de las obras son los nombres de archivos digitales colgados en la red de los productos en venta, degradados y obsoletos, emblemas de un progreso decadente que cuestiona toda la eficiencia y la productividad como prerrogativas de aquella tecnología de la virtualidad que subliminalmente nos aleja de la realidad. Como observa Virilio:

La pérdida de realidad es el resultado del progreso, ni más ni menos. El discurso recurrente de los propagandistas del progreso llama multiplicación de la realidad a lo que es una pérdida de realidad inducida por el éxito del progreso (...) que ha provocado una auténtica enfermedad consistente en la reducción del campo de visión. Cuanto más rápido vas, más lejos te proyectas para anticipar lo que puede ocurrir y, al mismo tiempo, más se reduce la lateralidad. (...) La realidad multiplicada es a mi juicio un timo, un verdadero glaucoma televisual. La pantalla se ha convertido en ciega. (Virilio, 2012, p. 42)

La Intrascendencia de la Saturación Comunicativa

Otras propuestas plásticas exploran un mundo contemporáneo transformado por la tecnología y por la globalización de la información. Artistas que reflexionan sobre una sociedad que se alimenta de la hipertrofia iconográfica y que nos llena inconscientemente las mentes y los entornos cotidianos en un vórtice vertiginoso de información instantánea.

Los progresos tecnológicos están arropados por una auténtica propaganda. No hay más que ver la cobertura mediática que se ofrece a cada nueva creación de (...) Apple. De manera que esa mezcla de dominación técnico-científica y de propaganda reproduce todas las características de la ocupación física y mental. (Virilio, 2012, p. 77)

Son de ejemplo las fotografías de la serie titulada *jpeg* (2004), de Thomas Ruff (Zell am Harmersbach, Alemania, 1958), algunas de las cuales retratan el icónico sujeto de las torres gemelas del World Trade Center el día del atentado terrorista. Son formatos digitales de imágenes de muy baja definición que Ruff buscó en el gran archivo de Internet, siguiendo los enlaces de sus propias rutas de un lugar a otro, como hacemos todos, y las presenta impresas en gran formato y con alta calidad de acabado. La de Ruff es una acción artística reflexiva sobre la trascendencia de la información electrónica transmitida desde la plataforma global de la red, donde las imágenes se acumulan, se superponen y se saturan en un magma comunicativo en el que todo se confunde y se mezcla, y que toma forma visual de las unidades de información llamadas “píxeles”. Con esta serie de imágenes, intencionalmente genéricas y de poco detalle de información sobre los hechos que retratan, el propósito del autor es resaltar como la simultaneidad y la inmediatez del sistema digital resta importancia a la especificidad de los hechos. Imágenes que hacen hincapié sobre la singularidad de la categoría temática dada, y el píxel, convertido en código estético, representa el límite tecnológico que une secretamente todas las imágenes en un continuo electrónico equivalente y homogéneo. Vivimos en una sociedad de excesos, saturada de información, de estímulos y de productos, en la que la acumulación de datos y de objetos aportan más bloqueo de la comunicación que no satisfacción comuna. Acumulación que

invalida al usuario con su inmensa capacidad; la abundancia de información que genera la tecnología moderna amenaza más en general con volver pasivos a sus receptores. El exceso estimula la desconexión. (Sennett, 2008, p. 147)

El artista británico James Howard (Canterbury, Reino Unido, 1981) dirige su mirada a la hiperproducción iconográfica de los anuncios-basura, los llamados “spams” que también colapsan la red y las mentes. La obra de 2007 *Untitled* consiste en un apretado revestimiento de las paredes de una sala con impresiones digitales que emulan la iconografía de los “spams”, en una variegada muestra de grafismos, colores, imágenes, signos, letras y palabras de la parte más nefasta del universo propagandístico virtual, donde las estafas y los engaños proliferan impunemente. El proceso de producción es la manipulación de los “spams” auténticos que el artista recibe en su correo electrónico: los transforma, los colorea, los retoca y los distorsiona con

programas de edición digital, hasta conseguir la composición definitiva. Howard arquitecta y construye estafas ingeniosas y verosímiles, paradigmáticas de los complejos y de los tabúes que impregnan nuestra sociedad. Significativa en este sentido, es la obra *Black Money*, una articulada historia de maletas llenas de millones de dólares (trozos de papel del tamaño de los billetes) teñidos de negro por un dictador corrupto para evitar ser detectados en las aduanas, y ligados con miles de correas oficiales de divisas de Estados Unidos procedentes de la Reserva Federal norteamericana. Los billetes sólo se pueden desteñir y volver a su supuesto estadio original con unos inexistentes productos químicos que se venden en la red. Cegadas por la codicia, las víctimas de la estafa que se hicieron con maletas de papeles negros gracias al trabajo insistente y metódico de unos estafadores, cómplices involuntarios del artista, entregan grandes cantidades de dinero para proveerse de los productos para lavar el "dinero sucio" y sólo quedarse con una maleta de papeles pintados de negro.

Descodificación y Recodificación

También hay artistas que investigan sobre el valor comunicativo y sobre la trascendencia de los contenidos de las informaciones descodificadas por las interfaces entre sistemas diversos y, a veces, incompatibles entre ellos. La obra *Three white desks* (2008-2009), del británico Simon Starling (Epsom, Reino Unido, 1967) es una reflexión sobre cómo se descodifica y se reinterpreta la información a través de los sistemas de comunicación que utilizamos en nuestra cotidianidad. La historia comienza en el Berlín de los años 30, donde Francis Bacon vivió un tiempo con la ambición de dedicarse al diseño industrial y, en 1932, diseñó una mesa para el escritor australiano Patrick White para su estudio de Londres. Una vez vuelto a su tierra de origen, White se hizo construir otra a partir de una fotografía, pero quedó insatisfecho del resultado. Simon Starling escaneó esa misma fotografía, conservada en la Biblioteca Nacional de Canberra, y dio el archivo digital de 30Mb al ebanista berlinés Uwe Kuttner, que reconstruyó el escritorio. Luego, una fotografía formato jpeg de 84Kb de este nuevo mueble fue enviada por teléfono móvil al ebanista de Sydney Charmian Watts, al otro lado del mundo, que, a su vez, construyó otro escritorio, lo fotografió y envió el archivo jpeg de 100 Kb por correo electrónico al ebanista de Londres George Or, que en realizó una tercera copia. El resultado final son tres muebles similares, expuestos sobre las respectivas cajas de embalaje, realizados en tres sitios dispersos geográficamente y significativos de la historia, con sutiles —o no tan sutiles—

signos diferenciales de modificación del modelo original sin que se haya degradado la calidad, garantizada por la profesionalidad de los tres talleres de fabricación. A Starling le interesan los significados con los que toman forma estos artefactos, sometidos a procesos de transformación, de traslado o de manipulación, donde la geografía se entrelaza con la historia en una circularidad poética que evidencia narrativas complejas sobre su fabricación y sobre la red de relaciones que expresan. Las modificaciones soportadas en el proceso de descodificación y recodificación de la reproducción del modelo original por parte de los lenguajes tecnológicos de los sistemas empleados y de los grados de interpretación de las personas que han intervenido en el proceso se hacen reflejo, una vez más, si no de la falibilidad de los medios para intercambiar información, sí del nivel de incertidumbre y de aleatoriedad que gobierna los intercambios globales.

Rastros de Desplazamientos Transitorios

Otras creaciones artísticas actuales hacen referencia a los desplazamientos de las personas, a presencias transitorias evocadas por la ausencia y a unos códigos sociales compartidos en la colectividad. Con la propuesta *Untitled* (2003-2007), una instalación "site specific" con materiales representativos del sistema productivo, Rudolf Stingel (Merano, Italia, 1956) provoca las interacciones de los visitantes con la propia obra. La instalación consiste en recubrir las paredes de una sala con material aislante de fibra de vidrio con una capa de aluminio —utilizado en la construcción de edificios y de consistencia esponjosa— creando un efecto de brillo que alude a los hoteles de lujo o a templos dorados, pero de aspecto efímero e industrial. En una primitiva propuesta similar de unos años atrás, donde sólo estaban las paredes recubiertas sin prever la interacción del público, la reacción inesperada de los visitantes fue de no respetar la obra y de hacer destrozos como graffitis, golpes y arañazos, lo que inspiró Stingel a provocarlos explícitamente en futuras instalaciones y, así, conseguir la interacción de los visitantes que dejan el signo personalizado de su tránsito. Otra obra en la que la participación del público contribuye a su realización es *Measuring the Universe* (2007), de Roman Ondák (Žilina, Eslovaquia, 1966). Una aguda y sutil reflexión que cuestiona la percepción y la conciencia de los códigos sociales de la colectividad contemporánea y desvela cómo de comunes son los universos que creemos individuales en las relaciones humanas. Consiste en un espacio inicialmente blanco y vacío en el que cada visitante deja rastro de su tránsito por el lugar con la marca de su altura, el nombre y la fecha, y que va llenando

de forma progresiva. Su sentido se basa en la memoria de la presencia humana en el lugar a través del testimonio que ha dejado, un signo que evoca paradigmas de desplazamiento transitorios, físicos y temporales, que se hacen visibles por la acción interactiva de los propios visitantes en una dinámica circular en la que el propio espectador se vuelve sujeto artístico y protagonista del acto performativo creador de la obra.

Presencia a Través de la Ausencia

Huellas elocuentes, que también evocan relatos y acciones humanas, son las que definen *Libros* (2000) y *Personas* (2000-2012) de Ignasi Aballí (Barcelona, España, 1958), dos obras que reflexionan sobre los límites de lo artístico y de su relación con la vida cotidiana, de la que extraen los materiales primarios: rastros y huellas que desvelan la acción rememorada a través de las ausencias. Formas sutiles y poéticas sobre el sentido del discurrir del tiempo y de su implicación en la construcción de la cultura y del conocimiento en nuestra sociedad contemporánea. Señales de presencias desaparecidas, evocadas a través de deformaciones de una estantería, ahora solitaria y vacía que había sido cargada de pesados contenidos, en *Libros*, o de unas huellas sobre una pared silenciosa, que se hacen testigos de presencias vitales ahora desvanecidas, en *Personas*. Esta última realizada como una obra más “in progress” de una exposición a partir de los rastros de suelas de zapatos dejadas por los visitantes, en la que Aballí reconfigura huellas efímeras y suciedad y magnifica una realidad visual que alude a un tiempo suspendido y transitorio. Otros rastros elocuentes de presencias humanas aparecen en una serie de fotografías de 2011 de Laurel Nakadate (Austin, Estados Unidos, 1975). La video-artista y fotógrafa estadounidense ofrece una mirada incisiva y mordaz sobre el territorio cultural de la sociedad norteamericana, especialmente de aquellas jóvenes hartas de la cotidianidad de la burbuja conservadora y tradicionalista en la que viven, sustentada en valores de protección y de seguridad que ofrece la densa red de vínculos sociales y de sus procesos autárquicos. Lo hace a través de autorretratos como chica joven y guapa y ligera de ropa, ubicada en escenarios convencionales de lo cotidiano, visualizando un modelo que despierta el imaginario sexual masculino. Las superficies de las fotografías están recubiertas de marcas de dedos voluptuosos de los supuestos mirones que las han manipulado, unas huellas hechas directamente con tinta sobre el soporte fotográfico que expresan unos valores siniestros y enquistados del conservadurismo reaccionario y coartador de aquella sociedad.



Figura 2. Ignasi Aballí, *Personas*, suciedad sobre pared, dimensiones variables, 2000-2012. Cortesía del autor.

Huellas Mentales Visibles y Sensibles

Otros tipos de huellas, ya no dactilares o de zapatos sino mentales, se hacen representativas de cuestiones inherentes al cuerpo y a la identidad en relación con la virtualidad: señales generadas por la actividad cerebral que llegan a visualizar los sentimientos y las emociones a través de sofisticadas interfaces tecnológicas. La obra *Wave Ufo* (2003), una escultura de grandes medidas en fibra de vidrio con forma de cápsula espacial del artista multimedia Mariko Mori (Tokio, Japón, 1967), permite visualizar gráficamente los estados emocionales del ánimo humano. El espectador enlaza con su propia mente y con su mundo interior a través de imágenes generadas con los sistemas más avanzados en una experiencia dinámica e interactiva. Tecnología y espiritualidad se conectan a través de programas de computación y algoritmos matemáticos diseñados expresamente con un equipamiento científico que monitoriza, interpreta y genera patrones visuales de las ondas cerebrales de los participantes. Unos electrodos conectados a las cabezas de dos personas tumbadas en el interior del artefacto leen las electropulsaciones cerebrales y

las transforman en imágenes visuales, en tiempo real y en correspondencia con la actividad del mismo cerebro. Las formas que se proyectan en las paredes interiores, acompañadas también para unos sonidos minimalistas, van cambiando como respuesta a diversos tipos de ondas relacionadas a varios estados anímicos. La obra desdibuja las fronteras entre natural y artificial, entre real y virtual, entre humano y tecnológico e involucra directamente al espectador como co-creador, humanizando la más avanzada tecnología científica al conectar las personas con su mundo interior, confrontándolas con sus propios estados de ánimo a través de imágenes conformadas según se sienta cada uno dentro de la experiencia.

Identidades Múltiples, Fragmentadas y Ficticias

De las miradas emocionales interiores a las aparentes de los reflejos fragmentados y deformes en las obras *Mirror Canvas* (2011) y *Mirror Wall* (2009), del artista Jeppe Hein (Copenhague, Dinamarca, 1974), que aluden a la idea de indefinición de la individualidad a través de la variabilidad de la percepción de la propia imagen en los rastros fugaces dejados en los espejos. En *Mirror Canvas* Hein utiliza espejos de hoja maleable que tensa como telas sobre bastidores y les practica cortes en varias direcciones. Para las características de este material y por la propia tensión de la superficie, los cortes provocan como unas ondas tridimensionales paralelas al corte y la consecuente deformación parcial de la imagen reflejada que varía en función de la posición en que el sujeto observador se coloca. La obra *Mirror Wall* es también una gran hoja de espejo flexible, montado sobre bastidor y colgado en la pared, que incluye un sistema de vibraciones que se activa a través de sensores de presencia en el espacio delante de la obra. La imagen reflejada empieza a moverse y a vibrar generando un estado de desorientación y de desconfianza, cuando no de mareo, que incomoda el observador y lo hace sentir inseguro en la relación con el espacio en que se encuentra: una metáfora de las experiencias con el espacio físico, pero también virtual e intangible, en el que nos movemos en nuestra cotidianidad.

Rastros visuales referidos a las identidades ficticias que propagan, por ejemplo, el anonimato y la impunidad en las redes, construcciones identitarias individuales y colectivas múltiples, fragmentadas o pasajeras, son los motivos de la serie de retratos pictóricos de Graham Durward (Aberdeen, Reino Unido, 1966). *Hotmail* (2006), *Yellow* (2007) o *Untitled (Man With Fruit)* (2007), entre otros, son una meditación sobre cómo compartimos nuestras identidades variables en el gran circo de las redes sociales públicas, aquella

"multilocalización" o "telepresencia interactiva" que describe Virilo, y en qué grado queremos preservar el anonimato. Las obras son figuras de plano americano pintadas desde fotografías encontradas en Internet, en las que los sujetos se borraron de forma grosera la cara con algún programa de edición de imagen, en un proceso en el que el artista transfiere el lenguaje fotográfico digital de las imágenes corrientes al lenguaje de la pintura al óleo. Los sujetos representados responden a una tipología muy actual de personas de carácter andrógono, donde las identidades sexuales y de género no acaban de definirse de forma clara, donde resalta la ambigüedad con que se establecen las identificaciones múltiples según los momentos y los contextos.

La Anti-memoria

De las identidades múltiples y fragmentadas de las personas a las identidades indeterminadas y anónimas de ciertos lugares, como los describe Marc Augé:

Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar. (...) la sobremodernidad es productora de no lugares, es decir, de espacios que no son en sí lugares antropológicos... (Augé, 1998. p. 83)

Las instalaciones escultóricas de Ester Partegàs (La Garriga, España, 1972), son reconstrucciones de tiempos de espera en esos "no lugares" de las migraciones globalizadas, donde los espacios públicos paradigmáticos del modelo cultural capitalista se banalizan en la homogeneización de espacios, de culturas y de pensamiento. La obra *To from from at across to in from. The centerless feeling* (2001) representa uno de esos sitios muy impersonales que rompen con las particularidades y especificidades de identidad local y reproduce los mismos modelos que acaban siendo similares alrededor de todo el planeta. La obra reconstruye un lugar vacío a una escala inferior a la realidad, como una maqueta diseminada de restos de la presencia humana que transita de forma impersonal y ficticia, objetos, estos sí, a escala real, en una relación extraña e inquietante con el entorno. La obra *Dreams are More Powerful than Nightmares and Viceversa* (2003), como la anterior, evoca arquitecturas que declaran el error y la quiebra del sistema capitalista, de una estética grandilocuente y monumental que en su momento era símbolo del éxito de la civilización y que se ha convertido en espejo crítico de la sociedad del consumo y de sus modelos de comportamiento. Espacios impersonales como referente también para el escultor y fotógrafo alemán Thomas Demand

(Munich, Alemania, 1964), pero no desde la perspectiva de lugares de tránsito sin identidad sino de una simulación fría y estéril de unos entornos domésticos que fueron testigos de alguna historia y que el artista transforma en lugares ambiguos y atemporales donde el rastro de actividad humana queda ausente. El proceso comienza con la selección de una imagen fotográfica publicada en algún medio de comunicación en relación con algún suceso; de este escenario Demand hace una meticulosa reconstrucción en facsímil del espacio arquitectónico a escala real, utilizando sólo papel, cartón, celofán y otros materiales comunes. La escultura/maqueta, entonces, viene adecuadamente iluminada y fotografiada, para ser destruida a continuación. El autor convierte así estos lugares en un recuerdo vago de algún hecho, en un instante de memoria frágil que no contiene toda la información y que, por ello, se vuelve evocador de lo que falta, desmantelando la diferencia entre esencia y apariencia. No es ni un mundo aparente ni un mundo real, sino una dicotomía entre objeto y sujeto, entre real e irreal, entre verdadero y falso, escenarios que vuelven a una especie de estado preindividualizado, antes de que surgiera su identidad y antes de su codificación.

Rastros de Familiaridad

Al contrario, las huellas dejadas por los seres humanos y por el tiempo en muebles y objetos familiares que manifiestan la especificidad de sus historias son los argumentos del trabajo de la artista colombiana Doris Salcedo (Bogotá, Colombia, 1958). *La Casa Viuda* (1992-1995) es un proyecto que valoriza las pátinas de los muebles domésticos acumuladas en años de vida cotidiana como capas de familiaridad que se convierten en signos de malestar y de horror, paradigma de la situación humana y política de su país. Salcedo utiliza muebles desgastados y componentes de madera de las casas como materiales que los años de uso han cargado de suciedad, de huellas y de significación, los combina con hormigón y tejidos y los convierte en hallazgos de una arqueología mental, recuerdos de los conflictos de la violencia, del dolor y de su propia tragedia personal y política, para que no se pueda olvidar. Un registro similar lo tiene también la obra *Bang* (2013) de Ai Weiwei (Pekín, China, 1957), una instalación de 886 antiguos taburetes de madera típicos de la tradición china y representativos de la cultura popular. Son complementos multifuncionales del hogar, contruidos artesanalmente, pero con un diseño uniformado, y estaban presentes en todas las casas de todos los niveles de la sociedad y se legaban por generaciones; ahora concentran una fuerte carga evocadora de las historias individuales en relación con la colectividad a través

de los signos de uso sedimentados a lo largo de sus longevas vidas. Weiwei monta una gran estructura tridimensional que llena el espacio y obliga a una observación de la obra desde dentro, atravesándola rodeados por los taburetes esparcidos como por una explosión expansiva —de ahí el título—, una metáfora de los individuos en relación con el crecimiento desenfrenado de los sistemas de nuestro mundo globalizado. El mensaje es una crítica a la pérdida de los valores tradicionales de identidad a raíz de la llamada revolución cultural, que introdujo masivamente el uso del plástico y del metal para la construcción estandarizada de los muebles y que deriva en la multiplicación de los volúmenes crecientes de nuestras megaciudades contemporáneas.

La Arquitectura en Relación con las Personas y con el Entorno

De los indicios de uso de los muebles tradicionales a los signos de los edificios reveladores de sus historias en la obra *The Ethics of Dust: Doge's Palace*, de Jorge Otero-Pailos (Madrid, España, 1971). El artista rescata la superposición de los signos residuales dejados por las personas y por el tiempo en una pared del Palacio Ducal de Venecia, como la contaminación y la suciedad, para indagar y desvelar la historia del propio edificio y de su relación con las personas y con el ambiente. Otero-Pailos recubre con una lámina fina de látex especial, que lleva disuelto un producto químico para ablandar la suciedad, una pared ennegrecida por la contaminación del conocido monumento y la despega, como en una especie de “strappo” de un fresco, una vez seca. El material retiene lo que se había estratificado sobre la superficie y crea un registro de los humos de la ciudad, de los escapes industriales y de la suciedad acumulada. La contaminación tiene connotaciones negativas en nuestra cultura, pero es uno de los productos que más se generan continuamente para nuestro sistema de vida, y como producto estigmatizado de la modernidad, paradigmático del grado de (in)sostenibilidad de los modelos de desarrollo, Otero-Pailos lo limpia, lo elimina de los edificios, pero, a la vez, lo preserva y le atribuye valor histórico y testimonial a través del lenguaje del arte. La belleza derivada de la pieza no es intencional, sino sometida a la distribución aleatoria de los materiales depositados sobre la pared, una propiedad que el autor transforma en valor estético.

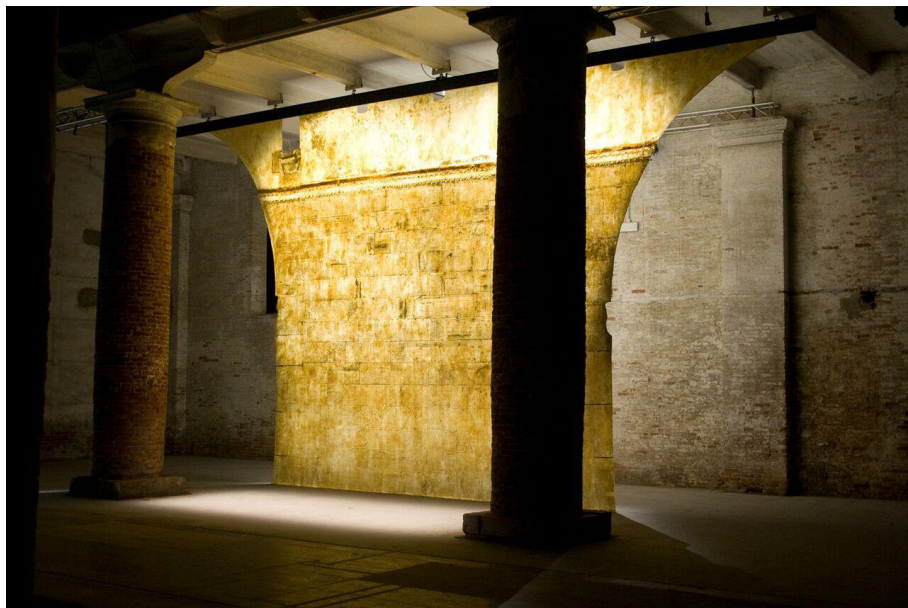


Figura 3. Jorge Otero-Pailos, *The Ethics of Dust: Doge's Palace*, 2009. Ha sido expuesta en le Corderie de la 53ª Bienal de Arte de Venecia. Colección de Thyssen-Bornemisza Art Contemporary Foundation T-BA21. Cortesía del autor.

Arqueología de los Desechos

Otros tipos de residuos significativos de modelos de vida son los desechos cotidianos de nuestra alimentación, utilizados por Rossella Biscotti (Molfetta, Italia, 1978) en la obra *I dreamt that you changed into a cat ... gatto ... ha ha ha* (2013), resultado de un trabajo realizado en la prisión de mujeres de la isla de la Giudecca, en Venecia. A lo largo de seis meses la artista hizo visitas a 14 detenidas que participaron conscientemente en la realización de la instalación recogiendo diariamente de las celdas, de la cocina y del huerto los residuos generados. El resultado son unos bloques hechos con compuesto de esos residuos que la artista reconfigura como un antiguo trazado de muros, en analogía con los muros de la cárcel, devueltos a la luz para testimoniar su existencia y recuperar el recuerdo. Paralelamente Biscotti registró los sueños que las detenidas le contaban —de ahí el título de la obra—, única forma de evasión por estas personas que no tienen voz, y montar finalmente un sonoro que acompañaba las esculturas. La instalación, escultórica y sonora, son volúmenes geométricos lineales, puros, que invitan a recorrer los espacios que

definen como si se trataran de restos arqueológicos pero que manifiestan la dura realidad del cautiverio. El material tiene una textura compacta, un aspecto entre un hormigón poco vibrado que deja visibles las imperfecciones y la piedra natural picada a mano, pero también da una cierta sensación de friabilidad, propia, por otra parte, del material en el que está hecha, sugiriendo así su perturbador origen. También de residuos convertidos en objetos de una arqueología de la cotidianidad están hechas las obras del escultor y pintor John Beech (Winchester, Reino Unido, 1964). *Make, Glove Grid* o *Rolling Platform* son algunos ejemplos de su producción artística, con la que convierte herramientas de baja tecnología y residuos del mundo de la construcción en objetos estéticos y significativos. Beech se reapropia de materiales industriales comunes, objetos de los procesos productivos de la edificación y desechos encontradas en la calle o en las basuras de las obras, y los transforma en desconcertantes, irónicas y absurdas composiciones. Objetos industriales sencillos elogiados en sus valores utilitarísticos sedimentados en las señales de uso, como listones de aluminio que se utilizan para marcar la perpendicularidad de las paredes en construcción, apilados y aparentemente sujetos con tiras de cinta adhesiva roja a los que el artista añade marcas de rotulador negro, o guantes de trabajo multicolores y sucios de manchas expuestos en cajas de metacrilato como unas vitrinas para joyas, como si se tratara de un hallazgo de alta arqueología.

Ocultaciones Estratégicas

Ratas africanas, cañas infestadas de gusanos, plantas cucurbitáceas del Bangladesh, carne de caza, cáscaras de naranja secas, huevos frescos, un caracol gigante africano, una nariz de cerdo, carne de ave y de cerdo cruda, una cabeza de cerdo de América del Sur, cal de Asia Meridional, una maceta con tierra y una planta subtropical, son algunos de los objetos depositados en una sala del Terminal 4 del aeropuerto JFK, el de mayor tráfico de pasajeros de todos los Estados Unidos, donde guardan durante 48 horas todos los artículos confiscados que no se pueden dejar entrar en el territorio americano, para luego incinerarlos. Es esto el sujeto de una de las fotografías del proyecto titulado *An American Index of the Hidden and unfamiliar* (2007), de Taryn Simon (New York, Estados Unidos, 1975), obras que retratan lugares inaccesibles al público en general y de alta seguridad, como zonas nucleares, de cuarentena, o lugares secretos de la CIA, desvelando vestigios ocultos, señales de cosas destruidas, paradigmáticas de acciones humanas que interesa o que conviene tapar, ocultar o disimular. Se incluye en este inventario la

imagen de un almacén de residuos nucleares de una inquietante belleza: 1.936 cápsulas de acero inoxidable sumergidas en una balsa de agua refrigerante que resplandecen en la oscuridad por las radiaciones mortíferas emitidas, que pueden matar en sólo 10 segundos cualquier ser humano que se exponga. Esta incómoda realidad, la de la forzosa expansión de depósitos nucleares eternos, imposibles de dismantelar por la longevidad de los residuos tóxicos de un sistema que pide aumentar cada día más la producción de energía, es el contrapunto de lo que la velocidad y la inmediatez del consumo en el mundo globalizado está provocando.

La (in)Habitabilidad del Mundo Globalizado

La habitabilidad del mundo globalizado, la relación con la arquitectura de la apariencia y del espectáculo, la adaptación al espacio saturado y caótico de las ciudades y las dinámicas sociales generadas por la calidad del entorno, son temas de referencia de muchas propuestas de artistas actuales. Un ejemplo significativo de estas miradas críticas es la obra *Trashed Black Box n.2* (2003), del artista plástico y músico Steven Parrino (New York, Estados Unidos, 1958-2005), muerto en un accidente de motocicleta a los 46 años, todo un epílogo de una vida marcada por una ideología de la destrucción, del nihilismo y de la falta de valores, paradigmática de nuestra sociedad. Es un cubículo de placas de cartón-yeso montadas sobre perfiles metálicos del tamaño aproximado de una pequeña habitación de cualquier piso, el simulacro de un espacio arquitectónico convencional fabricado con un sistema constructivo estandarizado muy difundido en las prácticas de la edificación actual. Interiormente está pintado de esmalte negro, alusión a un ambiente oscuro, hostil, opresivo/depresivo, sin ventanas y sólo con un agujero de acceso que permitió al artista entrar y, con un mazo grueso, herramienta tradicional para romper y derribar, dar golpes violentos a los paneles hacia fuera en un acto performativo de rebelión y de destrucción. El enfoque destructivo de Parrino sigue presente en la obra *13 Shattered Panels (for Joey Ramone)* (2001), un homenaje al amigo fundador del Punkrock muerto en 2001. Se trata de una instalación de placas también de ordinario y postizo cartón-yeso pintado con negro industrial, roto y amontonado contra la pared como restos inertes sobrados de una construcción, otro reflejo de su profundo pesimismo hacia la vida. Formas vinculadas a un impulso devastador coherente con una ideología rebelde a las convenciones, abstracciones destructivas con materiales de la sobreproducción industrial frente a la estética refinada de los antecedentes pintores abstractos y expresión de su hostilidad hacia los mecanismos

comerciales del mercado del arte, poco generoso con él en vida, pero bien atento a la valorización especulativa de su obra después de muerto. Otro trabajo que apunta a las dinámicas de los espacios y de los lugares de la convivencia, pero referido a otra realidad social, es el del artista libanés Marwan Rechmaoui (Beirut, Líbano, 1964). La obra *Spectre (The Yacoubian Building, Beirut)* (2006), es una instalación que reproduce exactamente a escala un tradicional bloque de pisos de Beirut que fue evacuado en 2006 a raíz del conflicto con Israel. Los materiales utilizados son hormigón, aluminio, vidrio y madera, los mismos que conforman el modelo original, aquí ensamblados de una forma que alude, a través de las pequeñas y sutiles imperfecciones de la geometría estructural, a una precariedad paradigmática de la actual condición vital de las familias que en él vivían. La monotonía triste y gris de este vestigio se rompe por los colores vivos de algunas puertas de acceso a los pisos y por unos carteles publicitarios de las actividades que allí se desarrollaban: rastros que revelan el abrupto y repentino abandono del edificio por una comunidad que en su momento era vibrante y llena de vida y que ahora malvive exiliada en otros lugares del mundo.

Los refugiados son seres sin Estado (...) por la inexistencia o la presencia meramente fantasmagórica de una autoridad estatal a la cual remitir su estatus de ciudadano. (...) Aunque estén en una situación estable durante un tiempo, están siempre de viaje, un viaje sin fin porqué su destinación (tanto si tiene que ser una llegada como una vuelta) no es nunca clara, mientras que queda siempre inaccesible cualquier lugar que se pudiera llamar “definitivo”. Nunca se liberarán de la sensación angustiosa de que el lugar en el que están es transitorio, indefinido y provisional. (Bauman, 2007, p. 48, trad. a.)

Banalidades Deslumbrantes

De los territorios en conflicto de Oriente Medio a los territorios de la periferia y de la cultura suburbana estadounidense. Los signos característicos de sus paisajes cotidianos son los referentes que han inspirado a la artista Liza Lou (New York, Estados Unidos, 1969) las dos monumentales obras *Kitchen* y *The Backyard*. Se trata de reconstrucciones a escala real de una típica cocina y un típico jardín de casa unifamiliar de los suburbios californianos, una visión aguda y penetrante de la uniformidad de los estilos de vida a los que aspira la clase media, o media-baja a través de los modelos estereotipados de sus viviendas. Dos instalaciones con todo tipo de detalles, como muebles, electrodomésticos, cajas de cereales, bolsas de patatas, huevos fritos en el

plato, barbacoa, latas de cola-cola y de cerveza y otros, que son realizados con cuentas de cristal brillante, millones de pequeñas piezas multicolor ensartadas en cordeles, como collares y pulseras que revisten los volúmenes de los objetos hechos con madera, alambre y papel maché. El efecto visual es impactante, las apariencias dan un sentido de normalidad y de familiaridad al conjunto, pero una extraña sensación impregna el observador, como de dislocación de la realidad a un cuento de hadas, donde todo queda suspendido en un mundo mágico pero verosímil y, a la vez, inquietante y siniestro. La artista se inspira en grandes monumentos y obras del arte italiano, sobre todo del paisaje toscano renacentista, que la impresionó en un viaje juvenil y que la movió a reproducir su propio paisaje, el paisaje suburbano americano, y a transformar una cocina —el último símbolo ordinario de monotonía doméstica— en algo tan deslumbrante como la Basílica de San Marcos en Venecia, según su propia argumentación. También de brillante cromatismo son las instalaciones escultóricas de David Batchelor (Dundee, Reino Unido, 1955), obras que resucitan y dan nueva vida a residuos inertes del mundo de la producción, de la publicidad y del mercado. Composiciones de objetos encontrados en las calles de Londres, residuos de las imparable prácticas de consumo de los productos industriales. Batchelor resucita objetos inertes y le da nueva vida: botellas, cajas y artefactos de plástico transparente multicolor que ilumina y combina en ensamblajes hipnóticos y deslumbrantes, que desprenden poesía y magnetismo a la vez y que destilan la presencia del color en nuestro entorno cotidiano. Con la serie *Candella* (2006-2009), Batchelor presenta una especie de racimos verticales de cientos de botellas de plástico de colores brillantes iluminadas por dentro con luces de bajo consumo, unidas con cables eléctricos y colgadas de los techos, con dimensiones variables hasta 3 plantas de altura. Obras con objetos de desecho que reconsideran la relación entre la forma y la materialidad misma del color y reflexionan sobre la naturaleza efímera y caduca de los productos innecesarios, huidizos y transitorios llamados a satisfacer nuestras necesidades ilusorias y temporales.

(El objeto) ejerce, sin duda, de mediador, pero, al mismo tiempo, dado que es inmediato e inmanente, rompe esa mediación. Permanece en las dos pendientes, satisface tanto como decepciona (...). No existe la Redención del objeto, en alguna parte existe un «resto» del que el sujeto no puede apoderarse; cree paliarlo mediante la profusión y el amontonamiento, pero sólo consigue multiplicar los obstáculos para la relación. En un primer momento se alcanza una comunicación a través de los objetos, pero después su proliferación bloquea esa comunicación. (Baudrillard, 2002, p. 15)

Escenarios Inquietantes

Paisajes nocturnos de periferias urbanas, pasos a desnivel bajo puentes de autopistas o siniestros callejones en penumbra son los inquietantes escenarios de las fotografías de Lia Halloran (Chicago, Estados Unidos 1977), largas exposiciones que registran los rastros de las incursiones de los “skaters” en la oscuridad como marañas de líneas luminosas. Halloran se pone una luz en la muñeca o en el casco y se hace fotografiar por un colaborador mientras recorre estos espacios marginales; su cuerpo en movimiento desaparece de la imagen para el largo tiempo en que el objetivo de la cámara queda abierto y se registran sólo las trayectorias que se configuran como abstracciones caligráficas de señales fugitivas en el paisaje. Las fotografías de gran formato, en color y de altísima definición, provocan al espectador un efecto de inmersión en la realidad representada, donde el ojo recorre los espacios en el tiempo y con la misma rapidez de las tablas que atraviesan la noche misteriosa y amenazadora. Otras señales representativas de la subcultura urbana y marginal son estetizadas por el artista Aaron Young (San Francisco, Estados Unidos, 1972). Fascinado por el mundo de la rebelión y de la delincuencia Young reconfigura huellas dejadas por los comportamientos de colectivos sociales que hacen de la prepotencia y de la violencia rebelde modelos de cotidianidad. La obra *Greeting Card* (2008) es una performance realizada por un grupo de 12 pilotos con potentes y musculadas motocicletas que por 10 minutos derrapan a altas revoluciones de los motores sobre una plataforma de madera contrachapada expresamente preparada. Los neumáticos ruedan sobre una capa de pintura negra que deja al descubierto una capa de pintura fluorescente naranja y evidencia las huellas como secuelas de las actuaciones dinámicas, enérgicas y peligrosas, unos actos efímeros que apuntan a la prepotencia machista en analogía a la fuerza y la potencia de los motores. Una vez terminada la acción performática, la plataforma se desmonta en 288 paneles convirtiéndose en obras individuales desde piezas únicas en polípticos de diversas dimensiones que comienzan una segunda vida como obras vendibles y destinadas a ser colgadas en las paredes. También la acción es registrada con vídeos, dibujos y fotografías que constituyen otros artefactos artísticos autónomos y material documental del proceso de creación. Otra obra titulada *Arco Light* (2008) es el resultado de los rastros de la coreografía compleja e intrincada de un grupo de “skaters” sobre una plataforma de aluminio con pintura al óleo, acrílica y caucho, que, una vez terminada, ha seguido la misma suerte de la anterior.



Figura 4. Aaron Young, Arc Light, oleo, caucho y acrílico sobre aluminio, 299,7x401,3 cm., 2008. Courtesy Massimo De Carlo Milan/London/Hong Kong.

Epílogo

Como epílogo a este recorrido por el entramado de algunos referentes paradigmáticos del mundo en que vivimos a través de unas obras de arte, citamos una incisiva y poco esperanzadora inectiva del filósofo Edgar Morín:

A partir del siglo XXI, se plantea el problema de la metamorfosis de las sociedades históricas, (...) idea más rica que la de revolución, contiene la radicalidad transformadora de esta pero vinculada a la conservación (de la vida o de la herencia de las culturas). ¿Cómo cambiar de vía para ir hacia la metamorfosis? Aunque parece posible corregir ciertos males, es imposible frenar la oleada técnico-científico-económico-civilizatoria que conduce al planeta al desastre. (Morin, 2010, p. 35)

Referencias

- Augè, M. (1998). *Los «no lugares». Espacios del anonimato. Una antropología de la Sobremodernidad*. Ed. Gedisa. Barcelona.
- Baudrillard, J. (2002). *Contraseñas*. Barcelona. Ed. Anagrama.
- Bauman, Zygmunt (2007). *Temps líquids – Viure en una època d'incertesa*. Barcelona. Viena Ed.
- Bourriaud, N. (2009). *Altermodern. London Tate Triennial 2009*. London. Tate Publishing.
- Maffesoli, M. (2000). “Posmodernidad e identidades múltiples”. *Sociológica*, vol. 15, núm. 43. Distrito Federal, México. Universidad Autónoma Metropolitana.
- Morin, E. (17 de enero de 2010). Elogio de la metamorfosis. *El País*, p. 35.
- Sennett, R. (2008). *La cultura del nuevo capitalismo*. Barcelona. Ed. Anagrama.
- Virilio, P. (2012). *La administración del miedo*, Madrid, Editorial Pasos Perdidos – Barataria.

Massimo Cova: Artista plástico, Arquitecto y Profesor del Departamento de artes Visuales y Diseño, sección Producciones de Arte Contemporáneo, de la Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona.

Email address: mcova@ub.edu

Contact Address: Facultat de Belles Arts, Universitat de Barcelona, Carrer Pau Gargallo 4, 08028 Barcelona.

Instructions for authors, subscriptions and further details:

<http://brac.hipatiapress.com>

Ante la Imagen.

Àlex Nogué Font¹

1) Catedràtic de la Universitat de Barcelona. Editor de la Revista BRAC

Date of publication: February 3rd, 2018

Edition period: February 2018- June 2018

To cite this article: Nogué, À. (2018). Ante la Imagen. *Barcelona, Research, Art, Creation*, 6(1) 90-94. doi: 10.17583/brac.2018.2931

To link this article: <http://dx.doi.org/10.17583/brac.2018.2931>

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE

The terms and conditions of use are related to the Open Journal System and to [Creative Commons Attribution License \(CC-BY\)](#).

Review

Nogué Font, Àlex. *Ante la imagen*. 2016-2018.

Proyecto editorial:

NOGUÉ, ÀLEX (2016). *Davant la imatge*. Barcelona: Edicions Comanegra.
Edición trilingüe. ISBN: 978-84-16605-10-1. Depósito Legal: B 23972-2016.

Proyectos expositivos:

NOGUÉ, ÀLEX (2016-2018).

Un tren en pot amagar un altre. 2017-2018. Diputació de Girona.

Davant la Imatge. 2018-2019. 9ª Biennial d'art de Girona. Diputació de Girona.

(Received: 19 August 2017; Accepted: 15 October 2017; Published: 3 February 2018)

Ante la Imagen

Ante la Imagen es un proyecto artístico que engloba un análisis teórico sobre las condiciones de la percepción como foco de la experiencia estética sustentado por la creación de obras artísticas agrupadas en dos exposiciones itinerantes: “*Un train peut en cacher un autre / Un tren puede esconder a otro*” y “*Davant de la imatge / Ante la imagen*”. Al igual que se hizo en *Dibujar un árbol* (NOGUÈ, À. 2013) el análisis teórico de *Delante la imagen* se deriva de la experimentación del proceso creativo.

“Ante la Imagen” es un libro editado por Comanegra (Barcelona, 2016) y también es el título de un amplio conjunto de obras (fotografías, pinturas e instalaciones) realizadas entre 2014 y 2018 y que conformaran dos proyectos expositivos: “*Un train peut en cacher un autre / Un tren puede esconder a otro*” y “Ante la imagen”. La primera exposición se divulgará dentro de las exposiciones itinerantes de arte contemporáneo de la Diputación de Girona *Exposicions viatgeres, 2017-2018* y la segunda es la consecuencia del Primer Premio de la 9ª Bienal de Arte de Girona, 2017, y se expondrá en 2019.

El núcleo del libro *Ante la Imagen* se compone de 48 fotografías manipuladas con pintura y/o collage. En cuanto al proceso, esta obra se ha desarrollado así: las imágenes son fotografías de un entorno inmediato, de elementos naturales, generalmente vistos de frente, sin mucha profundidad de

campo ni perspectivas. Este material se convierte en la base sobre la que se actúa y se transforma en un documento que verifica una acción, una respuesta a la *incompletitud* que todos podemos sentir en la percepción inicial de la imagen. Las imágenes se pintan, se desacralizan, se completan, se niegan, se rasgan, se cortan, se voltean, se esconden, se soportan, se subrayan, se recuperan, hasta que uno mismo se apodera parcialmente de ellas en un inútil intento de evitar el código hegemónico de la interpretación. Sobre el fluir de estas acciones (a modo de paradigma de cualquier otra acción, sea real o tan solo potencial, por parte de cualquier otro espectador) vamos construyendo nuestros propios razonamientos después de haber salvado el huidizo y único estado inconsciente original y después de haber reducido el espacio de confort que ofrecen los ingentes archivos acumulados por nuestra experiencia de mirar.

La publicación de las obras se acompaña de tres textos, el primero de los cuales es de Marta Dahó, profesora de Historia de la Fotografía de los Estudios Superiores en Fotografía Contemporánea de IDEP Barcelona y comisaria de exposiciones de fotografía. En su texto, Marta Dahó traza un itinerario de la evolución de la representación paisajística, proponiéndonos una interrupción en nuestra lectura habitual de las imágenes y conduciéndonos hacia unos cuestionamientos entre lo visual y lo visible, interrogantes que también se plantean en las obras de *Ante la Imagen*. Dahó subralla que la opacidad, el intervalo, el corte de aquello que nos tapa la vista podría convertirse en un agente revelador de nuestras relaciones con las imágenes y se pregunta en qué momento la imagen puede ser delatada.

El segundo texto es de Xavier Acarín Wieland y lleva por título “Ensayo para un proceso”. Acarín es comisario e investigador, nacido en Barcelona y residente en *New York*, y obtuvo su *MA* en el *Center of Curatorial Studies* del *Bard College*. En su escrito, analiza el pensamiento de Henri Bergson, para quien el análisis divide y traduce en símbolos partes de un objeto, un proceso de representación que siempre queda incompleto, de donde la equivalencia intelectual del objeto es solo una reconstrucción parcial de la realidad. También profundiza en el significado de la intuición y sus contradicciones, tomándola no solo como una forma de conocimiento sino de racionalidad. Es precisamente aquí donde sitúa el proyecto *Ante la imagen*, que, partiendo de la realidad aparente de una fotografía, fragmenta su valor representativo e introduce una pulsión pictórica, combinando percepciones objetuales que fluyen con y sobre el paisaje.

Finalmente, se incluye un texto propio donde me refiero a la imposibilidad de explicar una experiencia si no es mediante una representación que nos informa y nos estimula a buscar detrás de lo aparente, es decir, que interpela nuestra atención hacia la posibilidad de captar cualquier matiz formal o conceptual que afirme las peculiaridades individuales de la percepción visual, en detrimento de la percepción homogeneizada, como una forma de resistencia activa frente a la imagen. En este proceso, la creación de estas obras pretende reivindicar nuestra intuición perceptiva inicial, como método de afirmación de la identidad, frente a la profusión de lo visual.

Referencias

Nogué, À. (2013). *Dibuixar un arbre/Drawing a tree*. Barcelona: Comanegra.

Nogué, À. (2016) *Davant la Imatge*. Barcelona: Comanegra.

<http://www.alexnogue.com>

<https://www.casadecultura.org/cicles/479/exposicions-viatgeres-un-tren-en-pot-amagar-un-altre-d-alex-nogue>

<https://www.casadecultura.cat/activitats/486/19732/ix-biennal-d-art-de-girona>

<https://www.youtube.com/watch?v=DrdqDV1vl4k>



Figura 1. Àlex Nogué. 2016. *Ante la imagen*. [30 fotografías, guache, collage, óleo sobre papel fotográfico impreso. 20,2 cm x 30, 5 cm cada una].



Figura 2. Àlex Nogué. 2013-2014. *Blanc i Negre*. [Instalación: Pintura al óleo sobre madera, tela de algodón, maderas, 2 focos de 5500 Kelvin con trípodes. Medidas variables, mínimo: 840 cm x 746 cm x 700 cm].



Figura 3. Àlex Nogué. 2014-2016. *Ortígal*. [Instalación: Pintura al óleo sobre lona. Caja de Luz de 207 cm x 126 cm x 11 cm; marco de madera de tilo, 1 barra fluorescente de 122 cm; 36 W / 230 V. Medidas globales de la instalación: 207cm x 126 cm x 200 cm].

Àlex Nogué Font
Catedràtic de la Universitat de Barcelona.
Editor de la revista BRAC.

Instructions for authors, subscriptions and further details:

<http://rasp.hipatiapress.com>

List of Reviewers

Date of publication: February 3rd, 2018

To cite this article: (2017). List of Reviewers. *Barcelona, Research, Art, Creation*, 6(1), 95. doi: 10.17583/brac.2018.3249

To link this article: <http://dx.doi.org/10.17583/brac.2018.3249>

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE

The terms and conditions of use are related to the Open Journal System and to [Creative Commons Attribution License](#) (CC-BY).

List of Reviewers

The editors of the Barcelona Research Art Creation, we wish thank the reviewers for their contributions to the quality of the journal during 2017.

Àlex Nogué
Joan Descarga
Miquel Planas
Jaume Fortuny
Editors

Josep Maria Jori Gomila
M. Carmen Garcia Herrero
Miquel Ribó i Pal
David Miralles
Fray Ignacio Husillos Tamarit
José Ángel Lasar Garikano
Josep Cerdà
Clara Garí
David Lopez-Ruiz
Beatriz Regueiro
Anna Urroz Osés
Imma Alonso
Rebecca Mutell
Adolf Genovart

Núria Gual
Javier Ramos Polo
Marina Garone Gravier
Josep Maria Martí Font
Alberto Peñin
Miquel Vidal
Aurora Alcaide
Ramón Casanova
Araceli Delgado
Clara Garí
Jordi Morell
Beatriz Regueiro
Carmen Lloret Ferrandiz

