



Universidad Autónoma de Querétaro  
Facultad de Bellas Artes

El retorno de lo sagrado en el arte moderno y  
contemporáneo  
Tesis

Que como parte de los requisitos para  
obtener el Grado de  
Maestro en Artes con Línea Terminal en Arte  
Contemporáneo y Sociedad

Presenta  
José Roberto González García

Dirigido por:  
Dra. Ma. de los Ángeles Aguilar San Román

Querétaro, Qro. 25 de julio de 2019

## RESUMEN:

El presente trabajo aborda un tema central en la configuración de la cultura de nuestra época: el retorno de lo sagrado a través del arte moderno y contemporáneo, en el linde y despliegue de la postmodernidad. La modernidad, vía la Ilustración, inició un proceso de secularización generalizada en Occidente, extendiendo el dominio de lo profano, de lo regular y “normal”; expulsando así lo sacro hacia el ámbito de lo superado y lo arcaico. Tras la crisis de la modernidad en el siglo XX, de sus meta-relatos y el derrumbe de sus verdades absolutas, se impone un retorno de lo sagrado; mas no quizá en la forma de la imposición general de una religión positiva con sus respectivos dogmas y liturgias, pero sí tal vez como una ruptura hierofánica de la regularidad profana de lo cotidiano a través del trabajo de algunos de los exponentes señalados del arte moderno y contemporáneo. Un arte que asume y reformula, en clave estética, las formas de lo sagrado: el rito, el chamanismo, la atemporalidad del éxtasis, el carácter cíclico de un cosmos divinizado, el pensamiento mágico, la instauración del *temenos*, del espacio sacro contra el profano, incluso la iconoclastia y la transgresión en tanto una religiosidad inversa. Este trabajo se desarrolla, en primera instancia, estableciendo el concepto y la manifestación de lo sacro; haciendo, después, una breve genealogía de la modernidad, su proceso secularizante y su crisis; culminando en una descripción del retorno de lo sagrado a través de la obra de tres artistas emblemáticos por su carácter hierofante: Constantin Brancusi, Joseph Beuys y Alejandro Jodorowsky. En ellos se hace patente esta vuelta estética a nuestro pasado ritual y sacro. Un rasgo determinante para comprender el espíritu de nuestra cultura actual.

**Palabras Clave:** sagrado, secularización, hierofanía, Arte Moderno, Arte Contemporáneo

## SUMMARY

The present work addresses a main theme in a configuration of the culture of our epoch: the return of the sacred through modern and contemporary art in the limit and development of postmodernity. With the Enlightenment modernity initiated a process of secularization generalized in the Western world extending the domain of the profane, regular and "normal", thus expelling the sacred towards the scope of the overcome and the archaic. After the crisis of modernity in the 20th century, its metanarratives and the collapse of its absolute truths, a return of the sacred is imposed through the work of some exponents of modern and contemporary art, not in a general imposition of a positive religion with its dogmas and liturgies but perhaps, as a hierophanic rupture of the profane regularity of our daily life. An art that assumes and reformulates the shapes of the sacred in aesthetic code: the rite, the shamanism, the timelessness of ecstasy, the cyclical character of a glorified cosmos, the magical thinking, the establishment of *temenos*, the sacred space versus the profane, even the iconoclasm and the transgression in the interim of a opposed religiosity. This work is developed first by establishing the concept and the manifestation of the sacred, making then a brief genealogy of modernity, its secularizing process and its crisis, culminating in a description of the return of sacred through the work of three emblematic artists, because of their hierophant character: Constantin Brancusi, Joseph Beuys and Alejandro Jodorowsky. This aesthetic return to our ritual and sacred past is manifested with them, a decisive characteristic to understand the spirit of the time of our present culture.

**Key words:** sacred, modernity, postmodernity, secularization, sacralisation, rituality, hierophany, modern art, contemporary art, Beuys, Brancusi, Jodorowsky.



JEFATURA DE  
POSGRADO

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN. GRAMÁTICA DE LO SAGRADO	pág. 5
CAPÍTULO I. BREVE GENEALOGÍA DE LA MODERNIDAD	pág. 14
CAPÍTULO II. EL RETORNO A LO SAGRADO	pág. 26
CAPÍTULO III. SEMBLANZA HISTÓRICA DE CONSTANTIN BRANCUSI	pág. 38
CAPÍTULO IV. SEMBLANZA HISTÓRICA DE JOSEPH BEUYS	pág. 55
CAPÍTULO V. SEMBLANZA HISTÓRICA DE ALEJANDRO JODOROWSKY	pág. 70
CAPÍTULO VI. TODOS LOS LUGARES DE LA TIERRA ESTÁN EN EL ALEPH	pág. 90
CONCLUSIÓN	pág. 99
ÍNDICE DE IMÁGENES	pág. 102
BIBLIOGRAFÍA	Pág. 104

## INTRODUCCIÓN

### GRAMÁTICA DE LO SAGRADO

El concepto de lo sagrado en esta investigación, parte de las experiencias del arte en el campo artístico-visual y de la exploración que realizan algunos artistas sobre la materia y el cuerpo, lo inmaterial y los conceptos, a través de rituales posmodernos y repeticiones de prácticas ancestrales, alejándose de las formas de la representación y preocupados por lo que ha dejado de ser visible en el mundo moderno. En el caso de la materia, aparece el artista que abandona la superficie banal de las formas y penetra la materia para descubrir o desocultar las estructuras primordiales de ese sustrato que se transforma en obra de arte. Se entiende por materia todo aquello que tiene localización espacial, posee una cierta cantidad de energía, y está sujeto a cambios en el tiempo y en el espacio. La palabra materia es un término griego *hyle*, que significa bosque, tierra agrícola, madera cortada, leños. Los filósofos milesios entendían la realidad primaria o fuente de la realidad, *apeiron*, como una entidad de algún modo material: “esta realidad era visualizada como una especie de masa de la cual surgen los diversos elementos, y con la cual se formaban todos los cuerpos” (Ferrater Mora, 2004, p. 2315)

Reivindicando el concepto de *desocultamiento* de Martín Heidegger en *El origen de la obra de arte* (Heidegger M., 2009), este se revela como una singularidad: cuando el material deja de ser inerte e utilitario para convertirse en una manifestación, en una obra de arte, en una aparición que presenta la verdad de lo expresado.

Una hierofanía es una revelación de lo sagrado que se presenta como una evidencia de lo que se des-oculta, de lo que estaba oculto y aparece. Si se entiende la palabra verdad como desvelamiento o una des-ocultación, la des-ocultación devuelve del olvido lo ocultado. Siguiendo a Félix de Azua, *verdad* (en griego *aletheia*) es lo no-olvidado, lo no-perdido, lo no-oculto y, por lo tanto, es verdadero aquello que se presenta ante nuestros ojos con la luminosidad de la evidencia. (De Azua, 2011)

En las prácticas artísticas como el performance y las artes del cuerpo particularmente, existen casos en los que se establece una relación intencional o inconsciente con prácticas religiosas muy antiguas, prácticas en las que, por ejemplo, se exploran diversas condiciones corporales que pueden provocar en el espectador estados e intensidades y conexiones asociadas al deseo del artista, experimentando placer y goce, purificación y des-ocultamientos.

En cuanto a los rituales artístico-chamánicos, interesa la correlación que algunos artistas establecen a través de sus prácticas artísticas, para retornar a los tiempos pre-mosaicos en los que la naturaleza y sus fuerzas tenían un significado, es decir, había una naturaleza sagrada. En esta idea, lo ritual no solo se refiere a la expresión de las emociones, sino que debe expresar la emoción, representarla, esto es, en cierto modo debe de reproducir o imitar el pensamiento en acción. La palabra griega que se usa para el rito es *dromenon*, y significa lo hecho. La palabra se refiere a que, para realizar un rito, se requiere hacer algo, no basta sentir algo, sino que es menester expresarlo en la acción. También existe una relación familiar entre la palabra *dromenon* y *drama*, ésta última se utiliza para nombrar la representación teatral y significan lo mismo: lo hecho. “En este sentido el instinto lingüístico griego señaló directamente el hecho de que la relación entre el arte y el ritual son parientes cercanos”. (Harrison, 2013, pp. 35-36)

Estas prácticas artístico-rituales de los artistas modernos y contemporáneos, cuestionan el triunfo de la cultura de Occidente, estructurada en dos pilares: la filosofía griega y el monoteísmo israelita desplegado por el cristianismo, y la Ilustración con su ciencia y razón. Estas ideas convirtieron a la naturaleza y a los entes en objetos de investigación científica y de uso comercial. Al respecto, Maffesoli, señala que los artistas-chamanes invocaron presencias, potencias y emociones para un mundo desencantado por la secularización y su necesaria reencantación (Maffesoli, 2002); invocando también al espíritu romántico, entendido este romanticismo no como una época, sino como una actitud. “El Romanticismo entre otras muchas cosas, es también una continuación de la religión con medios estéticos, por lo que lo imaginario ha alcanzado con él una altura sin precedentes. El Romanticismo triunfa sobre el principio de realidad” (Safransky, 2009, p.

15). La estetización de la vida, fue una reacción de los románticos al cruento capitalismo que deshumanizaba y desencantaba el mundo.

Un artista como Joseph Beuys, el chamán de Düsseldorf, es un ejemplo de ello con sus acciones artístico-chamánicas con animales y la naturaleza; su obra irrumpe en los circuitos artísticos alternativos para comunicar y posibilitar el ser que tienen los seres y las cosas. Por ejemplo, como en su acción *I like America and America likes me. Coyote* de 1974 (Foto 1). En esta obra realizada en la galería Rene Block del Soho, se impregnan factores espaciales y escultóricos, lingüísticos y sonoros a la figura del artista, a su gestualidad corporal, a su conciencia de comunicador que tiene como receptor a un animal. Beuys asume el papel de chamán con potestad de curar y salvar a una sociedad que él consideraba muerta.

Foto 1



J. Beuys. Aktion: "Coyote, I like America and America likes me", 1974

Sin embargo, la fuente de las acciones artísticas, performances y la *mise-en-scène* del arte y la cultura, es necesario buscarla en las vanguardias artísticas del siglo XX, movimientos que lucharon por liberar al arte y a los artistas de las cúpulas del poder y de la imposición de la verdad única. Particularmente será en el movimiento *Dada* en donde ocurrirán extraordinarias manifestaciones que fueron más allá de los límites. Esta corriente nacida en Zurich en el año de 1916 en plena Primera Guerra Mundial, tuvo como sede un local llamado el Cabaret Voltaire, sus espectáculos nocturnos llamaron la atención de un público intelectual, célebres fueron los poemas sin palabras a cargo de uno de los principales fundadores del movimiento, como Hugo Ball, quien aparecía vestido como un hombre de hojalata recitando poemas incomprensibles. (Ball, 2005)

Los dadaístas pretendían rectificar los viejos ideales humanistas y la dignidad humana en la era de la estandarización mecánica. “El dadaísmo para Hugo Ball era simplemente el nombre de una especie de duda radical, una manera de dejar a un lado todas las ideologías existentes y avanzar en el análisis del mundo circundante. Como tal, la energía del dadaísmo no puede agotarse jamás: es una idea cuyo momento siempre es la actualidad”. (Ball, 2005, pp. 14-15)

Para ingresar al territorio de lo sagrado se parte de las ideas de Mircea Eliade, quien afirma que lo sagrado es lo opuesto a lo profano; lo sagrado es lo que se muestra, lo que se des-oculta y se manifiesta como una hierofanía (Eliade M. , 1981). No es el objeto o la piedra, sino lo que se presenta a través de ella. En este sentido, un artista comprometido con este descubrimiento de la esencia de las cosas es el escultor rumano Constantin Brancusi, a través de sus obras en distintos materiales como la piedra, la madera o el metal posibilitó una presencia de lo sagrado. Obras como *El beso* I,II, III de 1907, y *Pájaro en el espacio*, aluden claramente a esta condición de des-ocultamiento (Fotos 2 y 3).

## Fotos 2 y 3



C. Brancusi. *Pájaro en el espacio* (1923) y *El Beso* (1916)

Con la piedra de *El beso*, Brancusi alude a la instauración del altar para el ritual de lo sagrado en el que la superficie muestra la fuerza que se oculta en su interior. En el *Vuelo del pájaro*, su ligera esbeltez, conecta al objeto ritual con el espacio discontinuo, es decir, con el absoluto.

Muchos artistas han abandonado la producción de objetos individuales para consagrarse a la creación de instalaciones y ambientes, donde las obras creadas o prefabricadas se organizan en el espacio que se les concede. En esos casos, el artista se convierte en el único garante de su emplazamiento y funcionamiento, al igual que el sacerdote es quien posee el conocimiento que ordena los objetos rituales y su colocación. Mircea Eliade cita en su libro *Lo Sagrado y lo Profano*, a Rudolf Otto, quien habla de la experiencia numinosa, como esa experiencia con lo extraño, explicándola como lo que no se parece a nada humano, no conocido. Ante ello, el hombre experimenta el sentimiento de nulidad de no ser más que una criatura. “Es una experiencia terrorífica, es *el mysterium tremendum*; temor religioso y *mysterium fascinans*” (Eliade M., 1981, p. 9).

Lo sagrado es la manifestación de algo completamente diferente, de una realidad que no pertenece a nuestro mundo natural y profano. Lo sagrado puede comprenderse como el territorio cercano a la orilla donde se hace evidente el límite. Por tanto, es la zona de ruptura, de discontinuidad, de crisis. Por este motivo, es el espacio privilegiado donde se puede cuestionar quiénes somos, ya que sólo en la discontinuidad se hace patente la continuidad.

La hierofanización de la materia es el des-ocultamiento de lo sagrado a través de la experiencia artística. Experiencia antes religiosa que había dominado el mundo hasta la llegada del monoteísmo judeo-cristiano.

Esta intensidad es la que manifiesta en lo sagrado, el hombre percibe una presencia, un ímpetu, un misterio, una energía, una experiencia en un mundo moderno sin dioses. Ésta experiencia provoca esos momentos de ímpetus, de un funcionamiento del cuerpo más allá de sus órganos, tal y como ocurre en algunas prácticas artísticas y chamánicas, en las que a través de la desorganización, la des-jerarquización, la asignificancia, la subjetividad llega a perderse, es en el delirio, en el que se manifiesta lo sagrado o el encuentro con ello. Los ritos dionisiacos debieron de ser parecidos a los conciertos de rock de cantantes como Jim Morrison, llamado el *rey lagarto*, quien al parecer entraba en trance mientras cantaba y bailaba con movimientos parecidos a las danzas rituales de los indios americanos, haciendo sentir al público, a la colectividad, el sentido de lo sagrado, en eso consiste el rito. La danza ha sido siempre un rito realizado, es un *hacer* lo que se siente. Este tipo de experiencia se antoja esquizofrénica, pero además es una práctica que el hombre ha experimentado desde hace milenios. En este sentido la experiencia de lo sagrado se puede parecer a la del cuerpo funciona más allá de sus órganos, y las intensidades ya no son sólo perceptibles con la visualidad, sino con todo el cuerpo; la disolución del yo en nombre de lo originario y eternamente desconocido como en Hölderlin (Juanes J. , 2003). Esta intensidad también está asociada a la experiencia de lo sublime como el goce, la pulsión de muerte y temor, fascinación del misterio, que lleva más allá de los límites y produce una forma de conocimiento a través de la experiencia extrema. Lo sublime que se presenta como un horizonte de apertura.

Tal como afirma Safransky, la noción de lo sublime, en primera instancia, se relaciona con la idea de Kant en cuanto que lo bello es coincidencia de forma y contenido; lo sublime es divergencia entre forma y contenido, quedando abolida la armonía entre la imaginación y el entendimiento que funcionaba todavía en el sentimiento de lo bello (Safransky, 2009). También se encuentra una correspondencia de lo sublime en el sentido de agenciamientos del deseo, es decir, en el goce freudiano. El goce como pulsión perturbadora, como experiencia límite, que acerca a lo auténtico, a lo que se ha callado y ocultado: la experiencia con lo sagrado.

Lo sagrado no hace acto de presencia en la naturaleza entera, sino en determinados paisajes y configuraciones del entramado humano. Llega y se va, en medio de un juego incesante de presencia y sustracción, aparición y desaparición. Es un relámpago.

Lo infinito está en lo finito, y lo eterno en el instante. Lo divino está allí en donde la vida se celebra. Para Hölderlin lo divino muere cuando los hombres se convierten en otra cosa. Nada es más fugaz que los dioses, escribe Hölderlin, ellos cambian sus moradas y dejan cenizas, unas cenizas bajo las cuales más tarde podemos encontrar indicios. Como señala Safransky, son quizá los poetas los que pueden reavivarlos. (Safransky, 2009). El retorno a lo sagrado remite al eterno retorno del hombre a lo primordial, a un tiempo en que los humanos todavía convivíamos con los dioses.

En esta tesis se podrán relacionar prácticas artísticas modernas y contemporáneas de artistas que han retornado a lo ritual, a lo chamánico, a la transmutación de la materia esencial, que posibilita llegar a la experiencia límite del goce y el deseo. A este tipo de experiencias es a las que se llama lo sagrado, es un territorio en donde acontece la desocultación cuando se muestra lo auténtico o numinoso; el ser de las cosas, además, ocurre en un cruce entre lo sagrado y el arte.

Más adelante se hará mención de algunos artistas y sus prácticas que, de acuerdo a este hilo conductor, han provocado la manifestación de lo sagrado a través de su obra artística. Éstos pertenecen o están incluidos en la historia del arte moderno, en la

posmodernidad y el arte contemporáneo. Lo que identifica a estos artistas es su desmarcación de la modernidad secularizadora, su actitud no decadente de huir de la modernidad hacia el pasado, sino de confrontarla, construyendo nuevos horizontes para una práctica artística que impulse a lo primordial, en donde el artista supere la práctica científica objetivizante, cuestionando a la cultura occidental que permitió que todos los entes fueran vistos como objetos útiles de las ciencias naturales, olvidándose de lo humano y lo sagrado.

El arte y la religión son dos ámbitos muy distintos, diferencia que se acentúa por la trayectoria emancipadora del primero, que aparece en la historia como un fenómeno de evolución. Pero aunque el arte reivindique su autonomía, ésta no lo preserva de los contactos y las influencias. Pues bien, el éxito de las *'performances'*, del *'happening'* y de las instalaciones se debe, en gran parte, a la fascinación que los artistas han sentido al descubrir y estudiar los ritos religiosos y estilos de vida de las sociedades no occidentales.

Puede pensarse que se interesaron de modo especial por estas formas, porque encontraron en ellas un testimonio tangible de espiritualidad y trascendencia que echaban de menos en el ámbito de la cristiandad. Estas iniciativas no están desprovistas de cierta nostalgia, pero aun así poseen el mérito de recordar que el hombre, en un mundo dominado por el materialismo, tiene necesidad de plantearse sus relaciones con la realidad sensible sin excluir el concepto del más allá, ya que el ser humano rara vez percibe la materia como algo completamente inerte. Si el arte occidental contemporáneo, al no mencionar explícitamente ni a dioses ni a espíritus, parece dirigirse únicamente al ser humano, puede, no obstante, desempeñar para cierto público un papel metafísico de trascendencia inmaterial. Por lo demás, se ha podido comparar el mundo artístico a una secta. Al decir de Martin, la comparación no va más allá de la función espiritual (Martin, 2003).

El sentido de lo sagrado permanece presente en la vida cultural de las ciudades y de las comunidades. Sin embargo, la modernidad ha empleado la institución museo para consagrar una serie de objetos que pertenecen a la cultura material de los pueblos, porque además de otorgarles un valor cultural o estético, estos objetos ya no tienen sentido para la

sociedad moderna como objetos sagrados. Los objetos de culto experimentaron una metamorfosis para convertirse en obras de arte o en objetos museísticos. Octavio Paz, cuando se refiere a la Coatlicue, la diosa-madre prehispánica, lo hizo en términos de describir el periplo que recorrió esta deidad desde la antigüedad pre-hispánica hasta la edad moderna, que fue de Diosa-madre a demonio; de demonio a monstruo y de monstruo a obra de arte, expuesta hoy en la sala Mexica del Museo Nacional de Antropología e Historia (Paz O. , 1989).

En una entrevista publicada con motivo de la exposición *Chefs-d'œuvre, trésors et quoi encore, Obras maestras, tesoros y algo más...* en el Museo de Historia Natural de Lyon, Francia, en 2001 Krzysztof Pomian dice : “En los museos se conservan objetos por la misma razón por la que se entierra a los muertos, por la misma razón por la que durante mucho tiempo se colocaban en las tumbas ofrendas funerarias o se guardaban en los templos los tesoros. Los seres humanos dividen todo lo que existe, digamos por abreviar, en visible e invisible” (Côté, 2003, pp. 37-41). Al hablar de museo, nunca están ausentes las nociones de obra de arte y de sagrado.

Por ello, esta investigación inicia con una breve genealogía de la modernidad, con la intención de situar el concepto de lo moderno y entender su devenir, sus causas y efectos sobre la obra de arte. Es importante asegurar que en este trabajo se podrá apreciar cómo los ritos antiguos y primordiales siempre retornan, porque han sido conservados por el arte, los colectivos y los grupos minoritarios.

## CAPÍTULO I

### BREVE GENEALOGÍA DE LA MODERNIDAD

Como se ha señalado en la introducción de la presente tesis, en este capítulo se realizará una breve genealogía de la modernidad, con la intención de situar el concepto de lo moderno y entender su devenir, sus causas y efectos sobre la obra de arte. Con base en este entendimiento, se hará patente cómo es que, a través del arte moderno y contemporáneo, se ha hecho posible un retorno de lo sagrado.

Esta breve genealogía devela a la modernidad como un tiempo profano, y la contrasta asimismo con el concepto de posmodernidad como tiempo pos-secular. No se discernirá aquí, si el concepto de posmodernidad es preciso o ambiguo en relación a las discusiones sobre su verdad o significado. Sin embargo, se considera aquí la *posmodernidad* como el agotamiento de la modernidad en el arte en general y en la posvanguardia en particular. Se manifiesta, tal como señala Compagnon, también en la arquitectura, en las humanidades, y en el nuevo paradigma sociocultural que se ha venido desplegando desde la década de los años ochenta del siglo XX hasta el siglo XXI. (Compagnon, 2010)

Se ha establecido una ruta de acceso al entramado de la modernidad a partir del rompimiento de paradigmas en la ciencia, en la cultura y el arte. El progresivo deslizamiento del centro judeo-cristiano europeo, la apertura de márgenes del universo y del planeta, pusieron al hombre en una posición de conquista, de transformación de sí mismo, del mundo y del cosmos.

La experiencia de lo moderno también ha quedado tatuada en la obra de poetas como Charles Baudelaire, quien tomó el espíritu de su época y las nuevas formas para hacer de la experiencia artística la vivencia de lo contingente, de lo cambiante y novedoso que ofrecía este mundo moderno, que él veía como decadente e infernal. La modernidad es tiempo que se deshace entre las manos. Cada encuentro con la modernidad es una fuga. En su discurso por el premio Nobel de Literatura 1990, Octavio Paz define la modernidad

como “un tiempo ahora”, es decir, lo que siempre es actual, un devenir permanente. (Paz O. , 2011)

La modernidad es un producto de la concepción de la historia como proceso sucesivo, lineal e irrepetible. Aunque sus orígenes están en el judeocristianismo, es una ruptura con la doctrina cristiana. El cristianismo desplazó al tiempo cíclico de los paganos: la historia no se repite, tuvo principio y tendrá un fin; el tiempo sucesivo fue el tiempo profano de la historia, teatro de las acciones de los hombres, pero sometido al tiempo sagrado, sin principio ni fin. Después del Juicio Final, lo mismo en el cielo que en el infierno, no habrá futuro. En la eternidad no sucede nada porque todo es. Triunfo del ser sobre el devenir. El tiempo nuevo, el nuestro, es lineal como el cristiano, pero abierto al infinito y sin referencia a la eternidad. Nuestro tiempo es el de la historia profana. Tiempo irreversible y perpetuamente inacabado, en marcha no hacia su fin sino hacia el porvenir. El sol de la historia se llama futuro y el nombre del movimiento hacia el futuro es progreso. (Paz O. , 2011) Para Jürgen Habermas “También la forma latina *modernus* se utilizó por primera vez en el siglo V a fin de distinguir el presente, que se había vuelto oficialmente cristiano, del pasado romano pagano” (Foster, 2006, p. 19). También se le llama modernidad al periodo que aconteció después de la Edad Media, que inicia como Renacimiento dándole marcha al proceso de modernidad. Una de las características principales de este periodo de transformación que ocurrió a partir del siglo XV, es la secularización de la ciencia, la cultura y en general del mundo occidental. La revolución copernicana provocará el salto más espectacular de la sociedad medieval hacia la modernidad.

Para algunos historiadores, como Carlos Valverde, la modernidad tiene su inicio con la secularización del mundo. La revolución de Copérnico puso en crisis las verdades de la iglesia católica, y por ende, de la Santa Escritura. Se pueden considerar signos de la modernidad: la invención de la imprenta en 1440 por Gutenberg; la toma de Constantinopla por los otomanos en el año 1453 y el descubrimiento de América en 1492.

Valverde recuerda la narración de un hecho ocurrido en el siglo XIV: un día 28 de mayo de 1328 por la mañana, la luz dorada de Avignon iluminaba el paisaje y las murallas de la ciudad, mezclados entre los campesinos un grupo de cinco frailes franciscanos, con las capuchas pardas bien caladas para no ser reconocidos, abandonaban la ciudad en busca de refugio y protección de parte del emperador Luis IV de Baviera, entonces enemigo del Papa Juan XXII. Estos frailes que huían de la autoridad del papal, eran Miguel de Cesena, Ministro general de la orden franciscana, Bonagrazia de Bérgamo, Francesco de Ascoli, Enrique Talheim y Guillermo de Ockham. La causa por la que el Sumo Pontífice los había citado se debía a la interpretación radical que éstos habían hecho en torno a la pobreza evangélica. Guillermo de Ockham, catedrático en la Universidad de Oxford, había sido requerido también por expresar algunas interpretaciones teológicas alejadas de la tradición cristiana. Los datos registrados por la historia, establecen que este grupo de franciscanos huyeron y fueron recibidos por el emperador Luis de Baviera. La historia narra que el mismo Guillermo de Ockham se lanzó a los pies del monarca diciéndole: “Emperador, defiéndeme con la espada y yo te defenderé con la pluma”. (Valverde, 1996, p. 14)

La secularización tomó seis siglos y es posible establecer que cierra su ciclo a mediados del siglo XIX con la sentencia de Ludwig Feuerbach: “*Homo homini deus*, el hombre no tiene más dios que el hombre”. Feuerbach explica sus argumentos en el primer capítulo de su libro *La esencia del cristianismo* (Feuerbach, 2012, p. 24). A finales del siglo XIX, Friedrich Nietzsche afirma en el famoso párrafo 125 del tercer libro de *La Gaya Ciencia*, intitulado *El hombre loco*, quien pregunta por dios a unos hombres les espeta: “Lo hemos matado, ¡vosotros y yo! ¡Todos nosotros somos sus asesinos!” (Nietzsche F. , 2002, p. 209). Estos acontecimientos y otros fueron reafirmando el espíritu laico y acompañando el proyecto de la modernidad hasta la actualidad.

Se ha comentado líneas atrás la importancia de la llamada Revolución copernicana, sin embargo, para algunos autores como Edmund Husserl, quien da sentido a lo nuevo es Galileo Galilei, y como consecuencia, la revolución galileana. Sus investigaciones y afirmaciones propiciaron la ruptura con el pasado, elaborando un nuevo relato durante el Renacimiento. Esto se explica por qué Galileo Galilei, si bien confirma la

teoría heliocéntrica de Copérnico frente al geocentrismo aristotélico-ptolemaico, los valores que promueve serán los de la naturaleza, es decir, los que se medirán por su valor racional, y su principio será el conocimiento matemático, ya no la voluntad omnipotente de Dios. La concepción del mundo físico había cambiado.

La idea de modernidad también se manifiesta en los cambios sociales y espirituales, cambios provocados por países de la Europa occidental, que impusieron su forma de producción capitalista a los países que se encontraban en la periferia en una etapa apenas pre-capitalista. La implementación de nuevas de formas de producción, de consumo, de dominación y explotación, modificaron las tradiciones y las culturas de estos pueblos pre-modernos, atentando contra su diversidad cultural.

Sin embargo, la modernidad también es libertad y racionalidad, es decir, el hombre se empieza a liberar de los principios teológicos que lo mantenía sometido a una religiosidad absoluta. El principio para dicha liberación es la racionalidad, los filósofos y los teóricos empiezan a imponer la razón sobre los principios de la tradición. La noción de verdad y de conocimiento se mudan al ámbito de la razón. Los teóricos proclaman el conocimiento del mundo y del hombre por medio de la razón. Fue el francés René Descartes quién le heredó al siglo XVIII el método para instaurar la razón como la luz del mundo y la creencia en el progreso y la evolución ilustrada.

Para actuar y obtener ganancias, el capitalismo, el comercio y la industria, necesitaban de la razón y de la racionalidad. La racionalidad es inmanente a la realidad de los nuevos tiempos y los filósofos formulan y sistematizan sus principios teóricos. En todos los dominios, ya se trate de la ciencia, de las creencias, de la moral o de la organización política y social, el principio de la razón va a sustituir a los principios religiosos que hasta ese momento regían. El individuo quiere servirse de la razón para todo, desea examinar y conocer por medio de la razón.

En sus inicios, durante los siglos XVI y XVII, el racionalismo fue herético y perseguido por impugnar las concepciones teológicas de la época. Tomás Moro fue

decapitado en 1533, Galileo Galilei es condenado por la Inquisición en 1633. Descartes huye en busca de seguridad a Suecia en 1649, donde más tarde morirá.

El siglo XVIII es el heredero del pensamiento de Descartes, marca con la Ilustración el triunfo del racionalismo, de la razón que propaga sus luces, de la creencia en la evolución y el progreso. Los filósofos de ese siglo exponen los principios del nuevo orden que se está gestando y que se encuentra en abierta oposición al ideal autoritario que habían impuesto la Iglesia y el Estado en el siglo XVII. La crítica de la religión y del régimen absolutista se hacen en nombre de la razón. En la naciente sociedad burguesa que sustituye a la feudal, se difunde la noción de sociedad civil regida por el derecho civil y la libertad. La Revolución Francesa será su máxima manifestación.

La sociedad decimonónica ha configurando un tejido de relaciones que brotan alrededor del capitalismo naciente y que tiene como base el intercambio, tanto material como espiritual. El pensamiento hegeliano proclamó al espíritu absoluto, es decir, el principio de progreso histórico que se presentará primeramente como la conciencia que se descubre a sí misma, la autoconciencia que se manifiesta. Finalmente la síntesis representa la historia “en sí” y “para sí”. Para Hegel, la historia universal se desarrolla bajo estos principios, y el hombre tiene la posibilidad de colaborar con el nacimiento del espíritu y con la historia o ser aniquilado por ella misma. Hegel vivió una experiencia de la historia “en sí” y “para sí” cuando vio entrar a Napoleón con sus tropas en Jena un lunes 13 de octubre de 1806, exclamando: “He visto al emperador, ese espíritu del mundo, sensación maravillosa, contemplar a un individuo, que desde un punto, sentado sobre un caballo, se extiende y lo domina”. (Valcárcel, 1988, p. 76)

En el pensamiento del siglo XIX se expresa de manera contundente el espíritu de la modernidad que ha sido dios y demonio. La noción de la historia como el espíritu absoluto, el ideal del progreso y el desarrollo de la ciencia y de la técnica como aspiración al bien común, son los motores que conducen a la modernidad al cumplimiento de su destino. El *telos* secularizado de la modernidad es el que cumplirá la promesa de un mundo

feliz. El tiempo moderno del ahora, construye su utopía para un tiempo futuro, para un tiempo profano.

La modernidad también es un proceso histórico, que se puede pensar y explicar desde distintas disciplinas como la filosofía, la sociología, la historia, la economía y hasta desde la ciencia como lo ha hecho Thomas Kuhn.

Durante el siglo XIX y a partir de la Revolución Industrial, el capitalismo y el desarrollo de la tecnología han reconfigurado los espacios urbanos con la instauración de factorías. Este fenómeno repercutió en la vida social de las ciudades, propició la irrupción en el espacio urbano de la clase trabajadora, es decir, el proletariado que trabajaba en las fábricas y que fue objeto de una explotación brutal, tolerada por las autoridades y la burguesía. Esta forma moderna de organización social basada en la explotación del trabajador, será criticada y cuestionada por pensadores como Carlos Marx, quien construyó un extraordinario mega-relato en el que explicaba detalladamente cuál es el origen de la explotación, y qué posibilidades tiene la clase trabajadora para revertir este proceso de producción basado en la explotación del hombre por el hombre. Marx propondrá luchar por condiciones de igualdad, en las que se instaure un sistema socialista dirigido por la clase trabajadora y, de esta manera, impulsar la construcción de una sociedad libre e igualitaria que luche por la felicidad de todos los individuos a base de una distribución justa del capital y del producto del trabajo. Estas ideas tendrán un eco significativo a partir de la segunda mitad del siglo, después de la publicación del Manifiesto Comunista en el año de 1848 escrito por Marx y Engels. Este gran relato moderno, tendrá verdaderas consecuencias al inicio del siglo XX con la revolución rusa de octubre de 1917.

En el ámbito artístico también hubo una reacción importante justo a la mitad del siglo XIX. Las figuras de Courbet y Manet inauguran la crítica de un arte inspirado en la racionalidad ilustrada europea. Esta posición autocrítica de los artistas se expandió por Europa y el resto del mundo y se le llamará vanguardias artísticas. Para el crítico e historiador del arte Clement Greenberg, el relato del arte moderno inicia precisamente con Manet y termina con Andy Warhol. El filósofo Arthur C. Danto recupera lo que Greenberg

declaró en su famoso texto de 1960 titulado *Pintura modernista* : “Las pinturas de Manet se volvieron las primeras imágenes modernistas, en virtud de la franqueza con la cual se manifestaban las superficies planas en las que eran pintadas” (Danto, 1999, p. 96). La pintura moderna reaccionaría con autocrítica contra el arte académico.

El capitalismo del siglo XIX, con su maquinismo industrial, tenía como objetivo principal resolver el aumento de la productividad. El capitalismo consigue enormes ganancias impulsando nuevas formas de producción, que consiguieron dañar además el sentido humano de la vida. A pesar de que la modernidad capitalista escondía una daga bajo el blanco plumaje del progreso, construyó una sociedad moderna respondiendo a veces a algún tipo de demandas y necesidades como lo fue en el ámbito de la salud, la alimentación o el bienestar. La apuesta de la modernidad y su idea de progreso era instituir un mundo mejor, un mundo en el que la innovación y la novedad surtieran un efecto de bienestar y de autonomía. El hombre ya no dependía más de los dioses, ahora la ciencia y la técnica moderna construirían un mundo ideal para los hombres, el proyecto inacabado de mundo heredado del pasado, sería terminado por la diosa razón y sus instrumentos. Sin embargo, el capitalismo, a partir de sus enormes ganancias, desvía el curso del proyecto moderno y entra en la fase de superproducción, es decir, produce más de lo que se consume. La primera Guerra Mundial será la consecuencia de esta lucha por dotar a las economías industrializadas de insumos para la superproducción. El problema que enfrentará el capitalismo de la primera mitad del siglo XX será el de crear consumidores para que absorban esa superproducción. En este sentido, lo que se requiere es un consumidor estandarizado, proletarizado. Es necesario fabricar el deseo, la seducción de consumir artificialmente, la publicidad y el marketing desarrollan técnicas basadas en argumentos psicológicos para manipular el comportamiento de los consumidores. Descubren que el sujeto es un ser de deseos singulares, en la medida en la que convierten en mercancía sus deseos y, al estandarizarlos, se pierde la singularidad y surge la masa; la publicidad hace creer al sujeto que es un ser único.

Estas situaciones que anuncian la perversión del proyecto moderno en el siglo XX, son las que advierten teóricos y críticos de todas las disciplinas para construir una

crítica al pensamiento moderno heredado desde la Ilustración. El momento más alarmante será sin duda el nacimiento de los totalitarismos y el fascismo. El orden mundial se verá alterado por estas circunstancias. Europa se convertirá en el campo de batalla, como consecuencia de su fracaso como comunidad. Las condiciones en la región de toda Europa han sido desde el principio del siglo XX contradictorias al discurso emanado desde la Ilustración. Los conflictos regionales, étnicos y raciales no habían sido superados desde el imperio de Carlomagno hasta el imperio de Napoleón. Resulta determinante recuperar que en medio de la Primera Guerra Mundial se llevó a cabo el genocidio de los armenios en 1915 en donde fueron exterminados más de un millón de seres humanos a manos del Imperio Otomano.

El ascenso de los totalitarismos en Europa y la lucha por la hegemonía mundial provocaron la Segunda Guerra Mundial. Como es sabido, esta guerra concluyó con un alarde de fuerza y poder por parte de los aliados, dominaron a la ciencia y la tecnología en favor de la razón instrumental. Esa razón que, según Horkheimer y Adorno, es un instrumento de dominio de la naturaleza y del semejante. (Horkheimer, 2009)

Sin embargo, el punto de inflexión de la modernidad fue Auschwitz y el Gulag, los campos de concentración para exterminar seres humanos, fábricas de la muerte diseñadas por la razón instrumental. También la detonación de bombas nucleares en Hiroshima y Nagasaki fueron actos que manifestaron la relación tan estrecha entre razón como verdad y ciencia como poder. Estos hechos pusieron en entredicho el progreso moderno y anunciaron su fracaso como proyecto humano.

Adorno y Horkheimer, desde la Escuela de Frankfurt, lanzaron la crítica a la racionalidad, preguntándose por qué la humanidad ilustrada en vez de alcanzar etapas cada vez más humanas, habían degenerado hacia monstruosos in-humanismos en la primera mitad del siglo XX. Denunciaron también el vacío existencial de la sociedad como una característica de las sociedades secularizadas.

La modernidad, después de este conflicto, sólo pudo mantener de modo artificial los grandes relatos de los vencedores: el del socialismo soviético y el del bienestar en el progreso capitalista norteamericano. “La crisis de la Modernidad es una crisis de la razón, utilizada principalmente como instrumento de dominio y, consiguientemente, un eclipse de la verdad como presencia del ser en el hombre” (Valverde, 1996, p. 129).

El fin de la guerra caliente, trazó el inicio de la guerra fría entre las potencias, que seguirían disputándose el control de la hegemonía mundial durante el siglo XX. Estos acontecimientos anunciarían el fin de la modernidad. Existen autores que proclaman el fin de la modernidad como el fin de un relato, y se manifestó ésta ruptura en la producción artística, las formas culturales, la arquitectura, la filosofía y las ciencias sociales a partir de la década de los años setenta.

Para Jürgen Habermas, un pensador de la segunda Escuela de Frankfurt, la modernidad no ha fracasado sino que es un proyecto inconcluso. Aboga por encontrar desde la racionalidad misma, una postura que permita reorientar el espíritu moderno prostituido por la racionalidad instrumental. Fundar una nueva sociedad de hombres libres, justa y verdaderamente racional. La idea de la verdad racional ha sido cuestionada fuertemente por pensadores de la primera mitad del siglo XX, como es el caso de Foucault quien exhibe a la verdad racional como la tortura, el castigo, la vigilancia, y la institución para mantener disciplinada a una sociedad de hombres que creen y adoran una verdad que no es verdadera.

### **La posmodernidad o el desencanto.**

A J. F. Lyotard se le atribuye la invención del término *postmoderno* a partir de su texto *La Condición Posmoderna* en donde estudia las transformaciones del mundo desde varias perspectivas que van desde la ciencia hasta las artes, y cómo estas transformaciones afectan los grandes relatos, el concepto de verdad y su discusión en los ámbitos estéticos e intelectuales. (Lyotard, 1987)

El final del modernismo arquitectónico puede fecharse de manera precisa, según Peter Blake el 15 de junio de 1972 a las 15:32 horas, cuando varios edificios de una unidad habitacional en San Luis Missouri, que había sido construida en la década de los años cincuenta, fue dinamitada. “Esto ilustra la decadencia del mito moderno con sus metáforas de la máquina y la fábrica”. (Compagnon, 2010, p. 110)

¿Pero a qué se le llama Posmodernidad? En el texto *Las cinco paradojas de la modernidad* de Antoine Compagnon, en el capítulo V titulado “Sin aliento: Posmodernismo y Palinodia”, explica cómo el concepto de posmodernidad se asentó en la arquitectura. La airada reacción contra la arquitectura funcionalista e utilitaria por parte de los anti-modernos, encontraron en esta “ruptura” una nueva trinchera. “A partir del triunfo de la arquitectura el posmodernismo se expandió al arte en general, a la sociología, a la filosofía, etc. Ruptura con la ruptura. ¿Como se podría definir la posmodernidad? Para el historiador Paul Feyerabend es un “Todo se vale/Anything goes”. (Compagnon, 2010, p. 116). El espíritu posmoderno reivindica lo heterogéneo, declara el fin de la historia, el fin de los grandes relatos como el de Marx. Se opone a la idea de vanguardia y a la idolatría del progreso.

Para Jürgen Habermas, lo posmoderno está relacionado con un neoconservadurismo en el ámbito político y social. La posmodernidad rechaza la utopía, la ideología, y arremete contra el proyecto moderno para provocar una ruptura, una distancia, marcar una línea para distinguir a los modernos de los posmodernos, a los unos de los otros, como si esa fuera la diferencia.

Gianni Vattimo descubre atinadamente las paradojas de la posmodernidad al referirse a la idea de romper, de ruptura, de quiebre, de tomar distancia de lo moderno. Ese fue el ejercicio de la modernidad, es decir, al provocar ruptura se es moderno por antonomasia.

Es necesario hacer referencia a la posmodernidad en la arquitectura en donde, tal vez, llega a tener un sentido más claro como estilo, corriente o ruptura, oposición en contra del funcionalismo racionalista. La arquitectura posmoderna se inclina por el eclecticismo, por el sincretismo y los localismos. Basta del purismo geométrico y del culto a las formas racionales y funcionales. El arquitecto Robert Venturi presenta las Vegas, con casinos, hoteles, fuentes, y sus reproducciones de monumentales edificaciones históricas, como la pirámide de Keops y la torre Eiffel, como reacción a la modernidad. La ciudad de Las Vegas será el modelo para el arquitecto posmoderno. Posmodernismo y tradición se complementan, se funden y se mezclan.

La posmodernidad también se asocia al retorno de distintas formas artísticas y culturales. “El pastiche es uno de los lenguajes que abunda en el arte y en el cine, Fredric Jameson advierte que nadamos en un mar de lenguajes privados” (Foster, 2006, p. 15).

Parafraseando a Lyotard, el saber cambia de estatuto al mismo tiempo que las sociedades entran en la edad llamada postindustrial y las culturas en la edad llamada postmoderna (Lyotard, 1987). El autor del libro *La Condición postmoderna* señala en su hipótesis la incredulidad ante los grandes relatos que legitimaron los saberes desde hace dos siglos, es decir, la condición posmoderna niega la noción de verdad que se había impuesto desde la Ilustración.

Lo que es evidente en el espíritu posmoderno, es la pérdida de su capacidad crítica en el arte, su actuar subversivo y provocador que fue abandonado por una convivencia pacífica con el capitalismo.

En conclusión, es posible mencionar que los meta-relatos que pretenden explicar la historia son ficciones. La historia no lleva a ninguna parte. El mundo se ha convertido en una fábula. No es posible afirmar si la posmodernidad es el fin de la modernidad, tampoco lo es decir que la modernidad ha concluido. Los conceptos de modernidad inconclusa, la etapa posindustrial o la era de la información, no son más que palabras que pretenden designar el espíritu del tiempo presente.

Los grandes paradigmas de la humanidad han estado presentes a lo largo de esta historia como lo es la noción de Dios o del absoluto. Será responsabilidad, de ésta o de otras generaciones, reafirmar el rumbo de la marcha de la humanidad, que de cualquier manera y en cualquier época, siempre ha sido circular. La linealidad de la historia, entendida ésta como progreso, es una ambición del hombre moderno al que se le reveló la falsa verdad. Para Octavio Paz, “las puertas de la percepción se entreabren y aparece el otro tiempo, el verdadero, el que buscamos sin saberlo, el presente, la presencia” (Paz O., 2011, p. 7).

## CAPÍTULO II

### EL RETORNO DE LO SAGRADO

En este capítulo se aborda la apertura y manifestación de lo sagrado a través del arte moderno y contemporáneo, señalando para ello su verificación en los ejercicios artísticos de algunos artistas en específico. Lo sacro hace su aparición al destacarse del fondo plano e indistinto de lo regular, de lo “normal”, de lo cotidiano, de lo profano por común. La secularización generalizada por la modernidad extendió ese dominio de lo profano, de lo regular y “normal” al expulsar lo sacro hacia el ámbito de lo superado y lo arcaico. Tras la crisis de la modernidad, de sus meta-relatos y el derrumbe de sus verdades absolutas, se impone el retorno de lo sagrado, quizá ya no en la forma de la imposición generalizada de una religión positiva con sus respectivos dogmas y liturgias, pero sí en tanto ruptura hierofánica de la regularidad profana de lo cotidiano a través del arte. Una ruptura que bien puede ser caracterizada, para empezar, por la confrontación que Nietzsche plantea entre verdad y arte.

El concepto de *verdad* siempre ha sido cuestionado por las mentes ágiles y rebeldes. En el siglo XIX el filósofo Federico Nietzsche afirmó alguna vez que “La verdad es fea. Precisamente el arte intenta siempre ‘que no perezamos a causa de la verdad’.” (Nietzsche F. , 2000, p. 545) La verdad a la que se refiere Nietzsche son los discursos que le han dicho *No* a la vida, es decir, la pos-verdad, el pensamiento sistémico, la racionalidad instrumental, la moral, lo cerrado en sí. La verdad nietzscheana sería: el exceso vital, lo imprevisto, lo desbordado, el sí a la vida. En realidad lo que está afirmando es que los que le dicen *No* a la vida, son los que construyen la falsa-verdad del hombre.

Por ello, Nietzsche anuncia que el arte sirve para ocultar esa verdad. Y efectivamente, en tiempos de la pos-verdad, existen prácticas artísticas que afirman la vida, revelando tanto la tragicidad del mundo como la finitud del hombre acercándolo a un espacio místico que puede coincidir con el arte contemporáneo.

Ante la trágica existencia humana, los hombres sabios, los sacerdotes y los artistas, entre otros, desde tiempos lejanos, advirtieron una verdad desgarradora que revelaba lo insignificante y vulnerable que es el hombre en esta mundanidad. El arte repite el acto cosmogónico por excelencia: del caos a la creación del mundo. Albert Camus afirmaba que el goce absurdo por excelencia es la creación.

Ante este horizonte desolador, en el principio de los tiempos surgió la necesidad de crear historias, relatos, mitos y dioses que ayudaran a darle sentido a la existencia sin sentido. Estos mitos sirvieron como bálsamo para los hombres y desarrollaron el horizonte de sentido de muchas culturas y comunidades primitivas. Los mitos justificaron la presencia trágica en el mundo y mostraron que, a pesar de que el hombre es un ser frágil, vulnerable, se puede alcanzar la virtud a través de la heroicidad.

La creación de los dioses permitió interpretar y aceptar los efectos de un universo caótico, de un universo violento, destructor, que no es estable y que, sin embargo, sus fuerzas entrópicas son, al mismo tiempo, creadoras y destructoras.

El Génesis bíblico como relato judaico es un acto de creación y destrucción según consta en el texto, en donde después de crear Dios al hombre y arrojarlo al mundo, el comportamiento de este no fue virtuoso, y Dios en su irritación decidió destruir todo lo creado a través del diluvio universal. (Biblia, 2007, pp. 8-10). La representación de lo sagrado a través de los ritos y de el arte permitió ocultar la existencia trágica, es decir, la finitud, y en forma de relatos o de revelación, los dioses le ofrecieron al hombre una vida gozosa en el más allá, *en un no lugar*, que nadie conoce pero que todos imaginan de una u otra forma, que permite mantener la esperanza o la fe como sentido y orden cósmico.

El hombre sufre por la pulsión de búsqueda del entendimiento como alter ego de los dioses, como creación única del universo, como soplo divino, como metástasis de lo sagrado, como hijo de un Dios celeste, como pueblo elegido. La existencia del hombre como voluntad de Dios y la naturaleza como su providencia es una aspiración humana.

Muchos de estos relatos aseguraron que Dios puso aquí al hombre con alguna finalidad o para someterlo a una serie de pruebas y castigos, poner a prueba su lealtad y obediencia a sus designios. Un ejemplo bíblico que se narra con claridad son las historias de la alianza de Abraham con Dios y la fidelidad de Job a éste.

Pero en algún amanecer el hombre se percató que la naturaleza era violenta al igual que el cosmos, y que el hombre le es absolutamente indiferente a ésta, es decir, la existencia humana no tiene ninguna relación natural con lo que le parece natural. El hombre es ajeno a la naturaleza, ésta es agreste y violenta; por ello inventó y construyó el mundo, dominó el fuego y creó la técnica para protegerse de la naturaleza y dominarla.

Las ciencias modernas superaron a los relatos antiguos, dieron nuevas respuestas a los hombres sobre el sinsentido. La ciencia palió los miedos y los atavismos ancestrales construyendo un sentido y una dirección a través de su método de certezas y verdades comprobables. Instauró una nueva promesa para el hombre, formuló la idea de progreso con la cual el hombre tendría que funcionar como parte de un todo bajo las nuevas reglas de la sociedad moderna, la cual ofrece la posibilidad de obtener un beneficio o un castigo. La tradición conductista convirtió la existencia en una existencia resignada a recibir un premio o un castigo.

El relato científico también alienó al hombre con su moral basada en el trabajo, el estudio y las certezas de la física y la matemática. Con esta verdad moderna se suplió la verdad antigua. Los relatos que hablan de una verdad sagrada quedaron sin efecto en un mundo gobernado por verdad de la razón científica, que también se encargó de velar la verdad trágica de la existencia humana. Le ofreció al hombre un nuevo reino en el que la felicidad, el bienestar y la riqueza ya no estaban en el dominio de la naturaleza, sino en el dominio de la técnica.

La filosofía secularizó a la mitología, convirtiéndola en enseñanzas para la buena vida, es decir, la convivencia humana, a través de conceptos éticos.

Los dioses habían huido, abandonaron al hombre, Richard Wagner narró musicalmente cómo la Walkiria pretendió salvar de la muerte al último héroe; y Brunilda finalmente entregó el anillo, símbolo de poder. *El anillo de los Nibelungos* de Richard Wagner, narra el ocaso de los dioses y el nacimiento del hombre libre. Los dioses desaparecen por su propia voluntad de poder. Por decisión propia, los dioses huyeron porque habían perdido su sentido de habitar en el mundo. Los dioses viven mientras existan los héroes, cuando el último héroe muere los dioses se marchan, porque su función era salvar a los héroes en el mundo; es decir, su labor consistía en permitir que los héroes existieran y lograran su *areté*; para que ilustraran con su paradigma al resto de la humanidad y, así, aprendieran a tener una existencia más plena en la que la aceptaran tanto en la virtud como en la tragedia.

Ante la inminente huida de los dioses y la pérdida del espacio sagrado, el hombre quedó en orfandad, a expensas de los fenómenos del capitalismo salvaje y del nihilismo, que han promovido un sentido de la vida basado en convertir en mercancía todos los objetos del mundo, y el consumo voraz como síntoma de la insatisfacción moderna. Se promueve el bienestar de la clase burguesa en el capitalismo y la idea del éxito, bajo la premisa de que el más fuerte domina al más débil, de que la especie que no se adapte a los cambios desaparece, y distintas premisas incluso de carácter racista que han llevado a las sociedades modernas a las grandes guerras y a los horrores de Auschwitz, Hiroshima, Nagasaki y el Gulag.

El discurso de la promesa moderna ha caducado. Las sociedades modernas e hipermodernas, han provocado enfermedades de época, si bien la modernidad provocó el *spleen* y la melancolía a los hombres del siglo XIX, a los del siglo XX les provocó el nihilismo y la guerra total, el miedo a la soledad y al fracaso, la certidumbre de encontrarse a la intemperie.

Las generaciones del siglo XXI están enfermas de angustia, de stress, de un sufrimiento permanente ante la nada y una idea de progreso que, hasta ahora, no ha podido constituir una promesa de futuro para las nuevas generaciones. Es en este sentido en

donde el arte abre un intersticio, la posibilidad de una experiencia distinta a la de la angustia cotidiana o la depresión; el arte puede provocar una sensación de paz, de tranquilidad o una emoción y una pulsión hacia la vida, a la existencia creadora; la existencia estética puede ser capaz de completar las imperfecciones del mundo y de la naturaleza, a través de su manifestación, de su epifanía, de su acontecer en el mundo.

La experiencia artística puede hacer retornar a prácticas ancestrales que revelan la verdadera condición humana. A través de la experiencia artística es posible obtener una experiencia mística, que procure la armonización de la existencia humana para vivir el día a día de forma más plena y aprender a desconfiar del progreso, del futuro y de las promesas mesiánicas. Esto tendría que permitir la construcción de hombres libres, con horizonte abierto, en donde la pulsión de vida sea un mandato; donde los hombres bailen celebrando la tierra ante la mirada de Dionisio y le digan sí a la vida.

Artistas como Joseph Beuys, Constantin Brancusi y Alejandro Jodorowsky, en cuya producción artística e intelectual se revela un ritual cosmogónico; un ritual que aborda lo primitivo y otras veces lo vanguardista, en el que relacionan la materia, el concepto y el espíritu del hombre pos-secular.

La intensidad de Joseph Beuys se manifiesta en su performance-ritual titulado *I like America And America likes Me* 1974, Galería René Block de Nueva York, en el que convive durante una semana con un coyote americano. Beuys está ataviado con un fieltro con el que se cubre y el coyote tiene una cama de paja. En esencia, Beuys intenta establecer un diálogo con el animal que para el artista representa a los indios americanos, como figura de poder y de exterminio. El coyote representa los poderes del oeste y también el alma de los pueblos indios. Beuys se convierte en un chamán cubierto en una manta de fieltro para establecer contacto con el espíritu que representa el coyote; después sale del fieltro y se presenta como un hombre corriente y establece otra forma de diálogo con el animal. “Quería recordarle al coyote lo que se podría denominar la genialidad de su especie en particular y, después, demostrar que también tiene posibilidades de alcanzar la libertad y la

necesidad que tenemos de él para que coopere de un modo importante en la producción de libertad.” (Beuys J. , 2006, p. 84)

La gente ha olvidado el reino de los poderes invisibles, por eso Beuys trabajaba con animales, porque es donde sobreviven los grandes poderes. “Cuando trato de hablar con la existencia espiritual de esta totalidad de animales, se plantea la cuestión de si uno es capaz de hablar con esos seres más elevados, esas deidades y espíritus elementales [...] El espíritu del coyote es tan poderoso que el ser humano no puede entender lo que es y lo que puede llegar a hacer en el futuro por la humanidad”. (Beuys J. , 2006, p. 84)

Constantin Brancusi desarrolla una nueva relación con los materiales, no cree en la superficie de las formas, se interna en lo profundo, en el en sí de la materia. Forma es vacío, vacío es forma. En la obra *El Beso* (1907), demuestra cómo la superficie es compleja, pero contiene a la energía plástica en el interior del material. En esta obra, dos figuras están fundidas en la piedra, representan un acto de doble creación, la génesis del amor y la creación del artista de una escultura que contiene la fuerza cósmica de la creación humana. Brancusi se descubre en lo salvaje, en lo primitivo, lo primordial. Ha de recordarse que es hijo de unos campesinos pobres y trabajó como pastor, teniendo una gran cercanía con lo natural y primario desde pequeño. Al llegar a París y entrar en contacto con las vanguardias, abandonó las formas tradicionales y rechazó trabajar con Rodin. Sus formas aluden a las fuerzas interiores, a lo invisible, a la celebración de las fuerzas que rigen el cosmos.

En su obra *Pájaro del espacio* (1923) (Foto 4), el deslizamiento de la forma sobre el mármol blanco, alude a las alturas. Crea nuevas de formas de crear y de pensar el arte.

Foto 4.

C. Brancusi, *Pájaro en el Espacio*, 1923

Ver la superficie de las cosas es una cosa, y llegar al interior de la cosa es lo otro. En el vuelo del pájaro alcanza las alturas, establece un ritual en que el material y la obra obliga a mirar lo celeste, a pensar en la comunión entre cielo y tierra, a recordar la belleza del poema persa del sufí Farid Uddin Attar, *El lenguaje de los pájaros*. La altura corresponde al camino sinuoso y doloroso que tiene que recorrer el hombre místico para alcanzar la fusión con su Dios.

Este conjunto de obras que se encuentra en el parque Targu-Jiu en Rumania, fue hecho por Brancusi entre 1937-38 y está conformado por: *La mesa del silencio*, *La puerta del beso* y la *Columna infinita*, todas las piezas están ubicadas dentro de una línea recta de 1275 m dentro del parque.

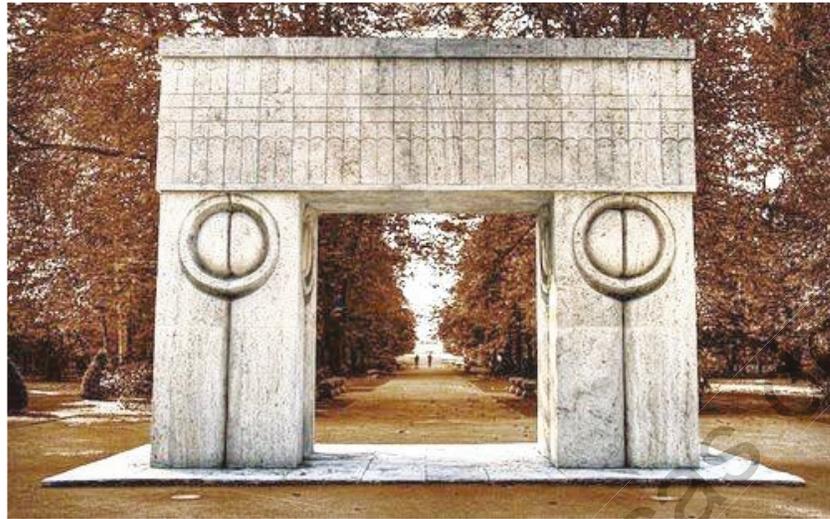
*La mesa del silencio* (Foto 5) es una escultura en piedra, en donde presenta una mesa circular con base y doce lugares formados por dos medias esferas cada uno. Está realizada en piedra caliza. Su significado histórico es un homenaje a los soldados muertos en la guerra, y el mensaje místico es el de una mesa para la celebración de la vida con doce lugares. El número doce puede representar la Última Cena de Cristo, los meses del año, las horas del día, el tiempo como idea de la finitud.

Foto 5

C. Brancusi, *La mesa del silencio*, 1937-1938

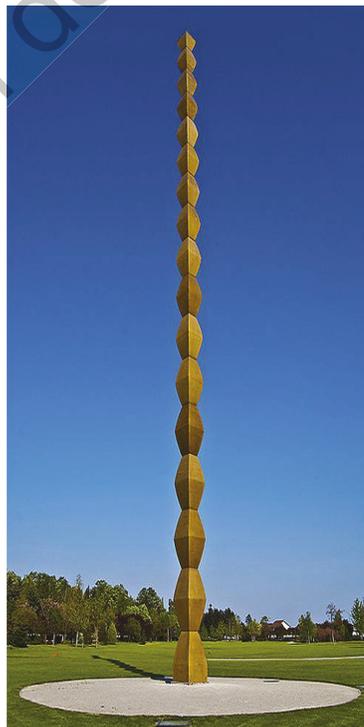
*La puerta del beso* (Foto 6) es un conjunto en donde se recuerda la obra más emblemática de Brancusi, *El beso* de 1907. Esta puerta mide 5.13 metros de altura y 5.54 de largo. Representa la puerta de la transición a la otra vida, los ojos de las figuras están mirando hacia adentro. Conserva el sentido místico y simbólico de la primera pieza, que se explica en líneas anteriores alude a la energía plástica que se contiene al interior del material. Está realizada en mármol travertino. Sus formas son de una belleza primordial.

Foto 6

C. Brancusi, *La puerta del beso*, (1937-1938)

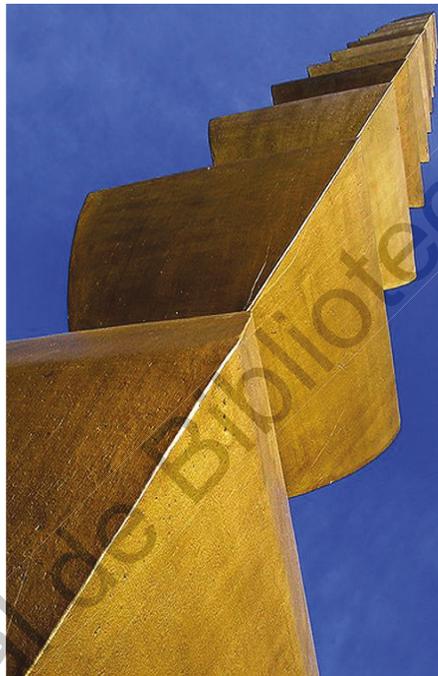
De igual forma, la pieza titulada *Columna infinita* (1937-38) (Foto 7), pertenece al conjunto de obras del parque Targu-Jiu, en Rumania, es una esbelta escultura que se desplaza a 29.33 metros de altura. Está dedicada a los jóvenes caídos en la Primera Guerra Mundial.

Foto 7

C. Brancusi, *Columna infinita*. Parque Targu Jiu, Rumania (1937-38)

La columna (Foto 8) está hecha de módulos de hierro fundido recubiertos de zinc. Para Brancusi significa el *Axis Mundi*, el eje entre la tierra y el cielo. Celebra en anhelo por el absoluto que da vida a los héroes caídos. El autor desde sus primeras obras (*El Beso*, 1907) buscaba que se manifestara en su obra la esencia de las cosas.

Foto 8

C. Brancusi, *Columna infinita* (detalle, 1937-1938)

*La columna sin fin* alude a la noción del absoluto, su presencia en el parque Targu-Jiu es ubicar un centro sagrado que se conecta a lo celeste, la convierte en un elemento estético y místico, que obliga a mirar desde la tierra al cielo en busca de la conexión con el absoluto.

Este conjunto escultórico estuvo en peligro de ser destruido en la década de los años cincuenta por el régimen comunista, pues consideraban que la obra de Brancusi era de intención religioso-burguesa.

Alejandro Jodorowsky, místico transgresor, creador y destructor del espacio sagrado, artista chileno y ciudadano del mundo. Arraigado en México desde el fin de la década de los años cincuenta, se puede decir que es un artista, chamán, mago, actor, practicante de la quiromancia, alquimista de la palabra y cineasta entre otras cosas. Como se explicará en su semblanza, Jodorowsky hereda de su padre el espíritu del Rebe, (un rabino místico), el cual rechaza Alejandro y no le permite que viva en su conciencia; sin embargo, lo acompañará el resto de su vida y le provocará entablar de manera constante un diálogo con lo sagrado como lo muestra su producción artística y cultural. Jodorowsky en algún momento pretendió liberarse de la veta mística y espiritual, para lograr una relación más humana y social a través de sus prácticas artísticas. Pero inevitablemente su trabajo siempre terminaba remitiéndose a la poética de lo místico y lo sagrado. Un sino que hasta hoy día sigue experimentando.

Sus aportaciones a la cultura de nuestro país y del resto de Latinoamérica son innumerables. Es recordado por los performances que realizó al inicio de los años sesenta en la Universidad Nacional Autónoma de México. Acciones y rituales en los que celebraba la vida a través del cuerpo y sus pulsiones. Con la danza y la pintura representaba sangre y fluidos corporales; la música, la poesía y la belleza de los cuerpos jóvenes, dionisiacos que se contorneaban en compases sincopados, hicieron de Jodorowsky un monje de leyenda dorada.

Alejandro predicaba una poética entre los límites de lo místico y la vanguardia. Por supuesto que escandalizó a la sociedad mexicana, que por aquella época la ciudad de México aún se comportaba como una provincia más. Solo hay que recordar los avatares del grupo constituido por la llamada generación de Ruptura, y las expresiones de arte abstracto que se apartaron del nacionalismo, que fueron atacadas con tirrias atávicas.

Alejandro Jodorowsky también fue víctima de ese chovinismo mexicano, pero sus obras se antepusieron al desdén y a la ironía de las masas. Sus lecciones de misticismo fueron llevadas a la pantalla.

Su exploración en el campo cinematográfico fue significativa porque el gran público nunca le entendió. Sus filmes eran consumidos en universidades y cineclubs. Tuvieron que pasar dos décadas para que la clase media mexicana y las nuevas generaciones voltearan a mirar al Mago barbado, que les ofrecía la lectura del Tarot de Marsella a cambio de conocer el sino y sus mutaciones.

A continuación, se revisarán en detalle, a través de sendas semblanzas históricas, las trayectorias y propuestas estéticas de estos tres artistas. Ello hará patente, de manera específica, su carácter tanto artístico como hierofante: oficiantes de una liturgia artística que rompe el ámbito de lo profano para dar manifestación de lo sagrado.

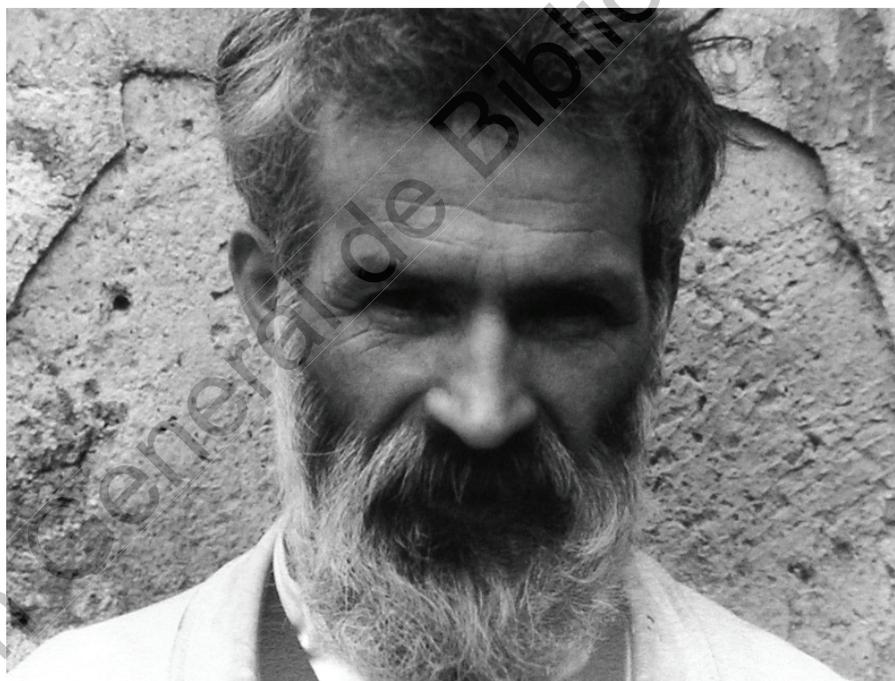
### CAPÍTULO III

#### SEMBLANZA HISTÓRICA DE BRANCUSI

Se ofrece ahora una breve semblanza histórica sobre el escultor Constantin Brancusi (19 febrero 1876 a 16 marzo 1957), basada en la exposición que sobre su vida hace Jasna Jovanov en la revista *iñtèrkùltùràlnòst (Interculturalidad)*, publicación del Instituto para la Cultura de Vojvodina, Serbia (Jovanov, 2013).

Rumano de nacimiento, Brancusi (Foto 9) produjo la mayor parte de su obra en Francia, lo que le valió un lugar entre los artistas más importantes de la escuela de arte de París, ciudad a la que arribó en 1904 y en la que pasaría el resto de su vida.

Foto 9



Constantin Brancusi en 1921, fotografía de Edward Steichen.

Participó activamente en la escena artística de París, donde trabó amistad con varios artistas que, como él, eran extranjeros. Además de participar en exposiciones en Francia, sus obras fueron expuestas en Rumania, Múnich, Venecia, así como en Nueva

York y Chicago; donde numerosos coleccionistas adquirirían sus esculturas, y donde presentó cuatro exposiciones individuales entre 1914 y 1926.

Desde muy temprano, en París, Brancusi formó parte del movimiento vanguardista que había cundido en Europa, el cual influiría en el trabajo creativo de los escultores estadounidenses de inicios del siglo XX. Sin duda, formó parte de esta influencia general.

Brancusi, quien se crió en una arcaica región rural montañesa, se desarrolló como un artista peculiar, que unía en sí al tallador de madera tradicional y al artista moderno altamente sofisticado. Nació en Hobița (Foto 10), cerca de la ciudad de Targu Jiu, en Oltenia. Proveniente de una familia de campesinos pobres, fue un niño pastor en los Cárpatos que a la edad de siete años mostró interés en la talla de madera mientras cuidaba del rebaño. Esta experiencia temprana le hizo preferir, en su trabajo futuro, la cantería y la talla al modelado en arcilla.

Foto 10



Casa Museo Constantin Brancusi en Hobița, Rumania.

## En Craiova, Bucarest y Viena

En 1884, atraído por las luces de la ciudad, trató de ganarse la vida como aprendiz de tintorero, luego entró al servicio de una tienda de comestibles y finalmente se convirtió en asistente en una posada. Fue allí donde demostró su habilidad por primera vez cuando hizo un violín de una pieza de madera como una apuesta. Así es como conoció a su primer benefactor y comenzó su educación en el arte en la Escuela de Artes y Oficios de Craiova, donde aprendió a esculpir y tallar la madera, y donde su talento se destacó con rapidez.

En agosto de 1895, se inscribió en un curso especial de talla en madera que completó en 1897, cuando creó el busto de Gheorghe Chitu, el fundador de la Escuela. En septiembre de 1898 se inscribió en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Bucarest, a la que asistió hasta 1902. Las primeras esculturas de Constantin Brancusi se originan en el período de su formación en Craiova y Bucarest, y es cuando su vocación de escultor se afirma definitivamente.

Como estudiante de Ion Georgescu y Vladimir Hegel, su trabajo se basó en la formación académica, aunque abierto a los primeros indicios del impresionismo y la influencia de Rodin. En ese entonces rindió exactamente lo que se esperaba de él: el dominio de la técnica y la fidelidad al modelo. Un estudio de carácter, además de varias copias dan testimonio de ello: como *Vitelio* (Foto 11) y una cabeza de *Laocoonte*.

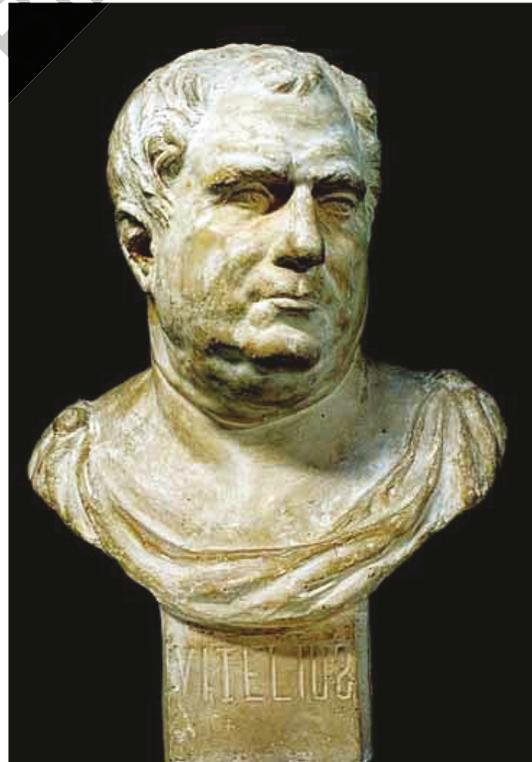


Foto 11. C. Brancusi. *Vitelio*, ca. 1902

Debido a esta fidelidad al espíritu del arte académico, obtuvo su primer apoyo financiero. Inmediatamente después de terminar la escuela, creó sus primeras esculturas de renombre: los bustos de Ion Georgescu-Gorjan (1902) y del Dr. Carol Davila (1903). Una copia de este último se instaló frente al Hospital Militar de Bucarest.

Él mismo destruyó la mayor parte de sus primeras obras, lo cual vuelve difícil y discutible su análisis. Este impulso iconoclasta sobre su propio trabajo lo acompañó a lo largo de su vida, y según sus propias palabras: "Cada día esculpía una nueva figura sólo para destruirla por la noche" (Geist, 1965, p. 20) con el fin de explorar su propia aptitud y probando diferentes materiales. Sin embargo, se podría decir que, en base a las obras conservadas, es difícil decidir si la radicalidad del futuro Brancusi funciona tan bien como su entrega a los elementos de la tradición arcaica y popular. Resulta emblemático uno de los pocos trabajos tempranos que se conservan de él, bajo la guía de su profesor de anatomía, Dimitrie Gerota: un magistral *écorché* -una estatua de un hombre con la piel retirada para revelar los músculos y los vasos sanguíneos debajo (Foto 12). Esta escultura se expuso en el Ateneo Rumano en 1903 y, aunque es sólo un estudio anatómico, prefigura los esfuerzos de un joven artista por revelar que la esencia es algo trascendental, y que no está simplemente adherida a la apariencia externa de las cosas (Geist, 1965).

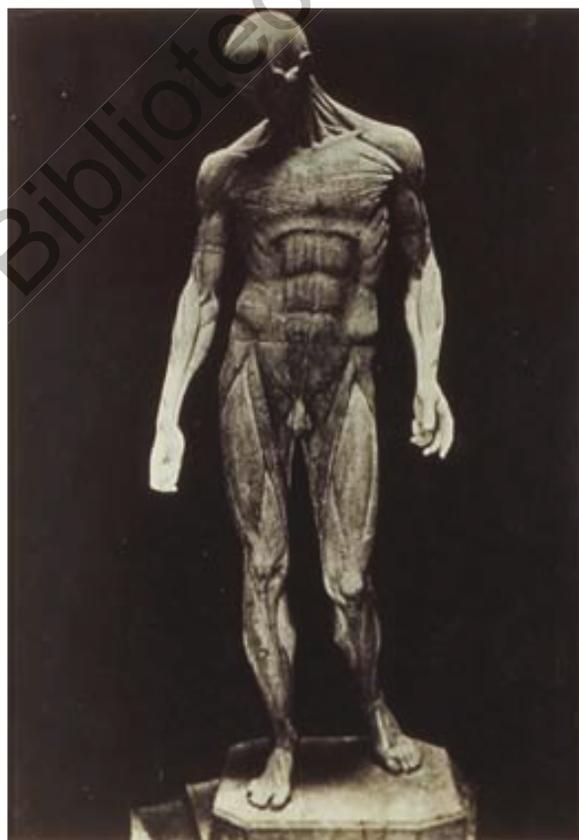


Foto 12. C. Brancusi. *Écorché*, 1903

La siguiente parada en su camino será Múnich, meta lógica de la mayoría de los jóvenes artistas de la región. En el camino a Múnich pasó por Viena, que ya había visitado

brevemente en 1902, así como Basilea, pero ninguna de las dos ciudades inspira a este joven artista, ansioso de nuevas experiencias, para permanecer en ellas. Fue en este período en el que la personalidad del Brancusi, así como sus obras futuras, adquieren un tono arquetípico: quedándose sin dinero, continuó a pie su viaje a Múnich, tal como los antiguos artistas viajeros habían hecho. Con una mochila a la espalda y un bastón en su mano, se asemeja al eterno vagabundo con el que Gustave Courbet se representa a sí mismo en la pintura *Buen día, señor Courbet*. Tomándolo como uno de ellos, los campesinos le ayudaron en el camino.

## París

Tras su llegada a París en 1904, Constantin Brancusi prolongó su residencia en la ciudad hasta el final de sus días. Con el fin de procurarse medios para continuar sus estudios en la Escuela de Bellas Artes, hizo pequeños trabajos como cantar en un coro y servir en la iglesia ortodoxa rumana. En el taller de Antonin Mercié, fue capaz de ampliar su conocimiento de la creación de conjuntos escultóricos monumentales con temas heroicos, alegóricos y mitológicos. Decidido a tener éxito, colgó las siguientes inscripciones en las paredes de su primer estudio: "¡No olvides que eres un artista!", "¡Nunca te des por vencido!", "¡No tengas miedo, siempre tendrás éxito!", " ¡Crea como Dios, ordena como un rey, trabaja como esclavo!" (Lucie-Smith.E, 2009, p. 95)

Tal como se lo recomendó el profesor Mercié, en 1906 presentó su candidatura para el Salón de Otoño con tres esculturas, siendo esa su primera exposición desde que salió de Rumania. Sus obras llamaron la atención de Auguste Rodin, quien se encontraba entre el jurado. Continuó participando como expositor regular en los salones de 1907 y 1909. Poco después, aceptó una invitación de Rodin para que lo acompañase a Meudon como asistente. Sin embargo, tan importante encuentro tuvo también un aspecto negativo para él: "Todos los días debía crear una escultura en el espíritu de Rodin. No soportaba estar cerca de él, a pesar de que mi trabajo le gustaba. Todo lo que yo hacía se parecía a sus obras. Sin darme cuenta le copiaba, estaba produciendo copias. Era infeliz. Esos fueron los

años más difíciles de los que pasé tratando de encontrar mi propio camino. Nuestra colaboración culminó confirmando la máxima: 'Nada puede crecer bajo árboles grandes'". (Geist, 1965, p. 22)

No obstante, el viaje fue importante para él porque conoció a Edward Steichen, fotógrafo y pintor estadounidense originario de Luxemburgo. Asimismo, tuvieron lugar los primeros encargos; en su mayoría, monumentos funerarios. Entre ellos destaca *El beso* (Foto 13), instalado en 1910 en Montparnasse, en la tumba de una joven rusa que, infeliz en el amor, se suicidó (Parsch, 2002, p. 247). Esta referencia a la muerte y lo sacro se verá reflejada en los intereses futuros de Brancusi. Además, el Museo de Arte de Bucarest adquirió una obra de su autoría.

Foto 13.



C. Brancusi. *El Beso*, 1916. Copia del Museo de Arte de Philadelphia

Brancusi encontró un estudio en la calle de Montparnasse y se hizo amigo de artistas como: Amedeo Modigliani, Chaim Soutine, Fernand Léger y Henri Rousseau. Después de la exposición en el Salón Nacional de Bellas Artes en 1908, el crítico Charles

Maurice, lo destacó entre otros miembros de su generación. En el mismo año ingresó al Salón de los Independientes como expositor regular y en 1912 expuso también en el Salón de Bucarest.

La relación que tuvo con Pogány Margit, joven pintora húngara (Foto 14), daría lugar a una serie de esculturas para las que ella modeló, así como para un retrato, considerado como uno de los más famosos realizados por Brancusi. El círculo de sus amigos incluyó a Guillaume Apollinaire, Filippo Tommaso Marinetti, Henri Matisse y Pablo Picasso.

Foto 14



Pogány Margit contempla el retrato escultórico que le hizo Brancusi

## Europa y EEUU

El año 1913 supuso un giro significativo en su carrera con la creación de *El primer paso*, su primera talla en madera inspirada en la escultura tribal africana. Participó, representando a Rumania, en la Exposición Internacional de la Kunsthalle de Múnich. En el Salón de los Independientes, en París, exhibió por primera ocasión su serie intitulada *La Maïastra*. Al mismo tiempo, participó en la Exhibición de los Rechazados de Londres, donde conoció a Henri Gaudier-Brzeska, un escultor que fallecería joven y quien le recomendó que se inclinara por la estilización y purificación de las formas. Finalmente, participó con cinco esculturas en *Armory Show* (Foto 15), una exposición de arte moderno con sede en Nueva York, la cual reunió a 300 artistas europeos y americanos, exhibiendo 1500 obras entre pinturas, esculturas y artes aplicadas.

Foto 15



*Armory Show*, New York, 1913

Esta muestra, mejor conocida por haber incluido el famoso *Desnudo bajando las escaleras* de Marcel Duchamp, ayudó a Brancusi a reforzar su reputación en los EEUU y a

hacerse de generosos benefactores, lo que contribuyó a mejorar notablemente sus finanzas y conseguir nuevos contactos. Por ejemplo, en 1914, expuso junto con Edward Steichen en la Photo-Secession Gallery de Alfred Stieglitz, donde conoció a John Quinn, un apasionado coleccionista de arte que, junto con Walter Arensberg, pronto se convertiría en uno de sus más importantes benefactores.

A ello siguió otra serie de exposiciones en EEUU: en 1922 participó con veintiún esculturas en la Exposición de Arte Francés Contemporáneo en la Galería Escultórica de Nueva York; realizó su tercera muestra en solitario en la Wildenstein Gallery de Nueva York (1922). Fue entonces que tuvo la idea de instalar su *Columna sin fin* en el Central Park de Nueva York (Foto 16). En 1926 instalaría una versión más pequeña de la misma, tallada en madera de álamo, en el jardín de una propiedad de Edward Steichen, en Voulangais, cerca de París.

Foto 16

C. Brancusi, *Columna sin fin*

A finales de septiembre de 1922 expone nuevamente en Nueva York, en la galería de Joseph Brummer. Es en torno a esta exposición que se da el famoso conflicto entre Brancusi y los agentes aduanales estadounidenses, quienes no aceptaron que sus esculturas fuesen obras de arte y le impusieron un alto gravamen al registrarlas como piezas industriales. Después de denunciar esta situación, Brancusi ganó el caso en 1928, lo que le dio publicidad gratuita a sus obras en la galería de Brummer.

Al año siguiente, ofrece la misma exposición en el Art Club de Chicago. En 1933 expone de nuevo en la galería de Blummer. Además, participó en las exposiciones "Cubismo y Arte abstracto" en el MOMA de Nueva York y "El arte de nuestra era" en el Museo de Arte Moderno de Chicago (1939), en la que expuso una columna de acero inoxidable con forma de rascacielos.

Cabe mencionar que el conflicto de Brancusi con la aduana estadounidense no fue la única disputa que tuvo de ese tipo. En 1927, un año antes de ganar el caso en Estados Unidos, tres de sus esculturas fueron detenidas por la aduana rumana en la frontera, permitiendo su entrada más tarde, justo a tiempo para participar con ellas en el Salonul Oficial Romin; lo que, tal como refiere Geist, le valió el primer premio del jurado (Geist, 1965, p. 24).

## **India**

La fama que Brancusi disfrutó en los Estados Unidos le granjeó la confianza del Marajá Yashwant Rao Holkar II de Indore, quien le comisionó la construcción del *Templo de la Redención* en 1931. El templo estaría conformado como una habitación sin ventanas con una abertura en el techo. En su interior, al cual se accedería a través de un túnel, la luz se reflejaría en la superficie de la piscina y las paredes estarían decoradas con frescos representando aves. Tres copias de *Aves en el cielo* que el Marajá había comprado ya a Brancusi se colocarían en el interior del templo. La intención de la construcción era representar los principios creativos esenciales del arte de Brancusi: la idealización de las

formas estéticas mediante la integración de la arquitectura, la escultura y el diseño de interiores, así como la evocación de lo espiritual.

Este trabajo lo llevó a la India por primera vez en 1936, y nuevamente en 1937. El Marajá, quien en ese entonces era una de las personas más ricas del planeta, no vivía en la India, sino en Estados Unidos y, eventualmente, fue perdiendo interés en el proyecto y el templo quedó sólo como una idea. El mismo Brancusi terminó olvidándolo en 1938. El complejo estaba destinado a albergar en su interior una monumental escultura de madera de roble intitulada *El Rey de Reyes* (Foto 17); la única parte del templo que tomó forma física, único testimonio de todo el concepto. Esta escultura es destacable ya que el trabajo de la madera en sí resulta un ejemplo incomparable: el trabajo de la madera rinde formas arquetípicas de aves volando o rostros durmientes, dando la impresión de unidad espiritual. Independientemente de este contexto, *El Rey de Reyes* puede ser comprendida como un intento de Brancusi de transformar el poder de la religión oriental en esculturas. Su título original era el *Espíritu de Buda*, lo que aumenta su importancia teniendo en cuenta que Brancusi se había acercado al budismo a través de los textos de Milarepa, un lama tibetano.

Foto 17



C. Brancusi. *Rey de Reyes*. 1938 Museo Guggenheim de Bilbao

## Rumania

Inclinado a expresar sus creencias a través de proverbios, Brancusi afirmó que "La simplicidad no es un fin para el arte, pero por lo general llegamos a la simplicidad conforme nos acercamos al verdadero sentido de las cosas". Este pensamiento se hace patente en su obra *La Musa Dormida* (Foto 18), de 1906, expuesta ese mismo año en Bucarest.

Foto 18



C. Brancusi. *La Musa dormida*, 1906

A pesar de que Francia se había convertido prácticamente en su segundo hogar, Brancusi nunca rompió lazos fuertes con la tradición de su tierra natal. Su carácter y su manera de hablar reflejaban su herencia cultural. Llevaba ropa sencilla, al igual que las criaturas míticas forestales de los Cárpatos, en especial en su vejez. Solía deleitar a sus amigos tocando música rumana y con platos tradicionales rumanos que él mismo cocinaba.

Asimismo, su inclinación hacia la cantería y la talla en madera, la explotación frecuente de ornamentos arquitectónicos y otros elementos de la tradición rumana, estuvieron presentes en sus esculturas a lo largo de su vida creativa. Por otra parte, Brancusi siempre mostró disposición a representar a Rumania fuera de sus fronteras.

### **Motivo e ideas en la escultura de Brancusi**

Después de haber llegado a París y haberse integrado a la comunidad artística más vanguardista, su actitud frente a la esencia de la interpretación artística sufrió cambios radicales. Sus estrechas relaciones con Modigliani, Picasso y Guillaume Apollinaire, su encuentro con las esculturas de Henri Matisse, con la plástica tradicional africana, el arte de Extremo Oriente y la civilización egipcia reformaron su lenguaje expresivo, que había sido previamente definido bajo la influencia de Auguste Rodin, Adolf von Hildernbrandt, Claudelle Camille y otros artistas con los que convivió el inicio de su estancia en París. Siempre rodeado de la vanguardia, se hizo amigo de Marcel Duchamp, TristanTzara, ManRay, IsamaNoguchi, Erik Satie, EzraPound, y cultivó con esmero su amistad con la comunidad de artistas e intelectuales rumanos radicados en París: George Enescu, Theodor Pallady, Eugen Ionesco, Emil Cioran, Paul Celan y otros.

Por otra parte, y por su sola participación en los Salones de París, la Biental de Venecia, la Exposición Internacional de Munich, el Salon de Bucarest, así como en exposiciones de arte contemporáneo y de vanguardia y exposiciones individuales en los Estados Unidos, su obra ejerció una influencia crucial en una gran cantidad de escultores contemporáneos. Su peculiar relación con los materiales contribuyó, sin duda, a dicha influencia: tanto piedras y madera tomados directamente de la naturaleza, así como materias primas ya procesadas; en especial metal fundido que posteriormente sometía a pulido, galvanizado y labrado. Él mismo decía que el proceso de creación artística representa una lucha decisiva con la sustancia; de acuerdo a este pensar, él mismo tallaba sus piedras, negándose a dejar el trabajo en manos de ayudantes, tal como otros escultores hicieron. Además, a partir de 1920, comenzó la elaboración de bases para sus esculturas

con mucho cuidado y originalidad, pues las consideraba tan importantes como las propias esculturas y vitales para una exhibición artística de las mismas.

La mayoría de los temas del trabajo escultórico de Brancusi se definieron en el periodo comprendido entre 1909 a 1925 (*Beso, Ave, Musa, Columna sin fin, Gallos*, etc.) para ser explotados en sus variaciones en el período siguiente. En el genuino modernismo que llegó a dominar no había lugar para el pensamiento de vanguardia, a pesar de que estaba muy familiarizado con él. "Hay imbéciles que le llaman a mi trabajo abstracto; lo que ellos llaman abstracto es lo más realista, porque lo real no es la forma externa, sino la idea, la esencia de las cosas" En su búsqueda de la esencia, de la realidad interna de las cosas, de una línea interminable, expresó sus observaciones a través de esculturas y fotografías.

### **Aves**

Entre 1910-1944 Brancusi creó 29 aves. La *Maiïastra*, el primero de la serie (1910-1912), se inspiró en los cuentos populares de su tierra natal. La *Maiïastra* (Foto 19) representa un ave divina dotada de poderes mágicos. Uno de ellos es la capacidad de reunir a los amantes separados. Este trabajo, basado en un cuento de hadas, es un auténtico ejemplo de la búsqueda de Brancusi y de su actitud ante el mundo. Durante toda su vida se esforzó por apartarse del mundo para "capturar" la esencia de vuelo como símbolo de alcance de lo espiritual. La primera versión de dicha escultura comporta uno de sus primeros intentos por perfilar y destacar el lugar de una figura en el espacio. La escultura, ejecutada en mármol blanco, descansa sobre un pedestal especial: una pareja abrazada sosteniendo un bloque de piedra. De ese modo, figura y base se unen tan firmemente que es imposible establecer la jerarquía de los segmentos individuales. El peso del bloque de piedra rústica y áspera de la pareja "aterriza" la escultura de un ave, de cuyo pecho curvado emerge un cuello que se extiende hacia el cielo. Al mismo tiempo, la base, que asemeja un tótem indio, devela un dualismo especial entre el arquetipo mágico y la realidad moderna.

Foto 19

C. Brancusi. *Maïastra*, 1910-1912

Entre las aves de Brancusi, *Leda* (Foto 20) tiene un significado especial. Realizada hacia 1926, no llegó a ser replicada en una serie. La única réplica, fundida en bronce a partir de un modelo de mármol, permaneció en el estudio del artista. Instalada en una triple base (una placa delgada de níquel brillante que se apoya en una más pequeña y ésta en un cubo grande hecho de dos tipos de piedra negra), encarna el mito de Leda, cuya belleza llevo a Zeus a asumir la forma de un cisne con el fin de seducirla a. Un ave cuyo cuerpo remite a una identidad híbrida entre lo masculino y lo femenino con un cuello en forma de falo y un cuerpo con atributos femeninos. Dualidad del significado y transformación de las formas, resultantes de cambiar las relaciones y los ritmos de la luz.

Foto 20

C. Brancusi. *Leda*, 1926

### **Un pagano en Tecnópolis**

Incluso hoy en día, Constantin Brancusi todavía intriga con muchos aspectos de su peculiar visión de la realidad. Heréticamente listo para romper todas las reglas que los escultores habían observado desde Antigüedad, nunca ocultó, al mismo tiempo, su admiración por catedrales góticas, en especial la de Chartres, la monumentalidad de la escultura egipcia, las columnas talladas de Cluny, o los escultores desconocidos de África, India, China, Tíbet y Turkestán.

Con el corazón repleto de costumbres y leyendas de su tierra natal, se unió a la comunidad de los artistas vanguardistas de Montmartre y Montparnasse, en París. Sin embargo, la tradición popular rumana seguía siendo una de sus primeras inspiraciones; por ello, Paul Moran dijo que Brancusi "era más artista que parisiense y menos parisiense que rumano".

Por coincidencia, en 1957, el mismo año de la muerte de Brancusi, fue puesto en marcha el Sputnik, primer satélite espacial, dando inicio así a la era espacial. Así, las aves de Brancusi se convirtieron en el símbolo de la época con esas formas que evocan la velocidad y un infinito, monumentos que representan el vuelo del cohete y la conquista del espacio.

Más de medio siglo después de su muerte, se podría decir que Brancusi era, sin duda, un ciudadano del mundo; uno de los primeros artistas europeos en lograr fama en los Estados Unidos.

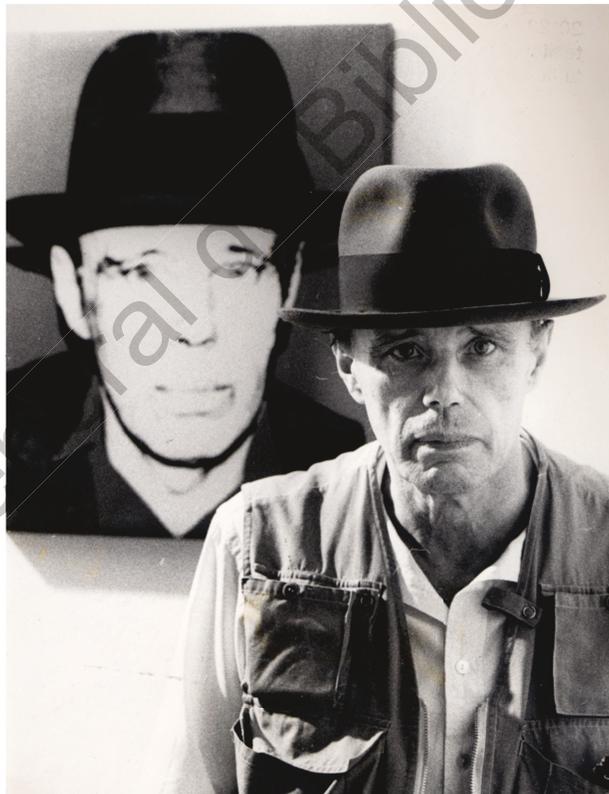
En su legado artístico ha dejado una esencia de la espiritualidad frente a la materialidad. Su obra parece haber marcado al arte moderno con la idea de que si el fondo es difícil la superficie debe de ser clara. Brancusi fue un artista comprometido con revelar la verdad interior de los objetos su materia a través de la escultura.

## CAPÍTULO IV

### SEMBLANZA HISTÓRICA DE JOSEPH BEUYS

El concepto que un artista tiene de su propia vida comporta una perspectiva privilegiada para trazar una semblanza justa del mismo. Por ello esta investigación recurre, como guía general, al libro *Joseph Beuys. Ensayos y entrevistas* (Beuys J. K., 2006), en específico a las entrevistas que le hicieron el artista y curador independiente Willoughby Sharp y la artista audiovisual Kate Horsefield, cofundadora del Video Data Bank del Art Institute of Chicago. En ellas, Beuys ofrece una vivaz panorámica de su vida y de su génesis como artista. No obstante, se analizan en este capítulo otras fuentes para complementar el perfil de su vida y su trabajo.

Foto 21



Retrato de Joseph Beuys, foto de Maria Mulas (1984)

En *Joseph Beuys. Ensayos...* se señala que, aunque nació el 12 de mayo de 1921 en la ciudad renana de Krefeld, Beuys se consideraba más afín a la ciudad de Kleve, donde creció y vivió con sus padres hasta 1961, cuando fue invitado a ser profesor en la Academia de Arte de Düsseldorf (Beuys J. K., 2006, p. 29). Durante su infancia y adolescencia siente una fuerte inclinación a las ciencias naturales, un interés por el razonamiento científico que se cristalizará tanto en su labor como teórico como en su idea de la interdisciplinariedad.

Estudiaba el bachillerato cuando se alista voluntariamente en la *Wehrmacht*, en 1941, primero como técnico de radio aéreo y posteriormente como piloto de la *Luftwaffe* nazi. En 1943 su avión *Stuka* es derribado sobre el territorio de Crimea. Es rescatado por tártaros, quienes lo curan, lo alimentan, tratan su cuerpo con hierbas y grasa y lo recubren con fieltro para que recupere el calor (Proa, 2014).

Esta experiencia, a menudo dotada de un aura mítica por sus biógrafos, comúnmente se ve como fundamental para la configuración de su lenguaje artístico, pues empleará la grasa y el fieltro con frecuencia en sus obras. Sin embargo, en su entrevista con Kate Horsefield, él mismo desmiente esta versión y desestima su influencia en el lenguaje formal de su arte:

“Esas experiencias físicas durante la guerra, los accidentes, los daños en mi cuerpo, las heridas y todas esas cosas están sobrevaloradas en la observación de mi trabajo posterior. (...) Dicen, por ejemplo, que al estar entre tribus tártaras, y entrar en contacto con aquellas familias, me adoptaron como miembro de ellas para darme la posibilidad de desertar del ejército o que cuando fui malherido... me encontraron y cubrieron mi cuerpo con grasa... y quizá por eso utilizo esos materiales en mi obra posterior (...) Fue cierto durante la guerra, pero no es cierto que por esa razón tomara esos materiales para mis esculturas (...) Recuerdo el período de la guerra... un momento tan interesante que al mismo tiempo estaba en esa condición de emergencia, personalmente y para todo el mundo (...) Estos elementos (la guerra, la grasa, el fieltro) aparecen como una afinidad secreta en mi

vida, pero esta relación no fue el motivo para usarlos.” (Beuys J. K., 2006, pp. 163-164)

Aunque en su adolescencia tuvo contactos fortuitos con el arte y la cultura, como la escultura de Wilhelm Lehmbruck—proscrita por los nazis— y su deseo por entrar a una academia estatal, su carrera artística inicia formalmente con su ingreso, en 1947, en la Academia de Arte de Düsseldorf, en la que estudió hasta 1951. Poco antes de ingresar, en 1946, conoce a los hermanos Hans y Franz Joseph van der Grinten, quienes más tarde se convertirán en los primeros coleccionistas de su obra e íntimos amigos, al grado de que fundarán el Archivo de Joseph Beuys Nordrhein-Westfalen, aún activo en la actualidad (Moyland, Museum Schloss Moyland, 2016).

En la Academia fue discípulo de Joseph Enseling y de Ewald Mataré; éste último un destacado escultor impresionista que, a pesar de ser admirado por Beuys en tanto artista, como docente le resulta dogmático, geometrista y “medieval”. Sus desencuentros con el tradicionalismo y el carácter “artesanal” de su maestro, marcaron su abandono del “mundo tradicional del arte” y su característica vocación (Beuys J. K., 2006).

Mientras se forma en la Academia, se interesa, además, por Rudolf Steiner y su *antroposofía*, así como por el cristianismo, la mitología, el chamanismo, la botánica y la zoología; intereses que lo llevan a desarrollar un simbolismo rico y complejo para sus obras, que incorpora imágenes arquetípicas de animales como liebres, ovejas, cisnes, abejas, entre otros. Es este un punto fundamental para entender la vinculación de buena parte de la obra de Beuys con la noción de lo sagrado. Una noción que, curiosamente, camina en él a la par que sus posicionamientos políticos, de heterodoxia interdisciplinaria y de libertad artística. Hay que destacar que durante su niñez y primera juventud estuvo interesado por la botánica y la zoología; tenía gran admiración por Gegis-Khan y la poética de lo nómada. Gustaba de caminar con un bastón como un pastor de ovejas imaginarias. Algunos episodios de su rebeldía juvenil, además de trabajos esporádicos como hombre-anuncio, peón de albañil o cuidador de animales, está su escapada con un circo ambulante hasta ser encontrado por sus padres.

A inicios de la década de los cincuentas, recién egresado de la Academia de Arte de Düsseldorf, instaló su primer estudio en el barrio Heerdt, en el que trabajó regularmente —aunque trabajó en diversas ocasiones fuera de Düsseldorf— hasta un breve retorno a Kleve, en 1958 (Beuys J. K., 2006).

En 1953 exhibe individualmente por primera vez en la casa de los hermanos van der Grinten en Kranenburg, cerca de Kleve y la frontera con los Países Bajos, donde presenta una selección de esculturas, grabados sobre madera y dibujos, serie más tarde conocida como *Espectáculo del Granero*.

Hacia 1955 experimenta dudas sobre su desempeño como artista, lo cual, aunado a sus problemas financieros y al peso emocional del recuerdo de sus experiencias bélicas, lo hunde en una seria depresión. Afortunadamente, al año siguiente retorna con los van der Grinten en Kranenburg, donde se recupera, retomando el dibujo y sus intereses científicos, artísticos, espirituales y filosóficos.

1958 es un año trascendental para él: comienza el ciclo de dibujos inspirados en Ulises, que titula *4 Libros del Proyecto Hombre Occidental*, que será completado en 1965. El galerista alemán Alfred Schmela le presenta a Yves Klein, entre otros artistas, y lo invita a realizar una muestra en su galería, la cual se concretará hasta 1965. Durante la primavera, conoce, en una fiesta de la Academia, a la profesora de arte Eva Wurmbach, hija de un zoólogo renombrado, con quien se casará en 1959. Muere su padre, Josef Jakob Beuys y regresa a Kleve, estableciendo su estudio en la antigua Kurhaus de Kleve.

En 1959 termina el monumento *Memorial de los Caídos de las Dos Guerras Mundiales* (Foto 22) en la única torre sobreviviente de la iglesia románica de San Mauricio, en el municipio de Meerbusch-Büderich, cerca de Düsseldorf. La iglesia, que a lo largo de la historia sufrió diversos siniestros y deterioros, fue finalmente devastada por un incendio en 1891 y la idea de convertir sus restos en un memorial ya había sido manejada por la municipalidad de la ciudad poco después del fin de la Primera Guerra Mundial; siendo san

Foto 22

Mauricio un santo patrono castrense, el espacio parecía más que idóneo para el fin de homenajear a los caídos en la llamada Gran Guerra. Sin embargo, los turbulentos vaivenes de la Alemania de entreguerras y la debacle de la Segunda Guerra Mundial impidieron la concreción del proyecto hasta ese año. Tres artistas concursaron para ejecutar el proyecto: Ewald Mataré —maestro de Beuys—, Will Hanebal, Ivo Beuker y el mismo Joseph Beuys. La municipalidad se decantó por el proyecto de éste último, que consta de un diseño espacial y una escultura en forma de cruz que simboliza la Resurrección. Se trata de la obra más grande de Beuys para un espacio público (Schupetta, 2010).



J. Beuys. *Memorial de los Caídos de las Dos Guerras Mundiales*, Meersbusch-Büderich, Alemania. 1959

En 1960 presenta una muestra individual, acompañada de un catálogo, en el museo Casa Barend Cornelis Koekkoek, en Kleve. En 1961 se muda a Düsseldorf, llamado por su Alma Mater, para ejercer como profesor de escultura. Allí conoce y entabla amistad con Nam June Paik, vinculándose así con el grupo *Fluxus*, cuyas obras multidisciplinarias y *performáticas* generan una nueva dirección en su producción (Foto 23). Participa con *Fluxus* entre 1962 y 1964, época en la que comienza a realizar performances-acciones utilizando elementos tales como liebres muertas, grasa y fieltro. (Proa, 2014)

Foto 23



Nam June Paik, Charlotte Moorman y Joseph Beuys en un *performance* de *Fluxus*

En 1963 Hans y Franz Joseph van der Grinten organizan la muestra "Joseph Beuys - Fluxus" en su casa de Kranenburg. Ese mismo año realiza la *Sinfonía Eurasia Siberiana* (Foto 24), primera de muchas *performances* que Beuys emprende bajo el nombre de *Aktion* (acción), introduciendo objetos esculturales, animales, narraciones, etc.

Foto 24



Joseph Beuys. *Eurasia Siberian Symphonie*, 1963

En 1964 participa en la Documenta III de Kassel, donde presenta dibujos y esculturas del período 1951 – 1959 (Foto 25), siendo primera exposición del artista para un público más numeroso (Proa, 2014).

Termina su relación con el grupo *Fluxus* en 1964, debido a diferencias filosóficas y estéticas, siendo sus performances demasiado personales, expresivas y simbólicas para el gusto del famoso colectivo.

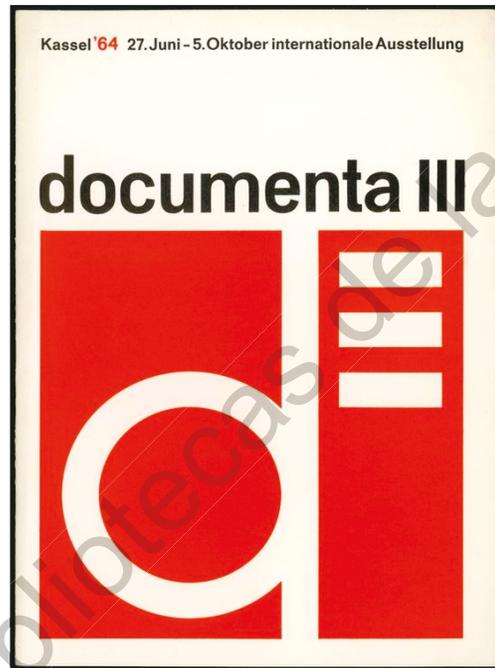


Foto 25 Cartel de Documenta III, Kassel, Alemania, 1964

Realiza su famosa *Aktion Das Schweigen von Marcel Duchamp wirtüberbewertet* (El silencio de Marcel Duchamp está sobreestimado. Foto 26) en un estudio de televisión de Düsseldorf. El evento es transmitido en directo y sirve como declaración de su deslinde de cualquier interpretación dadaísta de su obra.

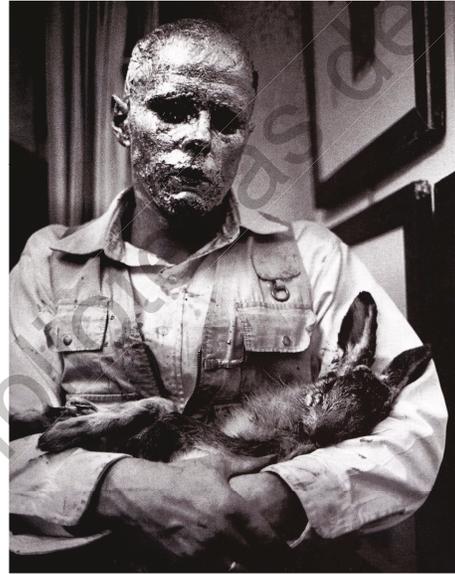
Foto 26



Beuys llevando a cabo la *Aktion Das Schweigen von Marcel Duchamp wirtüberbewertet*

En su entrevista con Kate Horsefield dirá: “Aprecio mucho a Marcel Duchamp pero debo rechazar su silencio. Duchamp estaba simplemente en el final, ya no tenía ideas, ya no se le ocurría nada importante. He dicho que aprecio mucho al hombre, pero no su silencio, por lo menos no le doy la importancia que le dan los demás” (Beuys J. K., 2006, pp. 180-181).

En 1965 ofrece una exposición individual en la galería Schmela en Dusseldorf, en la que lleva a cabo su famosa *Aktion: Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* (Cómo explicar la pintura a una liebre muerta) (Foto 27).



En 1967 tiene una exposición individual en el Museo Municipal de Mönchengladbach. El coleccionista Karl Ströher adquiere casi todas las obras que se muestran en la exposición.

Foto 27. J. Beuys.  
*Aktion: Wiemandetoten Hasen die Bildererklärt* (Cómo explicar la pintura a una liebre muerta), (1964)

En 1968 participa en la "Documenta IV" en Kassel y en 1971 monta una magna exposición en el Museo de Arte Moderno de Estocolmo: "*Joseph Beuys. Aktionen, dibujos y objetos 1937-1970 de la colección van der Grinten*" (Moyland, 2016)

A partir de entonces, sus intereses alcanzan también la realización de conferencias y acciones políticas: funda en 1970 el *Deutschen Studentenpartei als Metapartei* (Partido de los Estudiantes como Metapartido) y más tarde, en 1971, crea con Karl Fastabend y John Stüttgen la *Organization für direkte Demokratie durch Volksabstimmung* (Organización para la Democracia Directa por Referéndum Libre) donde expone sus principios mediante conferencias performáticas (Foto 28). (Proa, 2014)

Foto 28



Beuys en las oficinas de la *Organization für direkte Demokratie durch Volksabstimmung*

1972 es un año muy agitado: participación en la "DocumentaV" de Kassel en conjunto con el Buró de la Organización para la Democracia Directa por Referéndum Libre (Foto 29). Realiza, en octubre, una "Ocupación" de la Secretaría de la Academia de Arte de Düsseldorf para obligar a la inclusión de los solicitantes rechazados. Beuys es inmediatamente cesado como profesor. La batalla legal termina en 1978, con la restitución de su plaza, la cual rechaza definitivamente.

Foto 29



J. Beuys boxea por la Democracia Directa en Documenta V de Kassel, (1972)

Entre 1972 y 1974 inicia una gira de conferencias por Inglaterra, Irlanda, Escocia, Italia y los Estados Unidos, difundiendo su idea de “escultura social” (Moyland, 2016).

En 1974, su preocupación por el elitismo en el arte y la idea conservadora de la institución lo llevan a fundar, junto con Heinrich Böll y Klaus Staack la «Universidad Libre Internacional», organización que se afirma en el compromiso del cuerpo social en el arte, la creatividad como ciencia de la libertad y el sentido revolucionario del arte como mecanismo transformador de la sociedad (Foto 30). Estas propuestas lo llevan a enunciar “Todo hombre es un artista”, a la vez que propone convocar a la propia intuición para “así entendernos a nosotros mismos como centro de escolarización e información” (Proa, 2014).

La Universidad Libre Internacional encuentra eco fuera de Alemania y surgen “campi” en Irlanda, Escocia, Italia y los Países Bajos (Moyland, 2016)

Foto 30



Sello de la Universidad Libre Internacional

En 1974 viaja por primera vez a Estados Unidos donde lleva a cabo su famosa y más larga *Aktion*: *Coyote, I like America and America likes me* (*Coyote, Me gusta América y a América le gusto yo*), en la cual Beuys convive con un coyote durante tres días, en la galería de arte René Block de Manhattan, separado del público sólo por un alambrado (Foto 31). Ese mismo año, expone por primera vez en Francia, en la galería Bama de París.

Foto 31

J. Beuys. *Aktion*: "Coyote, I like America and America likes me", (1974)

Participa en 1977 en la "Documenta VI" de Kassel con la instalación *Bomba de miel en el trabajo. 1974-1977* (Foto 32). Sus trabajos realizados en los talleres de la Universidad Libre Internacional forman parte de esta obra (Moyland, 2016).

Foto 32



J. Beuys. *Bomba de miel en el trabajo*, (1977)

En 1978, es nombrado miembro de la Academia de Bellas Artes de Berlín. El 18 de mayo de 1979, tiene lugar su primer encuentro con Andy Warhol en la galería de Hans Mayer en Düsseldorf. Luego de este encuentro, Beuys crea el *Das Warhol-Beuys Ereignis* (*El happening Warhol-Beuys*), y Warhol empieza una serie de retratos de Beuys (Foto 33). Meses más tarde participa, como único representante de la Alemania Occidental, en la Bienal Internacional de São Paulo, Brasil.

Foto 33



Andy Warhol y Joseph Beuys en el *Warhol-Beuys Ereignis* (1979)

En noviembre de 1979 presenta, en colaboración con Caroline Tisdall, su primera gran exhibición retrospectiva en el Museo Guggenheim de Nueva York. Es la primera exposición de la obra de Beuys y de sus ideas artísticas y políticas al público norteamericano, el cuál sólo había tenido la oportunidad de conocer algo de su trabajo durante sus lecturas y su *Aktionen* en la galería René Block en 1974.

A principios 1980, hace una donación de ochocientas obras sobre papel al Museum Sztuki de Lodz en Polonia. Concibe esta *Aktion* como un gesto de reconciliación en oposición la división de Europa en bloques “orientales” y “occidentales”. (Proa, 2014)

Otra de sus grandes preocupaciones fue la defensa del medio ambiente. En 1970 participa como cofundador del Partido Verde Alemán, *Los Verdes* (Die Grünen), donde milita varios años, postulándose como candidato para el Parlamento Europeo en 1979. Estos intereses lo vinculan al artista argentino Nicolás García Uriburu. En 1981, realizan una acción en conjunto en la que colorean las aguas del río Rhin en Düsseldorf, Alemania. De esta experiencia se conservan una serie de botellas que contienen el agua contaminada del río, presentes en la exhibición (Foto 34).

Foto 34



Beuys con Uriburu y una botella con agua contaminada del Rhin (1981)

Al año siguiente, para la “Documenta VII” de Kassel, ambos artistas realizan una segunda acción en conjunto que consistió en plantar 7 mil robles junto a bloques de concreto, tarea que se completa en el transcurso de 5 años (Foto 35) (Proa, 2014).

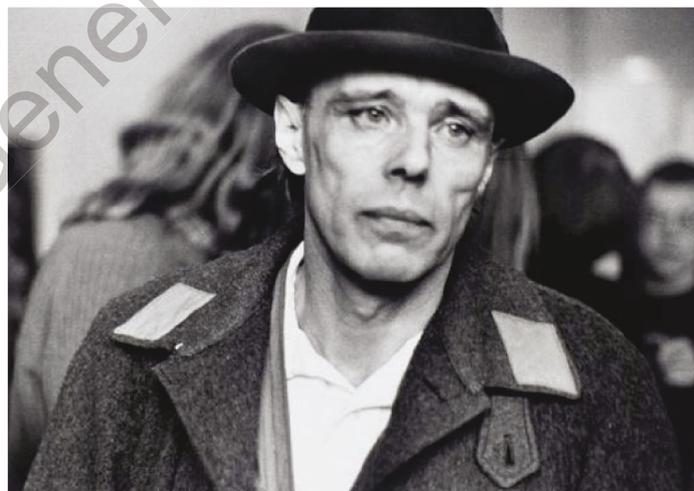
Foto 35



Beuys con Uriburu plantando árboles en la Documenta VII, (1982)

El 12 de enero de 1986 pronuncia su último discurso público, en la ciudad de Duisburg, con motivo de su recepción del Premio Wilhelm Lembruck, homenaje a ese escultor que fuese su primer y temprano contacto con el arte (Moyland, Joseph Beuys Biografie, 2016). Apenas 11 días después, muere el 23 de enero de 1986 en Düsseldorf (Kummetz, 2006). Sobre su propia muerte, en la entrevista con Sharp, dijo lo siguiente: “Después de que muera me gustaría que la gente dijera: ‘Beuys comprendió la situación histórica. Alteró el curso de los acontecimientos’. Y espero que en la dirección correcta” (Beuys J. K., 2006, p. 44).

Foto 36

Joseph Beuys. Fotograma de la película *Beuys*, de Andres Veiel, (2017)

## CAPÍTULO V

### SEMBLANZA HISTÓRICA DE ALEJANDRO JODOROWSKY

Alejandro Jodorowsky es la tercera figura teórica que ocupa la presente tesis. Pero, debido a su extensa trayectoria y a los virajes conceptuales, estéticos y psicológicos que su obra ha experimentado es necesario acotar que sólo interesa hacer énfasis en su formación y su producción artística hasta la década de los 70 del siglo pasado, cuando se consagra como un solvente cineasta de culto y su vena chamánica, mística —y a la vez transgresora de lo sacro— llega a su máximo esplendor; haciendo de él un artista en el que lo primitivo, lo sagrado, lo simbólico y el arte se unen de manera inextricable. No obstante se hará referencia tangencial a su trayectoria general con el fin de ofrecer una justa panorámica.

Hacer una semblanza histórica de Alejandro Jodorowsky (Foto 37), además, es inseparable de adentrarse en sus intereses artísticos y meta-artísticos. En pocos artistas, obra y vida están tan íntimamente trabadas, encadenadas en un vínculo indisoluble. Sus libros están colmados de referencias a su vida personal y la relación genealógica de ésta con su labor artística. Por ello mismo, constituyen material de primera mano en el conocimiento de su trayectoria y sus propuestas.

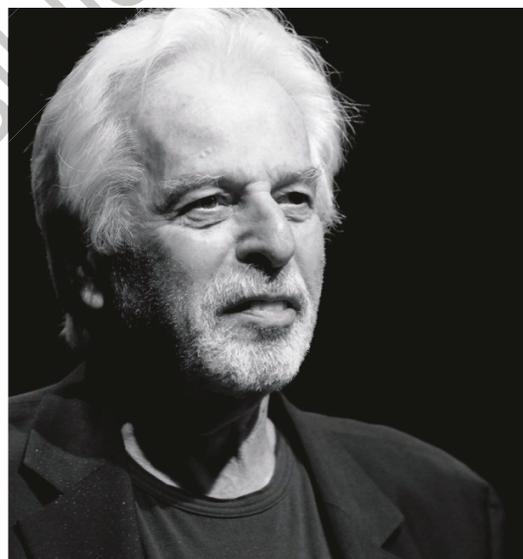


Foto 37

Alejandro Jodorowsky

En el planteamiento de su postura psicológica y estética, Alejandro Jodorowsky confiere una importancia primordial al conocimiento profundo del propio árbol genealógico para comprender la historia y las tendencias de cada individuo, así como para diseñar los procesos de cura de traumas y trastornos (Jodorowsky & Costa, 2011). Esta perspectiva es notoria en las extensas narraciones autobiográficas que realiza en algunos de sus libros — señaladamente en *La danza de la realidad*, *Donde mejor canta un pájaro*, y

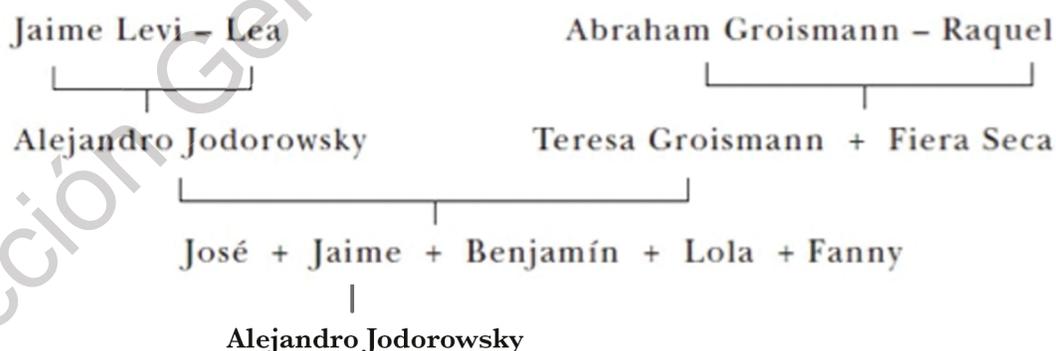
*Metagenealogía*—, en los que, a través de la descripción de la vida y el carácter de sus antepasados, deja en claro de dónde provienen sus intereses por la psicología, la poesía, las artes escénicas, el simbolismo, el chamanismo, la violencia, la exaltación y la transgresión de lo sagrado.

Por tal razón, conocer a Jodorowsky pasa por conocer primero, aunque sea de manera sucinta, ciertos aspectos puntuales de la vida de sus ancestros. Para los cuales servirán los árboles genealógicos y anécdotas recogidos en *Donde mejor canta un pájaro* (Jodorowsky A. , 2007). Dado su gran número, el presente análisis se limitará a aquellas que sean de estricto interés para los fines del presente trabajo. Siguiendo el orden establecido en el libro, se expondrán en primer lugar sus antecedentes paternos y después los maternos.

### Familia paterna

Antes de iniciar, es digno de tener en cuenta siempre este árbol genealógico como referencia para comprender la relación entre los antepasados paternos de Alejandro Jodorowsky:

Foto 38



Es algo digno de señalar que el relato sobre sus raíces paternas inicia con una escena de proscripción de lo sacro. El violento rompimiento de su abuela paterna, Teresa Groismann, con Adonai, el Dios de los judíos. Tras perder en una inundación del río Dniéper a su hijo José —su primogénito y su preferido—, poseída por la ira y con su otrora ciega fe hecha añicos, se atreve a entrar a la sinagoga de Dniepropetrovsk y realizar una insólita y emblemática acción transgresora: dirigirse a la Tora y declarar a Dios anatema —*Hérem* (חרם)— (Jewish Encyclopedia, 1906, pp. 599-602), expulsarlo de su casa y su vida:

¡Tus libros mienten! Dicen que salvaste al pueblo entero, que abriste el Mar Rojo con la misma facilidad que yo corto mis zanahorias y sin embargo no hiciste nada por mi pobre José... ¡No tienes piedad! ¡Eres un monstruo! ¡Creaste un pueblo elegido sólo para torturarlo! ¡Llevas siglos riéndote a costa de nosotros! ¡Basta! Te habla una madre que ha perdido la esperanza y por eso no te teme: ¡Te maldigo, te borro, te condeno al aburrimiento! ¡Sigue en tu Eternidad, haz y deshaz universos, habla y truena, yo ya no te oigo! ¡Es definitivo y para siempre: fuera de mi casa, sólo mereces mi desprecio! (Jodorowsky A. , 2007, pp. 9-10)

Esta violenta escena de negación de lo divino usando la lengua y el espacio mismos de lo sacro sin duda fue un antecedente de gran calado en los intereses de Jodorowsky, quien a pesar de sentir una clara atracción hacia la mística, el simbolismo y lo sagrado, ejerce también una expresa labor iconoclasta a través de sus obras.

Al otro extremo se encuentra su esposo, Alejandro Levi (quien, como después se verá, cambia su apellido por Jodorowsky). El abuelo paterno era, sin duda, una figura encarnada e icónica del pueblo judío: un hombre, azotado de continuo, y a la vez, por la tragedia y la revelación. De niño vivió el asesinato de su madre por parte de una sirvienta desquiciada, el linchamiento del padre durante un pogromo en Ekaterinoslav y la gris orfandad en una escuela religiosa donde sólo aprendió dos cosas: ordeñar vacas y rezar todo el día (Jodorowsky A. , 2007).

La religión judía hubiese sido para él sólo un tormento sin la llegada a su vida de El Rebe: el espíritu de un viejo y sabio cabalista caucasiano quien, tras entrar en éxtasis, quedó atrapado en el Entremundo sin posibilidad de retorno, pues su cuerpo fue devorado por los osos durante el trance. Alejandro Levi lo conoce al experimentar espontáneamente su propio arrebató y su propia entrada al Entremundo: ahí, el Rebe, quien posee un conocimiento profundísimo del cosmos, la Cábala, y la religión, ofrece convertirse en su consejero si le permite echar raíces en su espíritu. Alejandro, huérfano y sediento de amor, acepta y le deja entrar (Jodorowsky A. , 2007).

Sin embargo, tan pronto despierta, El Rebe habla a través del niño con su ronca voz de adulto y agradece a Adonai. Su profesor y compañeros, quienes lo rodeaban pensando que había muerto, se espantan al escuchar la insólita voz y piensan que Alejandro ha sido poseído por un *dybbuk* (דיבוק) (Foto 39): un espíritu maligno que, según el folklore y la creencia popular judíos, entra en una persona viva, se adhiere a su alma, causa enfermedades mentales, habla a través de su boca, y representa una personalidad separada y extraña. El término no aparece ni en la

literatura talmúdica ni en la Cábala, donde se le llama "espíritu maligno". En la literatura talmúdica a veces se la llama *ru'ah tezazit*, y en el Nuevo Testamento "espíritu inmundo" (Jewish Encyclopedia, 1906, pp. 574-575). Lo someten a un severo exorcismo que resulta, por demás, infructuoso. El Rebe no era un *dybbuk*, sino un místico cuya presencia e influencia en la familia Levi alcanzará incluso a Alejandro Jodorowsky.

Foto 39



Ephraim Moses Lilien. *Dybbuk*.  
Grabado para su *Die Bucher Der Bibel*  
(1908)

Aunque en un principio la gente veía a Alejandro Levi con desconfianza y superstición, con el tiempo aceptaron la presencia invisible del Rebe e incluso empezaron a consultarlo para todo tipo de temas: enfermedades de animales, dudas talmúdicas, pasando por los males humanos, llegando a convertirlo en el juez de todos los conflictos del pueblo. Esto, sin embargo, no redundó en mejora alguna para Alejandro, quien fungía *stricto sensu* como *médium*: sólo un canal para la revelación, su invisible y neutro recipiente. Si El Rebe estaba presente, éste recibía toda la atención; si no acudía, Alejandro era olvidado y relegado a su gris papel de huérfano (Jodorowsky A. , 2007).

Al alcanzar la adolescencia conoce a Teresa, quien tiene una personalidad más fuerte, una religiosidad más sencilla y una perspectiva eminentemente pragmática de la vida. Es ella quien literalmente lo posee, lo hace su marido y lo convence de cobrar por los servicios del Rebe, lo que les da un ingreso seguro y cierta estabilidad económica en una época bastante dura. La familia crece y nacen cinco hijos: José, Jaime, padre de Alejandro Jodorowsky, Benjamín, Lola y Fanny.

Todo parece ir bien hasta la muerte de José en la inundación. Además del *Hérem* que declara sobre Dios, Teresa, se llena de un odio que todo lo abarca; una suerte de panteísmo invertido: “en toda cosa veía la presencia de un Dios cruel y despreciable. No había nada que no le pareciera absurdo, impermanente, innecesario. La trama de la vida era el dolor” (Jodorowsky A. , 2007, p. 18) . Prohíbe a su marido “seguir solucionando problemas ajenos y le exigió, bajo amenaza de suicidio, que nunca más le mencionara al Rebe” (Jodorowsky A. , 2007, p. 14). Venden todas sus pertenencias y se mudan a Odesa, para vivir con Fiera Seca, hermana de Teresa, en la casa de Abraham Groismann, su padre. Alejandro Jodorowsky lo describe así:

Mi bisabuelo, había estado casado tres veces y enviudado otras tantas. Todas sus mujeres morían en el primer parto, asimismo los niños que cuanto más duraban tres días en la cuna. Según las matronas, la Muerte estaba enamorada de él y por celos se llevaba a las esposas y sus frutos. Abraham Groismann era un hombre fuerte, alto, con una barba roja rizada y grandes ojos verdes. Vivía de la

apicultura. Y si lo de la Muerte enamorada podía ser un cuento de curanderas supersticiosas, el amor de sus abejas, por el contrario, era un hecho evidente. Cuando iba a recoger la miel del centenar de casitas multicolores, los animales lo cubrían de pies a cabeza sin picarlo nunca, luego lo seguían como una nube dócil hasta el galpón donde embotellaba el delicioso jarabe y muchas noches, sobre todo durante los inviernos glaciales, venían a posarse en su cama para formar una colcha oscura, cálida y vibrante (Jodorowsky A. , 2007, p. 14)

El retrato de Raquel, madre de Teresa y Fiera Seca, no es menos pintoresco:

Tenía trece años cuando parió en el cementerio. Las matronas la metieron dentro de una fosa y la taparon con siete sábanas para que la Muerte no viera el alumbramiento. Allí, en la tierra fresca, en medio de oscuras osamentas, lanzó mi abuela su primer gato, que rápidamente fue ahogado por un pezón fragante para conservar el esencial silencio: ¡la Muerte tenía mil orejas! Abraham, convencido de que una vez más iba a perder madre e hijo, preparó su corazón a la desgracia ahogando cualquier sentimiento. [...] Pero cuando Raquel, a los quince años, cayó otra vez encinta, la esperanza incendió su alma. A pesar de que le advirtieron que la Dama Negra lo seguía adondequiera que fuera, tan fiel y amante como las abejas, se acercó al cementerio empujando a las señoras que sostenían los siete techos de sábana y miró hacia la fosa profunda. Vio salir del templo ensangrentado a la más hermosa de las niñas. Un viento extraño azotó las telas blancas y se las llevó hacia los montes como palomas inmensas. La madre comenzó a agonizar. «¡Insensato!», le gritaron, «¿por qué viniste? Has traído a tu feroz amante. Ya devora a la madre. Pronto será la hija». Vertieron sal y vinagre sobre la cabeza de la niña y la bautizaron con un nombre que asustara y disgustara a la Muerte, Fiera Seca. Luego la metieron dentro de una canasta tapándola con racimos de uva y se la llevaron a un sitio secreto, que el padre no debería conocer nunca, para ocultarla de la Enemiga. Fiera Seca tuvo que vivir prisionera en un granero hasta que a los trece años le bajaron las reglas. Terminada la infancia, el peligro desaparecía. La Muerte buscaba una niña, no una mujer. Fiera Seca volvió

al hogar conducida por una matrona. A su paso por las calles la gente, aterrada, cerró puertas y ventanas. Para espantar a la Muerte, en caso que descubriera su escondite, le habían enseñado a hacer constantemente muecas atroces. Su rostro, como una máscara blanda, pasaba de una fealdad a otra. Verla más de diez segundos daba dolor de cabeza (Jodorowsky A. , 2007, pp. 14-15).

Jodorowsky relata que tal distorsión del rostro era complementada con una total dislocación del cuerpo, lo que le daba una apariencia de araña o insecto. Cuando por fin fue adolescente, se dirigió a la casa paterna, provocando el pánico de la gente y de Teresa, su hermana. Sólo ante presencia de su padre, rodeado de abejas, cesó su refugio en la fealdad y se mostró en su belleza original. Padre e hija se enamoraron en ese instante e iniciaron una relación incestuosa que provocaría el repudio y exilio de Teresa, y que perduraría más allá de la muerte: Abraham se suicidó sumergiéndose por completo en miel y Fiera Seca lo acompañó al retornar Teresa a la casa paterna, acompañada de Alejandro Levi. Se fundieron ambos en un abrazo perpetuo bajo la miel (Jodorowsky A. , 2007).

La partida de Fiera Seca no le brindó paz a Teresa; por el contrario, exacerbó su furioso nihilismo, llevándola a adoctrinar a sus hijos en el ateísmo: “Antes de que se acostaran, exigió que los cuatro pequeñuelos, de rodillas junto a la cama recitaran: «Dios no existe, Dios no es bueno. Sólo nos espera el gato que vendrá a orinar en nuestra tumba»” y mientras sus hijos dormían se dedicaba a lo único que merecía su amor este mundo: las pulgas. Las amaestraba y las alimentaba con su propia sangre (Jodorowsky A. , 2007).

Mientras tanto, el odio contra los judíos aumentaba y esto llevó a la familia a plantearse un cambio de identidad: el apellido Levi era como llevar una estrella de seis puntas grabada en la frente. La oportunidad se dio cuando un noble polaco buscó a un sustituto para su hijo en el ejército, pues no quería que hiciera el servicio militar entre gañanes. Alejandro Levi se presentó ante el ejército con el apellido eslavo Jodorowsky, que le permitiría cambiar de país, cruzar las fronteras sin grandes problemas, disolverse entre las razas no elegidas tras cinco años de servicio en las filas (Jodorowsky A. , 2007).

Al retornar con su familia, Teresa le muestra un cofre lleno de monedas de oro que ha descubierto dentro de una de las colmenas, herencia involuntaria e inesperada de sus antepasados, quienes en su tiempo amasaron una considerable fortuna como cobradores de impuesto: único oficio que los gentiles permitían ejercer a los judíos (Jodorowsky A. , 2007).

Con esa pequeña fortuna y con un certificado otorgado por la Municipalidad de Zlatopol que permitía viajar a la ahora familia Jodorowsky, escaparon de la persecución a París, con la intención de pasar después a los Estados Unidos. Haciéndose pasar por gentiles en un vagón repleto de judíos, todo parecía estar dispuesto para el éxito de los deseos de Teresa: escapar a una tierra dónde empezar una nueva vida, desembarazada de su identidad judía, en una nación donde no importaba de dónde se provenía, sino lo que se poseía o se producía.

Sin embargo, Alejandro, el Rebe, y un estafador que en París se hizo pasar por un Conde enviado por el Comité Ruso para guiarlos, acabaron con el tesoro de Teresa: los dos primeros, por compasión, repartieron buena parte de las monedas de oro entre los judíos pobres del tren; el último, embaucándolos con una falsa promesa de conseguir una vía de escape a los Estados Unidos, los despoja de lo poco que quedó. Teresa se rinde y permite que Alejandro recurra al Rebe, quien les aconseja recurrir a su raza, a esa a la que ella tanto odia pertenecer (Jodorowsky A. , 2007).

Así, llegan a la casa del joyero Moishe Rosenthal, quien los hospeda, les da de comer, les da algo de dinero y los presenta ante el *Comité de Bienfaisance Israélite de Paris*, institución que los recibe por dos días, antes de enviarlos a Marsella, con rumbo a Chile, futura patria de los Jodorowsky (Jodorowsky A. , 2007).

## Familia materna

Foto 40



Alejandro Jodorowsky inicia la historia de su familia materna (Foto 40) también con una figura femenina: su abuela Jashe Trumper. También con una transgresión de la religión, pero en un sentido diverso: Teresa transgrede lo sacro porque Dios la ha defraudado; Jashe, perteneciente a una familia judía de Lituania, por el contrario, ha transgredido la ley, las normas (*Mishpatim*, מִשְׁפָּטִים) de la Torá al enamorarse de un gentil: Alejandro Prullansky, bailarín del Ballet Ruso Imperial. Por amor es repudiada y expulsada: es sobre ella, en este caso, que Adonai y su pueblo declaran un *Hérem* (חרם). Mas a ella no le importó: pudo más el amor y el deseo por ese bailarín eslavo, blanco y rubio, que cualquier preceptiva religiosa. Alejandro Prullansky, por su parte, inmediatamente se sintió atraído por Jashe: tan solo verse se poseyeron en un camerino y de ese primer encuentro ella quedó embarazada. Su padre, Salomón Trumper la abandonó encinta y sin posesión alguna en la entrada del Teatro Municipal de Vilna. Su familia y su comunidad la declararon muerta y la velaron como marca la pompa judía: depositaron un ataúd con objetos personales en el cementerio, y su familia se echó ceniza en la cabeza, se sentaron en el suelo, y se desgarraron las ropas. Alejandro y Jashe, por su parte, se casaron según el rito cristiano ortodoxo ruso. Él acude a la ceremonia con unos zapatos rojos que hacen que ella se remonte a sus antepasados maternos: los Arcavi. (Jodorowsky A. , 2007).

Los Arcavi, según la leyenda familiar, descienden de una pareja de judíos sefardíes que vivieron la expulsión en la época de los Reyes Católicos: Salvador y Estrella

Arcavi; nombres que serían adoptados y mantenidos sin variación por las parejas de las siguientes generaciones. Siempre un Salvador y una Estrella. Estos primeros Arcavi, dedicados a la doma y amaestramiento de leones, salen para el exilio desde el puerto de Valencia; ahí encuentran a Abramiel, anciano y sabio cabalista que, antes de autoinmolarse en una hoguera, les lega el Tarot y el deber de difundirlo entre los hombres:

Llévense consigo este último navío, este templo que atravesará el diluvio transportando el conocimiento sagrado a través de los siglos. Cópienlo. Denlo a la gente vulgar. Siémbrenlo en el mundo. Disimúlenlo en el vicio para que, tomándolo por un simple juego, nadie lo persiga. Él, en agradecimiento, les dará de comer y los mantendrá al margen de las catástrofes que se avecinan. Recuerden siempre que transportan un Ser que poco a poco, venciendo a la ignorancia, permitirá la unión de todos los espíritus humanos (Jodorowsky A., 2007).

Jodorowsky relata cómo la leyenda de la relación de este Abramiel con sus antepasados Arcavi tomó, a través de las diversas generaciones, las más insólitas e inverosímiles variaciones, una de las cuales convierte al anciano cabalista en una encarnación fantástica del filósofo de Isaac Avravanel, padre de León Hebreo. Al final de una de ellas, el sabio es arrebatado en medio de uno de sus éxtasis de frenética sed mesiánica y sionista, y le es revelada la fatuidad de esas esperanzas: no existe un Paraíso ni una nueva Jerusalén. Dios se encuentra dentro de cada individuo y la libertad sólo se alcanzará en esta tierra de manera personal y voluntaria. Tras ello muere, dejando a los Arcavi como herencia el Tarot y un par de zapatos rojos que desde entonces usará cada patriarca de los Arcavi y que tendrán un papel determinante para Alejandro Prullansky y Jashe (Jodorowsky A., 2007).

A través de la historia, una gran cantidad de Salvadores y Estrellas Arcavi se dedicaron al comercio itinerante. La última pareja padece un naufragio en el Mar Negro, tras el cual la última Estrella muere, mientras el último Salvador se refugia en la aldea de Vilna, en Lituania. Ahí se dirige al gueto y conoce a Luna, su futura esposa, madre de Felicidad y Sara Luz Arcavi. A Felicidad le legaron los zapatos rojos de Abramiel y a Sara

Luz el Tarot. La primera fue raptada por los rusos durante una incursión sangrienta en el gueto y la segunda permaneció con sus padres, renunciando al ejercicio del Tarot. Fue casada con un judío sencillo de nombre Salomón Trumper, sin antepasados legendarios como los Arcavi. Ambos engendraron a dos niñas a las que llamaron Jashe y Shoske, “dos nombres comunes, sin mayor significado, para acabar con lo milagroso” (Jodorowsky A. , 2007, pp. 56-59).

Sin embargo Jashe encuentra el Tarot y encuentra en dichas cartas la clave de la libertad: el judaísmo y sus *Mishpatim* se le revelan como una locura de la cual hay que librarse para superar todo límite. Es entonces que conoce a Alejandro Prullansky, el gentil rubio, el bailarín ruso, el novio de los zapatos rojos y se revela su auténtica relación: ambos descienden de los Arcavi. Felicidad, raptada por los rusos, es madre de Alejandro, mientras que su padre, Ivan Prullansky, es hijo ilegítimo del Zar Alejandro I (Jodorowsky A. , 2007).

Tras un escándalo político y sexual en el Ballet Imperial que involucraba a Alejandro, éste es expulsado y se le liquida con una gran suma que compra su silencio. Él y Jashe deciden emigrar entonces a Argentina, con la esperanza de comenzar una nueva vida, lejos de esa dolorosa escisión entre el mundo ruso y el judío, donde podrían quizá establecer un ballet propio (Jodorowsky A. , 2007, p. 74). Ahí nace Sara Felicidad Prullansky, quien, casada con Jaime Jodorowsky, será madre de Alejandro Jodorowsky.

Para el análisis que conviene al proyecto de investigación basta lo relatado en torno a la semblanza histórica de Alejandro Jodorowsky, ya que con lo anterior se señala de forma adecuada el rendimiento de su investigación genealógica. Más allá del carácter fantástico, mágico e inverosímil de la narración del libro *Donde mejor canta un pájaro*, es claro que la historia de los antepasados de Alejandro Jodorowsky entrelaza en sí misma la totalidad los temas de su obra artística y su búsqueda personal: la genealogía, el Tarot, la magia, el arte circense, el escenario, la danza, el teatro, la poesía, el chamanismo, la violencia, el erotismo, el incesto, lo sacro y un perpetuo e insistente impulso a negarlo; aunque dicha negación, en un curioso caso de anagogía inversa, termina por volverlo a afirmar. Es esta una herencia cultural y espiritual que ejerce su innegable acción sobre

Jodorowsky y su propio andar como artista e individuo. Toca ahora su turno para poder completar su semblanza.

### **Alejandro Jodorowsky y su propio andar.**

"Nací en 1929 en el norte de Chile en tierras conquistadas a Perú y Bolivia. Tocopilla es el nombre de mi pueblo natal." Así inicia Alejandro Jodorowsky su libro autobiográfico *La danza de la realidad* (Jodorowsky A. , 2001, p. 13). Según su propio relato, desde su infancia, su condición de extranjero, así como su precoz talento para la lectura y el aprendizaje, le apartaron del resto de los niños y lo llevaron a suplir la falta de amigos con los libros que devoraba en la biblioteca municipal de Tocopilla. Sus lecturas preferidas consistían en cuentos de hadas, relatos de aventuras, adaptaciones infantiles de libros clásicos, diccionarios de símbolos e incluso un libro francés de Tarot el cual, a pesar de no poder leer ni comprender por su corta edad, determinó el interés que mantendría toda su vida sobre las cartas de Marsella (Jodorowsky A. , 2001).

Curiosamente, su tendencia a la acción dramática le venía también del padre. A pesar de que en el futuro abominase de las tendencias histriónicas y poéticas de su hijo Alejandro, Jaime Jodorowsky tenía un pasado vinculado con el escenario: antes de casarse y abrir su tienda —Casa Ucrania— había trabajado como artista de circo. Según Alejandro, “su número consistía en hacer ejercicios en un trapecio y luego colgarse del pelo” (Jodorowsky A. , 2001, p. 15). Pero no sólo le hereda eso, sino también El Rebe, que le fue transmitido por Alejandro Levi a pesar de que nunca cree en él. Alejandro Jodorowsky termina neutralizándolo declarando que siempre fue un invento, un amigo imaginario del abuelo.

En 1939, al decaer la economía de Tocopilla, su padre decide mudar a la familia a Santiago de Chile. En 1947, al concluir el bachillerato, ingresó al Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile, interesado en los estudios de filosofía y psicología. Tras dos años de asistir a diversos cursos en el instituto, se diplomó en Filosofía de las Matemáticas e

Historia de la Cultura; sin embargo, abandona sus estudios universitarios tras decepcionarse durante un curso impartido por un profesor estadounidense, quien trataba de enseñarles a sus alumnos cómo adaptar a los humanos al comportamiento de las máquinas.

Se dedica entonces a los títeres, con los que presenta funciones que él llama “psicodramas”, en los que representa a los miembros de su familia a través de los muñecos; asimismo, desde el supuesto que existe una relación entre las emociones y las posturas corporales, desarrolla también un método de expresión corporal que busca provocar emociones terapéuticas en el intérprete, técnica que bautiza como “mimodrama”.

Ambas técnicas, que en un principio tenían una finalidad meramente expresiva y estética, derivaron paulatinamente en escenificaciones con una finalidad terapéutica, capaces de librar al individuo de sus traumas y limitaciones, de llevarlo a una “libertad espiritual”; aunque en el caso de los mimodramas, la acción se extendió del ámbito individual al colectivo cuando realizó escenificaciones grupales (Jodorowsky & Costa, *Metagenealogía*, 2011).

En 1948 escribe su primer texto dramático: *La fantasma cosquillosa*, obra para títeres. Entre 1949 y 1953 realizó en Santiago algunos actos dramáticos improvisados de corte surrealista, que pueden considerarse con justicia antecedentes del *happening*. Más tarde los retoma, llamándolos *efímeros* durante su estancia en México; para terminar llamándolos a partir de 1962, en Francia, *efímeros pánicos* (Molina, 2013, primer párrafo).

En 1950 fundó el Teatro de Títeres del Teatro Experimental de la Universidad de Chile (TEUCH) y dos años después, junto con Jorge Sanhueza, Jorge Berti, Roberto Humeres, Luis Oyarzún, Lihn y Parra crearon el collage *Quebrantahuesos*, poesía mural con recortes de periódicos (Ibíd).

Forma parte de la emblemática Generación del 50, un movimiento clave para la literatura chilena del siglo XX, cuya definición levantó en aquel país una nutrida polémica, tal como lo reseñan Eduardo Godoy y Haydée Agumada en su artículo “La Generación del

50: momento clave en la literatura chilena”, recogido en los Anales de Literatura Chilena, publicación del Centro de Estudios de Literatura Chilena de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Ahí, Godoy y Ahumada sitúan a Jodorowsky al lado de Enrique Lafourcade, Guillermo Blanco, José Donoso, Jorge Edwards, Claudio Giacconi, Luis Alberto Heiremans, Enrique Lihn, María Elena Gertner (Godoy & Ahumada, 2012, pp. 112-113, 115).

A pesar del éxito obtenido en estas experiencias de juventud, no se siente satisfecho con lo logrado en la búsqueda de su “libertad espiritual”. En 1953, abandona todo: su compañía, taller, vestuario, escenografía y libros; y marcha a París en pos de convertirse en discípulo de Marcel Marceau, unirse al movimiento surrealista de André Breton y convertirse en discípulo libre de Gaston Bachelard, quien enseñaba en la Universidad de la Sorbona (Jodorowsky & Costa, 2011, pp. 22-23).

Su primera incursión en el cine fue 1957, con el cortometraje *La Cravate*, que mereció las alabanzas de Jean Cocteau. Después de presentarse en México en 1958, Jodorowsky decidió prolongar su estadía con el fin de conocer nuevos ambientes teatrales. Permaneció en nuestro país, con varios intervalos, hasta 1974 (Molina, 2013). En México encontró tierra más que fértil para el desarrollo de sus intereses psicológicos y místicos, se inicia en la psicoterapia al lado del prestigioso Erich Fromm, quien a la sazón reside en Cuernavaca y en la meditación zen con el maestro Ejo Takata (Jodorowsky & Costa, 2011, pp. 12-13). Según Silvia Molina, también en México dirigió más de un centenar de obras de vanguardia y creó más de cien obras de dramaturgia.

En Francia, entre 1960 y 1962 acude con Fernando Arrabal y Roland Topor al café La Promenade de Venus, en París, donde se celebraban las sesiones del grupo surrealista y donde conoce a André Breton. Un encuentro que se antojaba más que necesario. En 1962, los tres —Arrabal, Topor y Jodorowsky— fundaron el *Movimiento Pánico*, influenciado por el Dadaísmo, el Surrealismo, el teórico Alfred Korzybski, y la filosofía de Ludwig Wittgenstein (Molina, 2013, párrafo 3).

En 1966, en México, se publica, con dibujos de Manuel Moro, su primer historieta, *Aníbal 5* (Foto 41). Asimismo, tuvo su propia tira semanal en el Heraldo de México: *Fábulas pánicas* (1967-1973) (Foto 42).

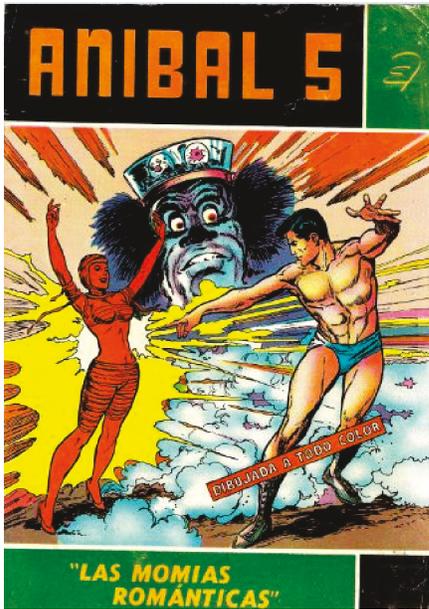


Foto 41

A. Jodorowsky, M. Moro.  
*Aníbal Cinco*, 1966

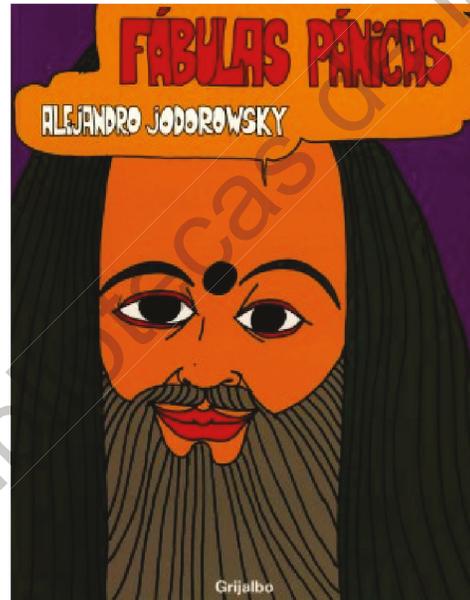


Foto 42

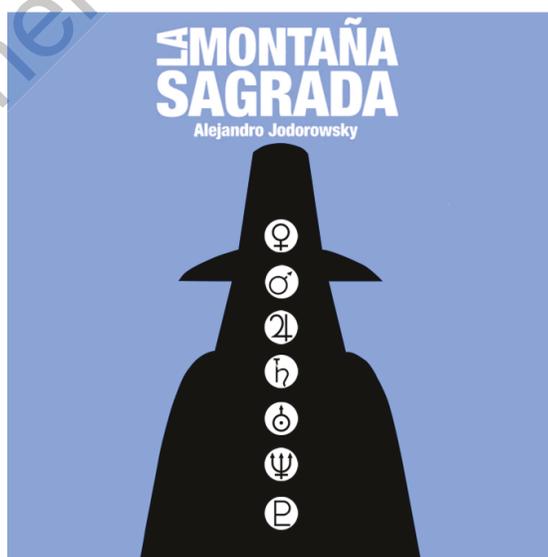
Alejandro Jodorowsky. *Fábulas Pánicas*, 1967-1973

Desde mediados de la década de 1970 formó parte del grupo de los *Humanoides Asociados* con otros guionistas y dibujantes especializados en el género fantástico y de ciencia ficción, vinculados a la revista *Métal Hurlant*. (Molina, 2013, párrafo 4).

En México realiza sus primeras películas: *Fando y Lis* (1967), *El Topo* (1970), *La Montaña Sagrada* (1973), y *Santa Sangre* (1989). Su filmografía —dotada de un fuerte carácter poético, dramático y visual, de una calidad insólita para la época— comporta la transpolación a la pantalla de todo su universo conceptual y estético. Sin embargo, su carácter transgresor no le granjeó las simpatías del público mexicano, siempre a caballo entre la modernidad y su pesado legado histórico colonial; un legado que provoca enredarse, tarde o temprano con el dogmatismo, el misticismo ciego y el conservadurismo.

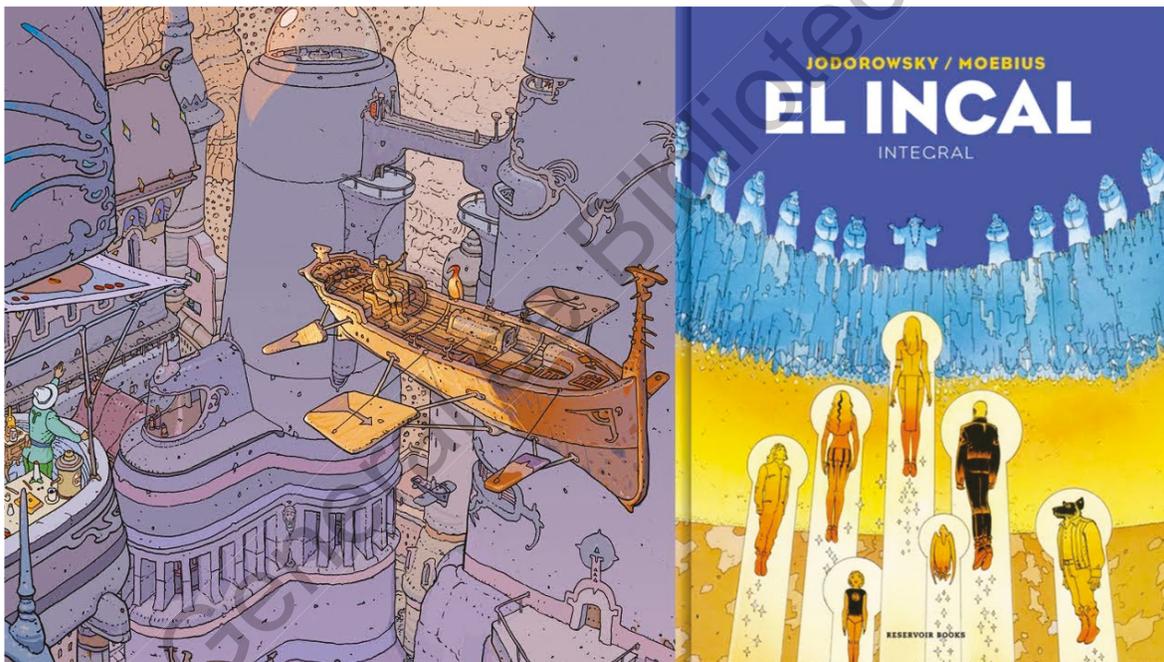
Con su segundo filme, *El topo*, estrenado en 1970 obtuvo reconocimiento internacional y John Lennon, a través de su representante Allen Klein, le ofreció distribuir y financiar parte de su siguiente proyecto: *La montaña sagrada* (Foto 43). Según narra en *Metagenealogía*, esta cinta le granjea la persecución del gobierno mexicano y de las buenas conciencias, lo que le obliga a huir a Nueva York, donde termina la edición de la cinta (Jodorowsky & Costa, 2011).

Foto 43

A. Jodorowsky. Cartel de *La montaña sagrada*, (1973)

En 1975 emprende la realización de su versión cinematográfica de la novela *Dune*, de Frank Herbert. Aunque nunca concluiría la cinta, crearía una obra en ese mismo estilo, una historieta de ciencia ficción —*El Incal* (1980-1988)— (Foto 44), en la que trabajó mano a mano con el dibujante Jean Moebius, a quien había conocido durante el rodaje de *Dune* (Palacios, 2010, párrafo 7). A partir de entonces ha realizado guiones para diversos dibujantes, entre ellos: Arno, Silvio Cadelo, George Bess, François Boucq, Zoran Janjetov, Juan Giménez, Jean-Claude Gal, Víctor de la Fuente, Fred Beltran, y Milo Manara.

Foto 44

A. Jodorowsky, J. Moebius. *El Incal*, (1980-1988)

A su intento fallido de *Dune* seguiría *Santa sangre* (1989). En 1988, conoce en Japón al célebre dibujante y cineasta Katsuhiro Ōtomo, a quien sugiere el final de *Akira*, primer cómic manga en llevarse al cine con éxito mundial. Jodorowsky le ofrecería más tarde a la serie *Megalex*, pero fue finalmente ejecutada por el francés Fred Beltran (Molina, 2013, párrafo 5).

Tras veintidós años sin dirigir, Jodorowsky comienza a rodar en su Tocopilla natal, en junio de 2012, la adaptación cinematográfica de *La danza de la realidad* (Foto 45). La cinta, que pretende ser la primera entrega de una trilogía autobiográfica, narra su infancia de 1929 a 1939 y fue estrenada en el Festival de Cannes el 18 de mayo de 2013. La secuela, *Poesía sin fin*, fue también estrenada en Cannes tres años después, en mayo de 2016 (AFP, 2016).

Foto 45

A. Jodorowsky. Cartel de *La Danza de la Realidad*, 2012

Actualmente vive en París donde imparte clases de tarot y conferencias sobre sus técnicas (la psicomagia y la psicogenealogía) en el café Le Téméraire. Está casado con la pintora y diseñadora francesa Pascale Montandon (Molina, 2013, párrafo 8). Cabe señalar que la psicomagia, que constituye sin duda la quintaescencia de sus experiencias vitales y estéticas, es entendida por él como algo opuesto al psicoanálisis. La mejor definición de este método es ofrecida por Jodorowsky en su *Manual de psicomagia*:

El psicoanalista –que avanza convirtiendo los mensajes que envía el inconsciente en un discurso racional– cree que, una vez que el paciente descubre la causa de sus síntomas, éstos cesan... ¡Pero no sucede así!

Cuando emerge un impulso del in- consciente, sólo nos podemos liberar de él realizándolo. Para lo cual la psicomagia propone actuar, no sólo hablar. El consultante, siguiendo un camino inverso al del psicoanálisis, en lugar de enseñar al inconsciente a hablar el lenguaje racional enseña a la razón a manejar el lenguaje del inconsciente, compuesto no sólo de palabras sino también de actos, imágenes, sonidos, olores, sabores o sensaciones táctiles. El inconsciente acepta la realización simbólica, metafórica. Para él una fotografía no representa sino que es la persona retratada, considera a una parte como el todo (los brujos realizan sus hechizos sobre cabellos, uñas o trozos de ropa de sus posibles víctimas); proyecta las personas que pueblan su memoria sobre seres reales o cosas. Los creadores del psicodrama se dieron cuenta de que una persona que acepta interpretar el papel de un familiar provoca en el paciente reacciones profundas, como si éste estuviera delante del personaje real. Golpear en un cojín produce el alivio de la cólera contra un abusador... Para lograr un buen resultado, la persona que realiza el acto debe liberarse, en cierta forma, de la moral impuesta por su familia, la sociedad y la cultura. Si hace esto podrá, sin temor a un castigo, aceptar sus impulsos internos, siempre amorales. Por ejemplo, si alguien que quiere eliminar a su hermana menor (porque atrajo la atención de la madre) pega una fotografía de la pequeña en un melón y revienta el fruto a martillazos, su inconsciente da por realizado el crimen. El consultante se siente así liberado.

Se entiende en psicomagia que las personas que pueblan el mundo interior – la memoria– no son las mismas que pueblan el mundo exterior. La magia tradicional y la brujería trabajan con el mundo exterior creyendo poder adquirir poderes sobrenaturales por medio de rituales supersticiosos, para influir sobre las cosas, acontecimientos y seres. La psicomagia trabaja con la memoria: en el caso citado anteriormente no se trata de eliminar a la hermana de carne y hueso, ya convertida en adulta, sino de provocar un cambio en la memoria, tanto de la imagen del ser odiado, cuando era niña,

como la sensación de impotencia y rabia acumulada del muchacho que la odia. Para cambiar al mundo es necesario comenzar por cambiarse uno a sí mismo. Las imágenes que conservamos en la memoria van acompañadas de una percepción de nosotros en el momento en que tuvimos esas experiencias. Cuando recordamos a los padres tal como se comportaron en nuestra infancia, lo hacemos desde un punto de vista infantil. Vivimos acompañados o dominados por un grupo de egos de diferentes edades. Todos ellos manifestaciones del pasado. La finalidad de la psicomagia, convirtiendo al consultante en su propio curandero, es lograr que se sitúe en su ego adulto, ego que no puede ocupar otro sitio que el presente (Jodorowsky A. , 2009, pp. 16-18)

No es este el lugar para hacer cabal reseña y recuento de la totalidad de las obras de Alejandro Jodorowsky, que son de gran número y no todas son de provecho al enfoque de esta investigación. Sin embargo, basta lo presentado hasta este punto para hacerse de la panorámica justa se busca ofrecer al principio de esta sección. Una panorámica que ha mostrado el carácter de Alejandro Jodorowsky como un artista que entre los siglos XX y XXI pone en juego lo sacro en su obra, no sólo como un tejedor de narrativas sobre la hierofanía, sino como sacerdote e iconoclasta a la vez: místico y transgresor, artista y chamán, poeta y psicólogo, hístrion y oficiante.

## CAPÍTULO VI TODOS LOS LUGARES DE LA TIERRA ESTÁN EN EL ALEPH

“En los libros herméticos está escrito que lo hay que abajo es igual a lo que hay arriba,  
y lo que hay arriba, igual a lo que hay abajo.”  
(Borges, 1957, p. 35)

Tal como se ha mostrado en las semblanzas históricas ya abordadas, en algunos exponentes del arte moderno y contemporáneo de la segunda mitad del siglo XX hasta nuestros días, se ha manifestado el espíritu numinoso, la discontinuidad entre el tiempo sagrado y el tiempo profano, que trascienden a las religiones y sectas contemporáneas. Esto se descubre a través de determinadas prácticas artísticas que se transfiguran en evocaciones y rituales que convocan a lo sagrado, y que son efectuados por artistas y/o chamanes en plena era post-secular.

El tiempo sagrado, se presenta bajo el aspecto paradójico de un tiempo circular, reversible y recuperable, como una especie de eterno presente mítico que se reintegra periódicamente mediante el artificio de los ritos. (Eliade M. , Lo sagrado y lo profano, 1981, p. 33). El tiempo profano es lineal, no retorna y busca siempre un *telos* que cumplir.

El arte y las prácticas artísticas producen emociones positivas y un efecto transformador, que se revela a las nuevas generaciones de diferentes formas. El arte estimula y posibilita la vida.

La sospecha y la desconfianza en las instituciones religiosas, políticas y científicas que heredó la modernidad con su racionalidad instrumental, crece día a día en las sociedades contemporáneas. El arte se ha convertido en un límite entre lo sagrado y lo profano, es un horizonte de sentido en plena era post-secular.

Lo sagrado no se entiende aquí como un acto meramente religioso, de fe. Lo sagrado no tiene que ver con el simulacro, ni con las leyes que se ha venido conservando en Occidente a través de la religión judeo-cristiana durante siglos.

Lo sagrado es una experiencia del ser, que se percibe solo así, de manera experiencial. También se puede manifestar como experiencia a través de los objetos del mundo, de un poema, una performance, una palabra, un mantra, un paseo por el bosque, un abrazo, una caricia, una tragedia, una noche estrellada. Lo sagrado solo puede ser experimentado. El objeto sagrado se convierte en morada de los dioses y los antepasados.

Lo sagrado es una intuición de lo que somos y estamos siendo. El hombre moderno olvidó la religión, pero no lo sagrado. Al acercarse al límite, a lo no mensurable, al no fiarse de los artefactos de la técnica y de la certidumbre de la ciencia, el hombre moderno ha mantenido un diálogo con los dioses, “Pero los dioses solo pueden venir a la palabra cuando ellos nos invocan, y estamos bajo su invocación.” (Heidegger M. , 2009, p. 114) Si lo sagrado es el principio generador del mundo, los dioses son el rostro de este principio que se manifiesta a los hombres. Lo sagrado, por lo tanto, proporciona este distanciamiento del mundo que nos permite, a su vez, comprenderlo. Por consiguiente, en la proximidad del límite, que es el terreno de lo sagrado se produce la revelación (Oton, 2000)

Lo sagrado se reveló a través de los dioses que se mostraron al mundo de los hombres manifestándose de variadas maneras, en la tierra, en el cielo, en los elementos, los animales. Esta idea de los dioses partió del animismo primitivo que dotaba de espíritu a las cosas del mundo natural. Las plantas, los animales, la tierra, la lluvia, eran espíritus con los que el hombre primitivo cazador-recolector celebraba tratos de igualdad y respeto para que le ocurrieran cosas buenas a él y a su comunidad. Celebraba ritos y ofrecía oraciones para contentar el espíritu de la naturaleza.

Más adelante las condiciones del cazador-recolector se fueron modificando, con la revolución agrícola los granjeros requerían controlar la fertilidad de sus rebaños, la propiedad de sus tierras, y el augurio de las buenas cosechas. El origen de los dioses pertenece a esta nueva relación con la naturaleza, plantas y animales que se vuelven propiedad de los hombres, y se requiere de una fuerza sobrehumana, es decir, de dioses que

intercedan entre el hombre y la naturaleza. “Una teoría básica sobre el origen de los dioses argumenta que estos alcanzaron importancia porque ofrecían una solución a este problema.

Divinidades tales como la diosa de la fertilidad, el dios del cielo y el dios de la medicina pasaron a ocupar un papel central cuando plantas y animales perdieron su capacidad de hablar, y el principal papel de los dioses era el de mediar entre los humanos y plantas y animales mudos”. (Harari, 2014, p. 236)

Para Noal Harari esta nueva relación con la naturaleza requería de dioses más poderosos, con los que el hombre pudiera establecer un pacto para recibir buena providencia, a cambio el hombre realizaría rituales y sacrificios a favor del dios benefactor. “La mitología antigua es un contrato legal en el que los humanos prometen devoción imperecedera a los dioses a cambio de poder dominar a las plantas y animales; los primeros capítulos del libro del Génesis son un buen ejemplo de ello. Durante miles de años después de la revolución agrícola, la liturgia religiosa consistía principalmente en que los humanos sacrificaban corderos, vino y pasteles a los poderes divinos, quienes a cambio prometían cosechas abundantes y rebaños fecundos” (Harari, 2014, p. 236)

El politeísmo se hizo presente para cubrir las nuevas necesidades, ya no bastaban los espíritus locales para custodiar la aldea o una pradera, ahora la extensión territorial se ampliaba y se requería de dioses más poderosos, que protegieran los nuevos reinos y las rutas comerciales que se extendían hasta territorios desconocidos.

“El animismo no desapareció completamente con el advenimiento del politeísmo. Demonios, hadas, espíritus, rocas sagradas, manantiales sagrados, árboles sagrados continuaron siendo una parte integral de casi todas las religiones politeístas. Tales espíritus eran menos importantes que los grandes dioses, pero para las necesidades mundanas de muchas personas eran bastante buenos. Mientras que el rey, en la capital del reino, sacrificaba decenas de gordos carneros al gran dios de la guerra, al tiempo que rezaba para obtener la victoria contra los bárbaros, el campesino en su choza encendía una candela al

hada de la higuera y rezaba para que ayudara a curar a su hijo enfermo”. (Harari, 2014, p. 237)

La religión surgió como un orden humano que se basa en la creencia de un orden sobrehumano. Las leyes de la religión provienen de una autoridad superior que es dios, quien establece una serie de normas y valores.

El primer sistema religioso que analiza Noah Harari es el animista, en este sistema las normas y valores tenían que tomar en consideración los puntos de vista y los intereses de muchos otros seres, como los animales, las plantas, hadas y espíritus. Para sobrevivir los habitantes de un valle o un bosque, necesitaban comprender el orden sobrehumano que regulaba su valle o su bosque, y ajustar su comportamiento en consecuencia. Más tarde con la revolución agrícola apareció el politeísmo que silenciaba el antiguo pacto del hombre cazador-recolector con la naturaleza. La aparición del politeísmo se produjo cuando las plantas y animales disiparon su capacidad de conversar. Los nuevos dioses poderosos como el de la fertilidad, la lluvia o de la guerra, se presentaron para mediar entre los humanos, las plantas y animales.

Estos dioses eran tan poderosos que podían extender su influencia más allá de los valles y los bosques, acompañando a los hombres en los caminos y en la expansión del territorio. Los hombres podían invocar a estos dioses ofreciéndoles devoción y sacrificio a cambio de recibir lluvia para la cosecha y victorias contra enemigos, es decir, favores.

El animismo no ha desaparecido del todo, permanecen espíritus, hadas, rocas y lugares sagrados, objetos de culto, rituales, siendo esta una parte silenciosa y misteriosa del ser moderno hasta nuestros días. El occidental moderno experimenta incomodidad ante cierta forma de manifestación de lo sagrado: le cuesta trabajo aceptar que, para determinados seres humanos, lo sagrado pueda manifestarse en unas piedras o en los árboles. Pues como se verá en seguida, no se trata de la veneración de una piedra o de un árbol por sí mismo. La piedra sagrada, el árbol sagrado no son adorados en cuanto tales; lo son precisamente por el hecho de ser hierofanías, por el hecho de mostrar algo que no es ni

piedra ni árbol, sino lo sagrado, lo diferente. (Eliade M. , Lo sagrado y lo profano, 1981, p. 10)

El monoteísmo surge de la necesidad de contar con un poder supremo universal que controle o domine el destino. Su diferencia determinante es que el poder supremo que rige al mundo carece de intereses y prejuicios, y por lo tanto no le importan los deseos mundanos. El poder supremo del dios, demandaba la renuncia a todos los deseos, aceptar lo bueno y lo malo, aceptar la pobreza, la enfermedad y la muerte. Pero sobre todas las cosas aceptarlo a él. Este es el sentido con el que se fundaron las religiones judías, cristiana y el islam.

En el mundo moderno se sufre y se finge por la imposibilidad de expresar una experiencia religiosa; por hablar con un dios que ya no responde ni escucha los rezos ni las invocaciones de los hombres. Nietzsche afirmaba que la creencia en un Dios judeo-cristiano, es una consecuencia de la vida decadente, de la vida incapaz de aceptar el mundo en su dimensión trágica; parece apelar a una motivación psicológica: la idea de Dios es un refugio para los que no pueden aceptar la afirmación de la vida.

La imagen de un ídolo ya no les habla a los hombres, la muerte del arte para Hegel es cuando el objeto ya no espiritualiza la representación, y demanda que la filosofía sea quien despliegue al espíritu absoluto. Para Hegel la lógica del espíritu absoluto se manifiesta en el pensar, no en los objetos del mundo religioso y prosaico. Ya desde el romanticismo “Hegel establece la diferencia entre la tragedia antigua clásica y el drama romántico moderno. En la tragedia griega se distingue la acción que realizan individuos con un fin universal, que, a pesar de la transgresión desatadora del conflicto, terminaba resolviéndose fortaleciendo justamente la sustancialidad de la unidad ética. El drama moderno, al fundarse el principio de la subjetividad pasional, invierte esta manera de presentar y resolver el conflicto trágico” (Grave, 2009, p. 84) . Desde su punto de vista Hegel va a identificar el arte con lo simbólico, el arte clásico griego y el arte romántico. El arte simbólico es el de los pueblos primitivos, en el que a manera de animismo el objeto representa un poder, una potencia oculta. “Aunque sea dice Hegel, de un modo vago y

oscuro, en el arte simbólico primitivo está presente este mundo invisible. A esa presencia corresponde la divinización simbólica de los elementos materiales, que haya un dios del agua, un dios del fuego, un dios del rayo”. (Juanes J. , 2010)

Hegel cita a Goethe en sus *Lecciones sobre Estética* para aclarar la relación entre belleza y contenido cuando dice: “el principio supremo de la antigüedad era lo significativo, pero lo bello, es el resultado supremo de un tratamiento afortunado”. (Hegel, 2007, p. 19). En el mundo griego el arte toma forma humana, crean los dioses a su imagen y semejanza. Establecen el canon humano con la cabeza como medida de las proporciones perfectas (el logos). Los relatos homéricos y las tragedias épicas son lecciones para la vida.

Para Hegel si bien el arte clásico expresa que el hombre ya no está sometido a la naturaleza, aun este arte, particularmente el escultórico, en el que se manifiesta la belleza, no alcanza aún las formas sensibles para encarnar el espíritu absoluto.

La materialidad de la arquitectura y de la escultura son trascendidas por la poesía y la música que son artes espaciales, sensibles que expresan el espíritu humano.

Hegel encontrará en el arte romántico, el arte de su tiempo, sobre todo en la manifestación de la pintura, de la música y la poesía, la apertura para que el espíritu se auto-reconozca de una forma radical. El arte estará destinado a ser un objeto de pensamiento, pero desde la filosofía, que es para Hegel el modo supremo y absoluto de hacer al espíritu consciente.

La modernidad secularizó al mundo y motivó a los hombres para que olvidaran el ritual de lo sagrado, ritual que los reconfortaba y les propiciaba un horizonte de sentido y la seguridad de controlar las fuerzas de la naturaleza, a cambio les hizo confiar en la técnica como único recurso para el dominio de la naturaleza. Sin escrúpulos la modernidad redujo a la naturaleza: de diosa a servidumbre.

Esta problemática proviene del eterno retorno al origen, al principio, en donde lo humano estaba subordinado a lo natural, a las fuerzas vivas de la naturaleza. El primer

dominio humano hacia esa naturaleza inasible fue a través del animismo, en donde el hombre pactó a base de rituales y ofrendas con la naturaleza para contener sus fuerzas. Era el tiempo de la religión natural, la era del ídolo según Régis Debray en las “Tres edades de la mirada: el ídolo, el arte y lo visual” (Debray, 1994, p. 177)

En todos los relatos que hablan sobre la creación del mundo y del cosmos, todos, parten del caos, del desorden, de lo informe como origen. Se encuentran similitudes en las tradiciones mesopotámicas, judeo-cristianas, griegas y prehispánicas entre otras, relatos parecidos que explican la creación del mundo.

La versión judeo-cristiana que aparece en el antiguo testamento en el Génesis, parece ser una metáfora del Big Bang de la modernidad. Existe una aproximación entre el concepto físico-teórico de la singularidad, con la creación del mundo y el cosmos creado en seis días por la voluntad y palabra del demiurgo en el relato bíblico del Génesis.

Es primordial hacer dialogar el pasado con el presente y reconocer sus consecuencias, afloran antinomias, pero también coincidencias que ayudan a interpretar el presente.

Existe también otra relación entre el segundo Génesis o segundo relato de la creación de Adán y Eva, su estancia en el Edén, su expulsión o caída por haber comido del árbol de la sabiduría. Esto provocó la aparición del Homo Sapiens en el mundo, es decir, ¿la caída es la figura metafórica que da sentido a la aparición del hombre en el mundo? Hace cuarenta mil años convivieron el Homo Sapiens y el Neanderthal. El Homo Sapiens, apareció y aún no existe un testimonio material contundente que indique que es el resultado de la evolución de un homínido.

Estas ideas han sido el centro de una antigua discusión entre teóricos creacionistas y evolucionistas. Conjeturando cosas, se antoja pensar que el relato bíblico trata de explicar la aparición del hombre en el mundo, en el mismo sentido que lo ha hecho la ciencia. La metáfora de la manzana que Eva ofreció a Adán, sería el hecho o el acto divino que provocó el salto evolutivo del homo al sapiens. El Génesis dice que cuando Dios buscó a la

pareja originaria en el jardín, estos estaban escondidos porque su desnudez los avergonzaba. El señor Dios confirmaba algo que ya sabía, que habían comido del árbol de la sabiduría, porque el saberse desnudos, es decir, despojados de la gracia divina, quería decir que tenían conciencia de sí mismos, que habían adquirido conciencia humana, y tendrían que abandonar el Edén para convertirse, gracias a su intelecto y entendimiento, en los moradores y creadores de la segunda naturaleza, es decir, del mundo humano, el de los mortales. Estos mitos se convirtieron en relatos mesiánicos, tanto de las religiones como de la ciencia.

Los hombres desarrollaron la técnica, el lenguaje, el arte y la cultura de la colectividad. Aprendieron que, para sobrevivir en la naturaleza agreste y peligrosa, había que vivir en comunidad, constituir una morada y dominar el fuego.

Este salto cualitativo del Homo, al Homo Sapiens, tardó miles de años. Uno de los testimonios más excepcionales de la actividad humana primigenia es la pintura rupestre que muestra como el Homo Sapiens estaba dominando su entorno y realizando actividades que no eran utilitarias en el sentido estricto de la supervivencia, sino de la existencia simbólica y sagrada. Los rituales animistas invocaban a las fuerzas de la naturaleza con cantos y mantras para asegurar su providencia y mitigar su tragicidad. Con las plantas y animales el hombre mantenía un pacto de igualdad y respeto.

En las cavernas que custodian las pinturas murales rupestres se encuentra los testimonios materiales, la evidencia de comunidades humanas, manos que se plasmaron sobre las paredes de roca, como *selfies* de grupo, rituales artísticos que a la fecha están vigentes. Esto ocurrió apenas hace más de treinta y dos mil años aproximadamente.

Los estudios científicos han permitido conocer más del pasado humano, de cómo las prácticas culturales y la organización colectiva han evolucionado, en sociedades mejor organizadas y complejas.

Se afirma que la Revolución agrícola modificó la convivencia humana, imponiendo la propiedad privada, la esclavitud, el sometimiento de las mujeres y la

división del trabajo y la guerra. También surgió la escritura cuando las musas aprendieron a escribir; la domesticación de plantas y animales; la construcción de espacios sagrados complejos, la piedra pulimentada, la familia y el ocio, entre muchas otras cosas. El hombre del relato del Génesis es también el nuevo creador y constructor de ciudades del mundo, poblándolo bajo el cobijo de protecciones divinas e idolatría. Los relatos antiguos se expresan en un lenguaje metafórico, simbólico y sagrado, pertenecen a una etapa en la que se explicaba el mundo y las cosas a través de relatos simbólicos y metáforas, que aún perduran. Sin embargo, parte del conflicto con la tradición es que se lee o estudia bajo la lógica ilustrada, en clave racionalista y moderna, la hermenéutica tradicional ha sido abandonada.

Por ello sorprende positivamente, que a veces el discurso posmoderno del arte ensaye intersecciones entre la ciencia y los relatos antiguos. La ciencia es exacta en sus descubrimientos y aportaciones, pero está incompleta porque no ha querido compartirse con la mística ancestral. En la conclusión de este trabajo se tratará sobre una posible solución a esta carencia, merced el arte.

## CONCLUSIÓN

El presente trabajo inició con la definición de lo sacro y su manifestación, su distinción con respecto a lo profano y su cercana e íntima relación con el arte: una gramática de lo sagrado que explanó los términos de su comprensión. Después, realizó una breve genealogía de la modernidad que la mostró tanto en sus rasgos primordiales, como en su desarrollo histórico y su conflicto interno: una modernidad que inició expulsando lo sacro y estableciendo una temporalidad profana, pero que tras su debacle interna y el advenimiento de la posmodernidad, deja un vacío que clama por ser llenado; clama por un retorno de lo sagrado, pero ya no en la forma restrictiva y normativa de la religión positiva, sino en la forma de una hierofanía liberadora. A continuación, y como respuesta a ese clamor, abordó la apertura y manifestación de lo sagrado a través del arte moderno y contemporáneo, señalando para ello su verificación en los ejercicios artísticos de tres artistas emblemáticos por su empleo de lo sagrado, el chamanismo, el ritual y la ruptura del tiempo profano: Brancusi, Beuys y Jodorowski. Se trazaron, con tal fin, y en detalle, las semblanzas históricas de cada uno de ellos. Sus obras y prácticas artísticas condujeron el desarrollo de la investigación a la confirmación de dos aspectos: el primero, que el retorno de lo sagrado, en la posmodernidad, no significa necesariamente retorno del dogmático monoteísmo judeocristiano, sino el suceso de la hierofanía y el tiempo sacro en un medio libre y transgresor como el arte; en segundo lugar, la tendencia del espíritu posmoderno a ensayar intersecciones entre la ciencia y los relatos antiguos. Esa ciencia moderna, heredera de la Ilustración, que se precia de su apodicticidad, de la exactitud de sus descubrimientos y aportaciones, pero que está incompleta porque no ha querido compartirse con la mística ancestral, desechándola como superchería y vestigio de un tiempo supuestamente superado: el tiempo de la magia, el ritual, la hierofanía. Ahora es el momento de concluir el planteamiento toral de esta investigación: la evidencia del retorno de lo sagrado a nuestro tiempo, tras la crisis de los valores de la modernidad, merced el arte; vía que también resolvería la incompletud de la ciencia contemporánea al brindarle una posibilidad de integrarse en con el arte y la experiencia de lo sacro en un conocimiento integral, holístico.

El arte moderno y contemporáneo han transitado desde hace varias décadas en diferentes momentos y corrientes que los han clasificado; sin embargo, hay una condición que desde el romanticismo ha estado presente en la imaginación y la creación artística: la conexión con lo sagrado, con lo invisible, con lo que carece de densidad para manifestarse de forma contundente. El arte sin lugar a dudas ha venido a ocupar un lugar extraordinario en las sociedades contemporáneas, al grado de que los espacios artísticos o museísticos son centros de reunión de la comunidad, a los que acuden en una especie de peregrinar a un encuentro con otras formas de vincularse con objetos o acciones que estimulan el espíritu de manera mística y sensorial. Tal vez sea un instinto atávico al que se responde, recordando los ritos ancestrales de la era de los ídolos, de los dioses, de cuando se miraba el cielo en busca de augurios, dioses, señales y símbolos. Como dice Luis Cernuda en Ognos: “el instante desmesurado, el único que puede arrancarnos al tiempo”. Un instante en el que parece destruirse la frontera entre el yo y lo sagrado. En la plenitud del espacio divino entra la naturaleza mortal. (Argullol, 1999)

En este trabajo se ha mostrado a artistas que han establecido el puente para la vuelta de dicho “instante desmesurado”, el del reencuentro totalizante del hombre con su ansia de lo inconmensurable, tal como señala Argullol (Argullol, 1999, p. 70), el retorno de lo sagrado a la cultura posmoderna: artistas chamanes como Jodorowsky, quien ha revelado en sus acciones momentos numinosos, transgresiones al mundo uniforme, perturbaciones a la vida inauténtica que se decantan en hierofanías, en actos chamánicos y curativos. Instantes que revelan como el relámpago la presencia de lo sagrado en el mundo.

En el caso de Joseph Beuys resulta trascendental cómo este artista chamán proclamó muchas formas de hacer arte que, a pesar de que en algunos casos fueron desaprobadas, cumplieron con su fin último: un fin de orden místico.

Brancusi, por su parte, con su encuentro con la materia y su exploración al interior de ésta, recuperó el momento ancestral de la magia y el rito, en el que los hombres no veían la piedra o el árbol, sino a los dioses. Brancusi experimentó en su arte, no un mero quedarse en la superficie de la cosa, de la materia, sino un místico entrar al interior de esta y revelar las fuerzas contenidas en ella. Fuerzas que se muestran como hierofanías, como pensamiento, como metáfora que emana del interior de la obra.

Estas prácticas artísticas y sus oficiantes han influido a diversos artistas contemporáneos y su trasfondo sacralizante de lo cotidiano se ha incorporado con gran fuerza en su lenguaje artístico, destacándose entre ellos Marina Abramovic, a quien sólo se menciona por no ser parte del tema abordado en este trabajo.

La modernidad tiene su paradoja consustancial en la velocidad: el hombre moderno se ha desencantado de ella, porque la velocidad le ha impedido deliberar racionalmente con el conocimiento gnoseológico para establecer una ciencia total al modo en que la propuso Pitágoras: un modelo holístico. Parafraseando a Eliade, si todo es número, y todo es armonía de los contrarios, todo cuanto vive, incluido el cosmos, está unido por parentesco. (Eliade M. , Historia de las creencias y las ideas religiosas II, 2011)

La acción creativa de los artistas renueva permanentemente al mundo, porque multiplican el instante con su pasión. Los artistas padecen la pasión de la diosa Diotima, que es el ser y el no ser, el amor y la muerte. Ese es el lugar en donde habitan y donde se producen los rompimientos con la regularidad profana de lo cotidiano a través de su trabajo. Una sentencia de Heráclito refleja esta contradicción de los artistas: inmortales mortales, mortales inmortales, viviendo la muerte de aquéllos, muriendo la vida de éstos (Argullol, 1999)

La pasión, por vía del arte, es, en fin, y tal como se ha expuesto en este trabajo, impulso en cuya provisionalidad y fugacidad el hombre se reunifica con su anhelo, con su sueño. Se reunifica con Dios o, parafraseando los versos finales del poema “An die Parzen” de Hölderlin, vive un instante como un dios y más no le hace falta (Argullol, 1999). El retorno de lo sagrado se consuma así en aquello que fue su primigenia manifestación: el arte.

## ÍNDICE DE IMÁGENES

Foto 1. Joseph Beuys. <i>Aktion: "Coyote, I like America and America likes me"</i> , (1974)	pág. 7
Foto 2. Constantin Brancusi. <i>Pájaro en el espacio</i> (1923)	pág. 9
Foto 3. C. Brancusi <i>El Beso</i> (1916)	pág. 9
Foto 4. C. Brancusi, <i>Pájaro en el Espacio</i> , (1923)	pág. 32
Foto 5. C. Brancusi, <i>La mesa del silencio</i> , (1937-1938)	pág. 33
Foto 6. C. Brancusi, <i>La puerta del beso</i> , (1937-1938)	pág. 34
Foto 7. C. Brancusi, <i>Columna infinita</i> , (1937-1938)	pág. 34
Foto 8. C. Brancusi, <i>Columna infinita</i> , (detalle, 1937-1938)	pág. 35
Foto 9. Constantin Brancusi en 1921, fotografía de Edward Steichen	pág. 38
Foto 10. Casa Museo Constantin Brancusi en Hobița, Rumania	pág. 39
Foto 11. C. Brancusi. <i>Vitelio</i> , (ca. 1902)	pág. 40
Foto 12. C. Brancusi. <i>Écorché</i> , (1903)	pág. 41
Foto 13. C. Brancusi. <i>El Beso</i> , (1916). Copia del Museo de Arte de Philadelphia	pág. 43
Foto 14. Pogány Margit contempla el retrato escultórico que le hizo Brancusi	pág. 44
Foto 15. <i>Armory Show</i> , New York, 1913	pág. 45
Foto 16. C. Brancusi, <i>Columna sin fin</i>	pág. 46
Foto 17 C. Brancusi. <i>Rey de Reyes</i> . (1938) Museo Guggenheim de Bilbao	pág. 48
Foto 18. C. Brancusi. <i>La Musa dormida</i> , (1906)	pág. 49
Foto 19. C. Brancusi. <i>Maiástra</i> , (1910-1912)	pág. 52
Foto 20 .C. Brancusi. <i>Leda</i> , (1926)	pág. 53
Foto 21. Retrato de Joseph Beuys, foto de Maria Mulas (1984)	pág. 55
Foto 22. J. Beuys. <i>Memorial de los Caídos de las Dos Guerras Mundiales</i> , Meersbusch-Büderich, Alemania. (1959)	pág. 59
Foto 23. Nam June Paik, Charlotte Moorman y Joseph Beuys en un <i>performance</i> de <i>Fluxus</i>	pág. 60
Foto 24 .Joseph Beuys. <i>Eurasia Siberian Symphonie</i> , (1963)	pág. 60
Foto 25. Cartel de Documenta III, Kassel, Alemania, (1964)	pág. 61
Foto 26 .Beuys llevando a cabo la <i>Aktion Das Schweigen von Marcel Duchamp wirtüberbewertet</i>	pág. 61

Foto 27. J. Beuys. <i>Aktion: WiemandemtodenHasen die Bildererklärt</i> (Cómo explicar la pintura a una liebre muerta), (1964)	pág. 62
Foto 28. J. Beuys en las oficinas de la <i>Organization für direkte Demokratie durch Volksabstimmung</i>	pág. 63
Foto 29. J. Beuys boxea por la Democracia Directa en Documenta V de Kassel (1972)	pág. 64
Foto 30 Sello de la Universidad Libre Internacional	pág. 65
Foto 31. J. Beuys. <i>Aktion: "Coyote, I like America and America likes me"</i> (1974)	pág. 65
Foto 32. J. Beuys. <i>Bomba de miel en el trabajo</i> , (1977)	pág. 66
Foto 33. Andy Warhol y Joseph Beuys en el <i>Warhol-Beuys Ereignis</i> (1979)	pág. 67
Foto 34. Beuys con Uriburu y una botella con agua contaminada del Rin (1981)	pág. 68
Foto 35. Beuys con Uriburu plantando árboles en la Documenta VII, (1982)	pág. 69
Foto 36. Joseph Beuys. Fotograma de la película <i>Beuys</i> , de Andres Veiel, (2017)	pág. 69
Foto 37. Alejandro Jodorowsky	pág. 70
Foto 38 Antepasados paternos de Alejandro Jodorowsky	pág. 71
Foto 39. Ephraim Moses Lilien. <i>Dybbuk</i> . Grabado para su <i>Die Bucher Der Bibel</i> (1908)	pág. 73
Foto 40. Antepasados maternos de Alejandro Jodorowsky	pág. 78
Foto 41. A. Jodorowsky, M. Moro. <i>Anibal Cinco</i> , (1966)	pág. 84
Foto 42. A. Jodorowsky. <i>Fábulas Pánicas</i> , (1967-1973)	pág. 84
Foto 43. A. Jodorowsky. Cartel de <i>La montaña sagrada</i> , (1973)	pág. 85
Foto 44. A. Jodorowsky, J. Moebius. <i>El Incal</i> , (1980-1988)	pág. 86
Foto 45. A. Jodorowsky. Cartel de <i>La Danza de la Realidad</i> , (2012)	pág. 87

## BIBLIOGRAFÍA

- AFP. (14 de Mayo de 2016). *Jodorowsky cura heridas del pasado con 'Poesía sin fin'*. Recuperado el 15 de Diciembre de 2016, de La Jornada en Línea: <http://www.jornada.unam.mx/ultimas/2016/05/14/jodorowsky-cura-heridas-del-pasado-con-poesia-sin-fin>
- Argullol, R. (1999). *El Héroe y el Único*. Madrid, España: Grupo Santillana de Ediciones, S.A.
- Ball, H. (2005). *La huida del tiempo*. (R. Varga, Trad.) Barcelona, España: Acantilado.
- Beuys, J. (2006). *Joseph Beuys. Ensayos y entrevistas*. Madrid, España: Síntesis.
- Beuys, J. K. (2006). *Ensayos y entrevistas*. Madrid: Síntesis.
- Biblia. (2007). *La Sagrada Biblia. Gn 6:1-22*. Madrid, España: BAC.
- Borges, J. L. (1957). *El Aleph. Cuento "Los teólogos"*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Danto, C. (1999). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona, España: Paidós.
- De Azua, F. (2011). *Diccionario de las Artes*. Barcelona, España: Debate.
- Debray, R. (1994). *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona, España: Paidós .
- Eliade, M. (1981). *Lo sagrado y lo profano*. Madrid, España: Guadarrama/Punto Omega.
- Eliade, M. (1981). *Lo sagrado y lo profano*. Madrid, España: Guadarrama/Punto Omega.
- Eliade, M. (2011). *Historia de las creencias y las ideas religiosas II (Vol. II)*. Madrid, España.
- Feuerbach, L. (21 de enero de 2012). *La esencia del cristianismo*. Recuperado el 5 de mayo de 2016, de En Xarxa: <http://www.enxarxa.com/biblioteca/FEUERBACH%20La%20esencia%20del%20cristianismo.pdf>
- Ferrater Mora, J. (2004). *Diccionario de Filosofía (Vol. 4)*. Barcelona, España: Ariel.
- Foster, H. (2006). *La posmodernidad*. Barcelona, España: Kairos.
- Harari, Y. N. (2014). *De animales a dioses*. México, México: Debate.
- Harrison, J. (2013). *Arte y ritual antiguos*. (INAH, Ed., & A. Saborit, Trad.) México, México: Museo Nacional de Antropología.
- Hegel, G. (2007). *Lecciones de Estética* . Madrid, España: AKAL.
- Heidegger, M. (2009). *Arte y Poesía* . México, México: Fondo de Cultura Económica.
- Heidegger, M. (2009). *Arte y Poesía (Vol. Breviarios 229)*. (S. Ramos, Trad.) México, México: FCE.
- Horkheimer, M. (2009). *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid, España: Trotta.
- Geist, S. B. (1965). The Beginings of Brancusi. *The Art Journal*, 25 (1), 15-25.
- Godoy, E., & Ahumada, H. (Diciembre de 2012). La Generación del 50: momento clave en la literatura chilena. *Anales de Literatura Chilena* , 103-116.
- Grave, C. (2009). El conflicto trágico en la Estética de Hegel. En *Figuras. Estética y Fenomenología en Hegel* (pág. 206). México, DF, México: UNAM.
- Juanes, J. (2010). *Territorios del arte contemporáneo*. México, D:F:, México: ITACA.
- Juanes, J. (2003). *Hölderlin y la sabiduría poética*. México, México: Ítaca.
- Jewish Encyclopedia. (1906). *Anathema (Vol. 1)*. New York: Funk & Wagnalls.
- Jewish Encyclopedia. (1906). *Dibbukim (Vol. 4)*. New York: Funk & Warnalls Co.

- Jovanov, J. (2013). Constantin Brancusi: Flight of the Divine Machinist. *Înterculturalnost* (6), 186-199.
- Jodorowsky, A. (2001). *La danza de la realidad*. España: Siruela.
- Jodorowsky, A. (2007). *Donde mejor canta un pájaro*. Madrid, España: Editorial Siruela.
- Jodorowsky, A. (2009). *Manual de psicomagia*. Madrid, España: Siruela.
- Jodorowsky, A., & Costa, M. (2011). *Metagenealogía*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Sudamericana.
- Kummetz, P. (2006). *Joseph Beuys: "todo ser humano es un artista"*. Retrieved 2016 йил 12-septiembre from Deutsche Welle: <http://www.dw.com/es/joseph-beuys-todo-ser-humano-es-un-artista/a-1866805>
- Lucie-Smith, E. (2009). *Lives of the Great Modern Artists*. London: Thames & Hudson.
- Liotard, J. (1987). *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. (M. Rato, Ed.) Madrid, España: Cátedra.
- Côté, M. (2003). De la obra maestra al objeto: sacralización y desacralización en el Museo1. *Museum Internacional 218. Lo sagrado en un mundo interconectado*, LV (2), 37-41.
- Compagnon, A. (2010). *Las cinco paradojas de la modernidad*. México, Mexico: Siglo XXI.
- Schupetta, I. (2010). *Kriegerdenkmal von Beuys*. Retrieved 2016 йил 10-octubre from Villamerlaender.de: <http://www.villamerlaender.de/projekt-memoo/meerbusch-kriegerdenkmal/kriegerdenkmal-von-beuys.html>
- Safransky, R. (2009). *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*. Madrid, España: Tusquets.
- Valcárcel, A. (1988). *Hegel y la Ética*. Barcelona, España: Anthropos.
- Valverde, C. (1996). *Génesis, estructura y crisis de la modernidad*. Madrid, España: BAC.
- Maffesoli, M. (2002). El reencantamiento del mundo. *Revista Sociológica* (48), 213-241.
- Martin, J.-H. (2003). Altares del mundo y arte contemporáneo. *Museum Internacional 218. Lo sagrado en un mundo interconectado*, LV (2), 43-50.
- Moyland, M. S. (2016). Retrieved 2016 йил 10-septiembre from Museum Schloss Moyland: <http://www.moyland.de>
- Moyland, M. S. (2016). *Joseph Beuys Biografie*. Retrieved 2016 йил 10-septiembre from Museum Schloss Moyland: [http://www.moyland.de/fileadmin/Presse/beuys\\_biografie.pdf](http://www.moyland.de/fileadmin/Presse/beuys_biografie.pdf)
- Nietzsche, F. (2000). *La Voluntad de Poder. Parágrafo 817*. España: Biblioteca EDAF.
- Nietzsche, F. (2002). *La Gaya Ciencia*. Madrid, España: EDAF.
- Paz, O. (1989). *Los Privilegios de la Vista* (Vol. II). México, México: CFE.
- Paz, O. (11 de junio de 2011). *Octavio Paz Nobel Lecture: La Búsqueda del Presente*. Recuperado el 10 de junio de 2016, de The official website of the Nobel Prize: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1990/paz/25350-octavio-paz-nobel-lecture-1990/>
- Partsch, S. (2002). *Jahrhundert I. (Kunst-Epochen, Band 11)*. Stuttgart: Phillip Reclam.
- Proa, F. (2014). *Vida y obra. Joseph Beuys. Obras 1955-1985*. Retrieved 2016 йил 20-septiembre from Fundación Proa: <http://proa.org/esp/exhibition-joseph-beuys-vida-y-obra.php>
- Proa, F. (2014). *Joseph Beuys: Obras 1955-1985*. Retrieved 2016 йил 20-septiembre from Fundación Proa: <http://proa.org/esp/exhibition-joseph-beuys.php>

Oton, J. (2000). *Lo sagrado y los límites de la existencia*. Recuperado el 5 de febrero de 2017, de Revista de la asociación ideática:  
[www.asociacionideatica.com/Revista/lo\\_sagrado\\_y\\_los\\_limites\\_de\\_la\\_e.htm](http://www.asociacionideatica.com/Revista/lo_sagrado_y_los_limites_de_la_e.htm)

Dirección General de Bibliotecas de la UAQ