



Sobre “El vuelo mágico” y la hierofanización de la materia

Neus Solà Cassi

“Durante toda una vida no he buscado más que la esencia del vuelo...El vuelo, ¡qué felicidad!”

Brancusi (2005:166)

Introducción

Mucho se ha hablado del fin de la metafísica de los pensadores modernos como punto desencadenante de la Modernidad. En efecto, la modernidad fue el resultado de una suerte de muertes, esto es; la de la filosofía por Heidegger; la de Dios, por Nietzsche y la del arte, por Hegel; cuyo significado era la plasmación de la pérdida de valores del hombre en una nueva era dónde el individuo se encontraba subsumido dentro de una crisis de vacío perpetuo. Desde el punto de vista de Nietzsche y de Heidegger, *“la modernidad se puede caracterizar como un fenómeno dominado por la idea de la historia del pensamiento, entendida como una progresiva “iluminación” que se desarrolla sobre la base de un proceso de reapropiación de los “fundamentos” u orígenes”*¹. Y es que el hombre, inmerso en este abismo de búsqueda identificativa en la que ya no sabe quien es, centrará sus esfuerzos en un intento de retorno a lo esencial y primitivo.

Así pues, dentro de este marco de decadencia, la tarea de los pensadores, tales como Hölderlin, Nietzsche o Heidegger, ha sido la de alcanzar el cumplimiento de su obsesión común: la idea de retorno a la fuente, esto es, la recuperación de un ciclo de regreso al punto de partida en cuyo centro se encuentra la verdadera esencia del hombre. De esta manera el fin de la metafísica, proclamado por Nietzsche pero consumado por Heidegger, era un asesinato necesario, pues la enajenación y desamparo que sufre el hombre moderno de consumo masivo es fruto directo de esta tradición occidental que, como dijo Heidegger, desencadenó inevitablemente el olvido del ser.

En este contexto se entiende, pues, la doble tendencia general a finales del siglo XIX que, por un lado, estudiaba las religiones de los pueblos primitivos de las tradiciones más elementales y, por el otro, señalaba en los artistas esta tendencia a la búsqueda de un arte más puro mediante la superación del mundo fenomenológico. En ambos casos, pues, existe un denominador común que Mircea Eliade lo entenderá como un elemento único, esto es, la voluntad de recular (o mejor dicho, ascender) hacia la esencia de *lo sagrado*. Pero tal y como planteó Heidegger, hay que negar el concepto de lo sagrado como extensión de lo universalmente entendido como religioso, esto es, del Dios bíblico tradicional, pues son justamente los filósofos (y no

¹ VATTIMO, G.” El fin de la modernidad: nihilismo y hermanéutica en la cultura posmoderna”, pp.10, Gedisa, Barcelona, 2000.

pensadores) y los teólogos quienes lo han matado al convertirlo en un concepto. Y esta sacralidad de Eliade, perfectamente reflejada en su obra *“El vuelo mágico”*, es el eje del presente trabajo, en el que se tratará esta permanencia sagrada a partir del concepto eliadiano de *“vuelo”* y de una serie de aspectos como son el mito, el rito y el símbolo de las sociedades arcaicas, juntamente con la muerte de Dios nitezscheana como contexto para entender el nuevo concepto del arte contemporáneo en cuyo seno se alberga la semilla de lo sacramental.

El vuelo mágico como voluntad de libertad y trascendencia

El hombre sufre y ha sufrido siempre de una situación límite dada por la existencia de la historia y del devenir o, dicho de otra manera, por el sentimiento de lo efímero como consecuencia de la presencia de la temporalidad. Para entender el concepto de *“vuelo”* en Eliade es preciso, primero, analizar esta condición limitada del hombre que, en cuya falta, encontrará -mediante el vuelo- la razón para saltar la muralla de lo mundano para perderse en la esfera de lo esencial y lo eterno.

Dentro de su cuerpo y del mundo material que lo rodea, el hombre se siente atrapado en una burbuja sensible que lo mantiene anclado firmemente en suelo terrenal, negándole ésta, la posibilidad de conocer su esencia más pura. Pero el hombre no se siente feliz ante tal privación pues, al ser un ser pensante, siente la necesidad de superar esta condición histórica. Aunque el pensamiento lo hace posible, es en el pensamiento religioso donde se encuentra la clave de trascendencia. Es así: el pensamiento religioso afirma al hombre en la existencia por su relación con la realidad de lo sagrado. Y este paso es lo que Eliade llama el *vuelo mágico*, pues permite que el hombre se comprenda a sí mismo y su situación en el mundo sobre la seguridad de que es lo sagrado lo que sostiene toda la realidad a través de procesos de iniciación como el mito y el rito.

Existe un gran conjunto de mitos, ritos y leyendas relacionados con el vuelo mágico. En palabras del propio Eliade, el vuelo *“expresa la inteligencia, la comprensión de las cosas secretas o de las verdades metafísicas (...) Aquel que comprende tiene alas”*². El ascetismo o vuelo es una experiencia común de toda la humanidad primitiva y que podemos comprobar, por ejemplo, en los dibujos de la época paleolítica de las cuevas de Altamira o de Lascaux. Por lo general, el carácter extático de la ascensión viene dada sobretodo por la figura del chamán³ el cual, en su ascensión celeste, no busca una divinización sino una participación de la condición de espíritu. Las plumas de pájaros, dice Eliade, son un símbolo de *vuelo chamánico* al igual que las locuciones “sabio con plumas” o “huésped con plumas”, atribuidas por la tradición asiática al sacerdote taoísta.

Desde las tradiciones antiguas, el hombre ha calificado el cosmos como elemento dividido en tres órdenes o naturalezas distintas; estas son el cielo, la tierra y los infiernos. Como dice Eliade, *“el <<vuelo>> traduce plásticamente la capacidad de ciertos individuos privilegiados para abandonar a voluntad sus cuerpos y viajar “en espíritu” por las tres regiones cósmicas”*⁴. De hecho, esta es la única configuración de la cosmología existente y que, por lo contrario (es decir, si faltara alguno de los tres órdenes) el cosmos quedaría reducido a su antítesis (el caos). Es común la atribución de esta concepción de universo dividido a la imagen metafórica del árbol como símbolo del cosmos. Así, las raíces, que habitan bajo tierra, serían la viva imagen de

² ELÍADE, M. *“El vuelo mágico”*, pp.119, Siruela, Madrid, 2005

³ aunque no es un hecho reducido sólo en el ámbito chamánico pues el vuelo está también al alcance de magos, sabios y místicos de todo tipo

⁴ Op. Cit. pp. 114

los infiernos; el tronco, cuyo pie se sustenta sobre el suelo natural y, con ello, el único lugar de hábitat del hombre común, representaría la tierra y; por último, la copa como símbolo del cielo y como entorno reservado únicamente a aquel que, mediante la hermenéutica del vuelo, ha logrado traspasar los límites del segundo estadio. El triple orden cosmológico mencionado puede, asimismo, reflejarse a partir de la trilogía cuerpo-alma-espíritu y, también, a partir de las tres facultades humanas: la racional, la pasional y la espiritual. Dada su condición extática lograda a partir de la experiencia del vuelo, el chamán puede viajar por los tres órdenes cosmológicos, pero la esencia del vuelo implica a su vez una doble mutación del iniciado, esto es, la experiencia de *muerte* y de *resurrección* simbólicas. Eliade lo resume muy bien en esta cita:

*"es evidente que el vuelo chamánico equivale a una muerte ritual: el alma abandona el cuerpo y vuela hasta las regiones inaccesibles a los vivos. A través de su éxtasis el chamán se iguala a los dioses, a los muertos y a los espíritus: la capacidad de morir y resucitar, es decir de abandonar y reintegrarse voluntariamente al cuerpo, indica que sobrepasa la condición humana"*⁵

Esta ruptura efectuada en el segundo estadio cosmológico, esto es, el terrenal, viene dada por una doble intencionalidad: la de la libertad y la de la trascendencia. Como hemos comentado anteriormente, el hombre siente el deseo de romper los lazos que lo mantienen a la tierra pues quiere librarse de sus límites que lo mantienen en la citada decadencia de la que tanto hablaron Nietzsche y Heidegger. Existe también otro rito muy común en las sociedades arcaicas, atribuidas también a los ritos chamánicos, que Eliade lo explica en el apartado de "*el milagro de la cuerda*". Éste consiste en la ilusión de una cuerda que se eleva muy alto hacia el cielo por la que el maestro hace subir a un discípulo hasta que éste desaparece. Seguidamente, un faquir lanza cuchillos al aire y los miembros del joven caen al suelo uno tras otro. Lo fantástico aquí reside en el hecho de que una vez en el suelo, el maestro logra unir cada parte en su lugar anterior de manera que el discípulo vuelve a la vida⁶.

La importancia del mito reside pues en esta muerte simbólica precedida de una posterior resurrección del individuo. Esta imagen de la cuerda tendida hacia el cielo permanece de varias formas en los mitos primitivos, pues bien puede tratarse de una cuerda como de un árbol, montaña o escalera que une la tierra al cielo o, lo que es lo mismo, el hombre con Dios. Pero tras la caída del hombre, esta relación quedó abolida quedándose el hombre limitado dentro del espacio terrestre y material. En ambos ritos, pues, el hombre asiste a su propia mutación ontológica dada su terrible voluntad de atraer hacia sí mismo la esfera de lo espiritual sobrepasando por arriba la condición humana. Este es, en resumen, el simbolismo del vuelo y de la cuerda, pues únicamente aquellos que tienen alas o los que logran ascender hasta al otro extremo de la cuerda podrán vivir el proceso de trascendencia y liberación de este mundo.

⁵ Op. cit. pp.114

⁶ Existen varias versiones de este rito, como por ejemplo la de magos que se cortan ellos mismos y luego reaparecen si herida alguna, o en los sueños iniciáticos en que los discípulos asisten a su propio descuartizamiento hecho por espíritus o demonios en su papel de maestros de iniciación. Se dice que después de la mutilación los demonios juntan los huesos y los recubren de carne nueva

Sobre la muerte de Dios y el cambio de la perspectiva humana

Volviendo a la citada *muerte de Dios* de Nietzsche, podemos entender el porqué de la ruptura entre lo propiamente sagrado y lo religioso. La huida de lo sagrado del arte religioso se da porque Dios, y con ello, la religión, ha muerto como consecuencia del cambio de prioridades del hombre moderno. Y es que en el fondo, las ansias de trascendencia del hombre moderno son consecuencia directa del nacimiento del interés por el mundo interior del individuo. En efecto, cuando Kant introdujo el triunfo de lo subjetivo, nació la era moderna. En ella el hombre se caracterizaba como un ente pensante, interior, subjetivo y por ello, volcado en la eterna búsqueda de la libertad. No es de extrañar, pues, que el hombre moderno se precipitara a substituir el trono tan largamente ocupado por Dios y que, con ello, se presentara al mundo como el nuevo legislador de los valores humanos.

Dicho esto, es comprensible que en la modernidad existiera una nueva rivalidad entre razón (atendiendo a lo subjetivo) y fe. En el marco nihilista, Jacobi reafirmó esta rivalidad: dado que la *fe* era entendida como aquello que se fiaba de lo no fiable (Dios), dicha fe caía en un vacío absoluto que no era practicable en compañía de la razón. Pero esta caída de Dios no puede ser entendida sino dentro del marco nihilista, entendiendo el nihilismo como aquel *despertar del sueño* shopenhaueriano. Este *despertar*, aunque Nietzsche lo llamará el despertar negativo, debe ser entendido por su efecto positivo puesto que el hombre, al despertar, no encuentra más que el vacío propulsado por la cultura occidental. Lo positivo aquí es lo siguiente: atrapado en el desierto, el hombre deberá superar esta condición basada en la ausencia de valores, pues la voluntad del hombre nunca ha soportado el vacío. Lo positivo del nihilismo es precisamente esto: negar para afirmar, deconstruir para construir pues es de esta negación de dónde saldrán los nuevos valores debido a la evidencia de que sin decadencia no hay posibilidad de superación.

La muerte de Dios nietzscheana implica la imposibilidad cristiana de creer en Dios aunque, paradójicamente, sigue habiendo una voluntad de seguir creyendo en él. Pero esto no es posible porque la situación del hombre ha cambiado, y es esta voluntad extraviada de seguir creyendo en un Dios muerto lo que precipitará el fenómeno de decadencia sobre el que se basará la duda moderna. La necesidad de creer en Dios surge de nuestra limitación sensible, esto es, de saber que hay algo más allá de nuestra visión sensitiva. Y es precisamente este sentimiento lo que nos sumerge dentro de nuestra pequeñez y desamparo. Ante tal naturaleza, el hombre se agarra al ídolo de Dios, al concepto y a la idealización y no a su esencia mística.

Pero la modernidad es justamente esto: el asesinato de Dios como consecuencia de la autonomía del sujeto frente a la ley de Dios. La era moderna es un momento en que el individuo tiene tanto poder en sí mismo que no necesita el "tú debes"⁷ ni moral alguna pues resulta contrario a su anhelo de libertad. El hombre ha dado el paso en el segundo estado de la voluntad de poder: el león convertido en espíritu mediante la reafirmación del yo. El hombre se ha liberado de la carga de la moral y de Dios. Y así habló Zaratustra: ¡Dios ha muerto, damos otro sentido a la tierra!⁸

⁷ NIETSCHE, *Así habló Zaratustra*, pp.54, Alianza, Madrid, 2005

⁸ Op.citt. pp.36

La sacralización de lo profano

La pregunta sobre el arte –atendiendo al cambio de valores de la nueva era– resulta un tema comprometedor si lo pensamos dentro del ámbito de lo religioso. Este momento, Eliade lo explica como una segunda caída humana, atendiendo a la primera como la expulsión de Adán y Eva del paraíso y, la última, como consecuencia de la muerte de Dios. Y esto puede explicarse sólo a partir de una mutación ontológica de la conciencia humana. El hombre que vivía en el paraíso era un ser pre-conciente aunque, no obstante, esta condición pre-conciente desapareció en el momento en que éste comió la fruta prohibida. Fue así como nació la conciencia humana la cual, en lo positivo, permitió que el hombre se convirtiera en un ser moral. Así pues, desde este momento el hombre, como ser inteligente, era capaz de distinguir el bien del mal y reconocer las señales para encontrar el camino hacia Dios aunque la segunda caída dada por la "muerte de Dios" nietzscheana implicó la pérdida completa del camino del hombre hacia lo sagrado.

Entonces la pregunta es: ¿Dada esta época de nihilismo, cómo puede haber arte "sagrado"? La respuesta de Eliade es esta: *"el hombre moderno ha <<olvidado>> la religión, pero lo sagrado sobrevive sepultado en su inconsciente"*⁹. De esta manera, la imposibilidad de crear un arte religioso como consecuencia de la muerte del ídolo, no implica la desaparición de lo sagrado en el arte moderno. De hecho, la tarea del artista moderno consiste precisamente en la reconstrucción del lenguaje de lo sagrado destruido en esta segunda caída, pues lo sagrado no desaparece propiamente sino que cambia de lenguaje al manifestarse: *"existe una cierta simetría entre la perspectiva del filósofo y teólogo, y la del artista moderno: para unos y para otro la muerte de Dios significa ante todo la imposibilidad de expresar una experiencia religiosa en el lenguaje religioso tradicional"*¹⁰. Y es que aunque la gran mayoría de artistas modernos parece no tener fe ni religión en el sentido tradicional, existe una dialéctica por lo que lo sagrado se manifiesta camuflado en las formas aparentemente profanas. De esta manera, Eliade identifica lo religioso como un constituyente de la conciencia humana en la que, mediante lo inconsciente, buscará el camino para encontrar los elementos trascendentes de su condición.

Dicho esto debemos entender el arte moderno como objeto sagrado de manera similar a como lo entendía el hombre primitivo. Como en las figuras de las pinturas rupestres que convocan al sentido vital y al útero de la madre tierra como fuente de vida, el arte moderno persigue el mismo objetivo, esto es, el de manifestar aquello esencial que se oculta dentro del mundo material. Por esto el arte moderno necesita del símbolo para manifestarse en armonía con el espíritu. El arte ha perdido el interés por lo mimético pues la representación realista o conceptual se aleja tremendamente de la voluntad mística del artista moderno. Contra esto asistimos, desde el cubismo hasta la actualidad, *"al esfuerzo por parte del artista para librarse de la "superficie" de las cosas y penetrar en la materia con el fin de desvelar las estructuras últimas"*¹¹. Es por ello que el arte moderno se alimenta de la abolición de las formas y los volúmenes no para buscar la representación objetiva típica de la mimesis tradicional occidental sino para reencontrarse con las formas primeras de la existencia humana.

De hecho, la idea de retorno al origen viene dada como reacción al proceso de desacralización de la naturaleza provocada por el cristianismo, el cual vació a la materia del valor religioso mediante la reducción de la naturaleza a ciencia. Esto es lo que a ojos de Heidegger se descubre en el período de decadencia iniciado por

⁹ ELIADE, M. *"El vuelo mágico"*, pp.141, Siruela, Madrid, 2005

¹⁰ Op. cit. pp.139

¹¹ Op. Cit. Pp.141

Sócrates y Platón, pues fueron éstos los primeros en dar el paso hacia la filosofía¹², es decir, los primeros en postular el problema de la existencia de forma analítico-racional. Así pues, esta necesidad de retorno al origen es la meta que encontramos, por ejemplo, en el arte de Brancusi, Picasso, Kandinsky, Málevitch, Rothko o Tápies que puede traducirse por una voluntad de hierofanización de la materia, esto es, por el descubrimiento de lo sagrado manifestado a través de la sustancia. Como dice Kandinsky, *“la vida del espíritu, dónde también habita el arte y de la que es el arte una de sus principales causas, es un movimiento complejo pero pautado, esquematizable en términos sencillos, que conduce hacia delante y hacia arriba. Tal movimiento es el del conocimiento”*¹³.

Las dos formas del arte: de lo apolíneo a lo dionisiaco

Así como el pensamiento simbólico permite captar el significado de las formas religiosas de los mitos y ritos es, a su vez, el método representativo del arte moderno. El arte moderno es un arte simbólico, pues en el sí de sus formas aparentemente esquemáticas y primarias se haya la clave que desvela el misterio que el hombre deberá desarrollar para interpretar el mensaje del significado que las precede. Para ilustrar el nuevo arte simbólico y su contraposición con el arte mimético, podemos asociarlo con la idea nietzschiana de lo dionisiaco y lo apolíneo dentro de su situación de lucha perpetua. La tendencia apolínea se plasma en obras de imágenes idealizadas; mientras que la dionisiaca se esconde en lo simbólico. El arte apolíneo –dios solar y escultor de las bellas formas- es como un mundo de ensueño que nos libera temporalmente del mundo real mientras que el arte dionisiaco –dios lunar, de la fiesta y la desfiguración- nos lleva a una experiencia directa de las fuentes secretas y originarias del ser. *“Apolo se eleva ante mí como el genio del principio de individuación, único que puede realmente suscitar la felicidad libertadora en la apariencia transfigurada; mientras que, al grito de la alegría mística de Dionisio, el yugo de la individuación se rompe y se abre el camino hacia las causas generatrices del ser, hacia el fondo más secreto de las cosas”*¹⁴. A lo largo de la historia, los artistas han tomado como referencia uno de los dos dioses: el de la figuración en el caso apolíneo, y el de la abstracción en el caso dionisiaco.

Así pues, existe una compenetración ideológica entre el arte arcaico y el arte moderno dionisiaco pues, como llevamos diciendo a lo largo del trabajo, ambos mundos se inclinan por la misma voluntad: la de encontrar el elemento originario del ser esencial o dicho en clave eliadiana, la esencia de lo sagrado. Pero si existe esta voluntad de retorno en el arte moderno es porque hubo algo que lo separó de la línea primitiva, esto es, como dijo Heidegger, la metafísica. En efecto, con la aparición de Sócrates y del platonismo, el espíritu dionisiaco fue combatido y paulatinamente marginado; fue entonces cuando se inició la decadencia del pueblo griego. Apolo fue el dios preferido del cristianismo pues él aludía, en la apariencia, a la figura del ídolo contrapuesta a la mística del dios Dionisiaco, referente a religiones como el Islam, pues en ellas se repudiaba lo representativo. Evidentemente, para Nietzsche lo dionisiaco tiene una ultimidad de ser superior a lo apolíneo, pues lo apolíneo es como un velo que oculta el mundo dionisiaco-. Esto Nietzsche lo traduce así: *“En el dítirambo dionisiaco, el hombre se siente arrastrado a la más alta exaltación de todas*

¹² Entendida desde el punto de vista heideggeriano, es decir, como concepto negativo en cuanto a fruto de la metafísica occidental tradicional. Heidegger distingue la figura del filósofo con la del pensador, pues el pensador se abstiene de de la metafísica.

¹³ KANDINSKY, *“Sobre lo espiritual en el arte”*, pp.7, need, Buenos Aires, 1999

¹⁴ NIETZSCHE, F. *“El origen de la tragedia”*, pp. 33, Espasa-Calpe, Madrid, 1969

*sus facultades simbólicas; entonces siente y quiere expresar algo que jamás hasta entonces había experimentado: la destrucción del velo de Maia, la unidad como genio de la especie, de la naturaleza misma*¹⁵. En resumen, podemos decir que Nietzsche afirma que el espíritu apolíneo domina en el arte plástico –que es armonía de formas-, mientras que el dionisiaco se muestra en la música que, por su embriaguez y exaltación entusiasta, está privada de forma. Aún así, este hecho no es del todo cierto, pues como veremos a continuación, en el arte plástico contemporáneo la forma –básica o mediante la desfiguración- es precisamente un lenguaje simbólico que persigue la misma meta que lo propiamente dionisiaco.

Arte simbólico y arte abstracto como anhelo de conocimiento extático

Como hemos dicho anteriormente el símbolo, el rito y el mito, como elementos constitutivos de la vivencia espiritual del hombre arcaico, son asimismo el mensaje que el hombre religioso que vive la experiencia hierofánica trasmite al hombre moderno para que éste responda a sus demandas espirituales. La obsesión del arte moderno de reutilizar formas que sirvieron positivamente para alcanzar el mismo objetivo de sacralidad en las épocas anteriores es la idea que define Kandinsky respecto a la intencionalidad del período arcaico, pues *"ellos eran artistas puros como nosotros que sólo deseaban representar en sus obras lo esencial: renunciaron a lo ocasional espontáneamente"*¹⁶.

En efecto, lo que no es sagrado es profano, inconsistente por sí mismo, fenoménico frente a la esencialidad última de lo sagrado. Así esta ruptura entre lo sagrado y lo profano es vivida por las iniciaciones como un paso al nivel de lo verdaderamente real. En este contexto, la voluntad de retorno a la fuente del arte moderno debe ser entendida en términos de *salvación*. Este es el caso de Brancusi. Si el cristianismo se decantó por la desacralización de la materia, esto es, el decir que una "piedra no es más que una piedra", Brancusi sentía en la piedra una presencia sagrada que en términos heideggerianos puede asimilarse a la presencia del *dasein*, esto es, el *estado-de-ahí* de la piedra (pues su existencia precede a cualquier acto particular o general de conocimiento). Para Heidegger, los sentidos son esenciales para estudiar la presencia del ser dado que estos dan el ser del ente de forma más verdadera de lo que podría comunicarlo cualquier descripción científica¹⁷. En el sí de su producción, los artistas modernos intentarán buscar un universo puro y nuevo no corrompido por el tiempo y la historia como asimilación a lo que el hombre religioso primitivo sentía al aniquilar el mundo por medio del ritual como única forma de poder recrear el mundo. Y es que el mundo, *por el simple hecho de haber durado estaba marchito, había perdido la frescura, la pureza y la fuerza creadora originales. No se podía <<reparar>> el mundo: había que aniquilarlo para poder crearlo de nuevo*¹⁸ a la manera de Nietzsche y de Heidegger.

¹⁵ Opp. citt. 34

¹⁶ KANDINSKY, "Sobre lo espiritual en el arte", pp.4, need, Buenos Aires, 1999

¹⁷ Heidegger, en *Ser y Tiempo*, compara el hecho de la presencia del ser del ente, traducido aquí como la presencia del ser de la materia artística, con un edificio. Heidegger, ante un edificio se pregunta por la esencia de su ser puesto que, después de todo, el edificio "es". Aquí rebate su crítica contra los idealistas (traducido aquí por el pensamiento cristiano) que dirán que la existencia del edificio se demuestra porque lo estamos viendo. Heidegger dirá que el edificio sigue ahí aun cuando no lo contemplamos, esto es el *estado de ahí* del edificio, su esencia impalpable y sagrada.

¹⁸ ELIADE, M. *El vuelo mágico*, pp.143, Siruela, Madrid, 2005

Fruto de este retorno, Brancusi trata la piedra con la misma sensibilidad del hombre primitivo. De hecho resulta brillante como, en su voluntad de transfigurar la piedra, puede abolir su modo de ser- su pesadez- en obras como “*La maïastra*” o “*La columna sin fin*”. Volviendo de nuevo al rito, podemos ilustrar la herencia del “vuelo mágico” en el primer caso, representado por el tema del pájaro, las alas y el vuelo; y la del “milagro de la cuerda” en el segundo, pues “la columna sin fin” de Brancusi es la representación material de *la cuerda* mítica que une la tierra con el cielo, pues la columna “*se lanza a un espacio que no puede tener límites puesto que está fundado en la experiencia extática de la libertad absoluta*”¹⁹. Así pues, ambas obras funcionan como símbolo de ascensión, vuelo y trascendencia como voluntad de superación de la condición humana.

Esta voluntad de unión de los dos espacios cosmológicos –el terrenal y el celeste- está también patente en el arte de Rothko. Si nos fijamos en su obra “*Black Paintings*”, encontramos en ella una superficie dividida en dos espacios mediante dos colores que tienden a fundirse en una unidad cromática cuyo interés reside en la representación de su incansable anhelo por unir estos dos mundos separados. A diferencia del arte conceptual, en el arte de Rothko no encontramos figura alguna que funcione como representación concreta de ningún episodio religioso pues, en él no hay ninguna referencia temporal ni espacial. Así como el hombre primitivo sentía la necesidad de separarse de la naturaleza hostil, el arte abstracto sigue el mismo proceso, este es, el de colocarse de forma autónoma a la naturaleza, sin imitación, sin enmarcarse dentro de una realidad objetiva sino como necesidad de refugiarse más allá del mundo material. El arte nuevo se siente atraído por la representación de modelos geométricos atemporales y recreadores de otra realidad, de la misma manera que el hombre primitivo usaba los estadios de éxtasis para trascender la realidad profana y acceder al mundo sagrado y verdadero.

Esta actitud de huida del mundo del chamán es la misma actitud que persigue el artista moderno puesto que, dada su desarmonía interna, siente la necesidad de buscar un orden que sólo puede encontrar en el refugio de la abstracción. Y es que la tendencia desfigurativa del arte abstracto tiene como meta el despojar a las imágenes de su aspecto profano aparente para recuperar su valor sagrado y real. Volviendo a la dualidad del arte apolíneo y dionisiaco, Rothko ve en Dionisio la representación de la imagen esencial de la naturaleza divina que se adquiere en estado de éxtasis. Esto debe entenderse dada la idea de sufrimiento por fragmentación en el sacrificio de Dionisio el cual se relaciona con la idea de fragmentación del *mito de la cuerda* del que habla Eliade. Así lo explica Nietzsche: “*en realidad este héroe es el Dionisio que sufre de los misterios, el dios que experimenta los dolores de la individuación, y del cual cuentan algunos mitos admirables que en su infancia fue despedazado por los titanes y adorado así bajo el nombre de Zagreus*”²⁰.

El deseo de Rothko de relacionar la imagen con la fragmentación ritual viene transmitida por la lectura que Nietzsche hizo tanto de Jesús como de Dionisio como la de un “*deux moriton*”, esto es, la imagen de un dios que siempre está muriendo para recrearse después en un sentido circular de la vida. De esta manera, la desfiguración de la forma propia del arte contemporáneo no es sino un reflejo de la fragmentación del cuerpo de las religiones antiguas que funciona como imagen de este movimiento de creación y destrucción. Y es que tal y como dice Kandinsky respecto el arte nuevo “*en nuestra postura, sin embargo, toda cuestión secundaria desaparece, y sólo lo esencial perdura: el propósito artístico. La posibilidad de deformación, arbitraria en apariencia pero altamente determinable, es el inicio de muchas creaciones artísticas puras.(...)Ésta, como Arte puro, estará a disposición de lo divino. A esta altura*

¹⁹ Opp. citt. pp.165

²⁰ NIETZSCHE, F. “*El origen de la tragedia*”, pp. 67, Espasa-Calpe, Madrid, 1969

*incomparable, la lleva siempre el mismo conductor perfecto: la ley de la necesidad interior*²¹.

Conclusión

A modo de conclusión, y como resumen del trabajo, debemos entender la figura del artista contemporáneo como profeta de lo sagrado y como oyente e interlocutor privilegiado de la existencia. Dada la muerte de Dios nietzscheana el hombre, despertando en el nihilismo, se alzaría para empezar una búsqueda desenfadada hacia el origen primero de las cosas, pues es sólo allí donde éste puede encontrar la esencia de lo sacramental. Y es en esta voluntad de retorno a la fuente donde confluye el paralelismo entre el hombre primitivo y el artista moderno, en su voluntad de "vuelo", pues en ambos casos la prioridad se centra en poseer una hermenéutica de lo sagrado como fuente primera de su existencia. La voluntad del artista se rige por un sentimiento de trascendencia y libertad que logrará romper – parcialmente- con los tres órdenes cosmológicos de la existencia para volver a construir la cuerda que unía lo limitado del hombre con la vastedad celestial. Así pues, el artista contemporáneo se agarra a la figura dionisiaca de la abstracción con el fin de lograr la misma meta que el hombre primitivo proyectaba bajo las formas del mito y el rito; para asistir, así, al eterno ciclo de la muerte y la resurrección. De esta manera se da, en definitiva, el fenómeno de concordancia entre lo mundano y lo extático; esto es, en clave heideggeriana, el momento en que la pregunta y la respuesta están en verdadero acorde.

Bibliografía

- ELIADE, M. *El vuelo mágico*, Siruela, Madrid, 2005
- KANDINSKY. *Sobre lo espiritual en el arte*, Need, Buenos aires, 1999
- NIETZSCHE, F. *El origen de la tragedia*, Espasa-Calpe, Madrid, 1969
- NIETZSCHE, F. *Así habló Zaratustra*, Alianza, Madrid, 2005
- VATTIMO, G. *El fin de la modernidad: nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, Gedisa, Barcelona, 2000

²¹ KANDINSKY. "Sobre lo espiritual en el arte", pp.27, Need, Buenos Aires, 1999