

PLANTA NUDA:
MÁS ALLÁ DE LA RECEPCIÓN ESTÉTICA
DE LO SAGRADO

PLANTA NUDA:
BEYOND THE AESTHETIC RECEPTION
OF THE SACRED

ROMÁN DE LA CALLE

Resumen

Se propone una reconsideración del encuentro entre el arte y lo sagrado en el horizonte conceptual abierto por el relevante tema de la funcionalidad del arte, en el marco antropológico de las diversas relaciones mantenidas entre el arte y las demás actividades humanas. La huella de lo divino, a través del arte, ha supuesto históricamente no sólo una de las formas fundamentales de la compleja dimensión funcional del quehacer artístico, sino que además ha coadyuvado, en buena medida, a la caracterización de lo sagrado y lo profano, en cuyo contexto la propia acción artística ha ido desarrollando, paralelamente, sus correspondientes intervenciones. Para analizar tal problemática nos interesa abordar la hipótesis del arte expandido y ampliado (de «l'art élargi»), como estrategia para reconocer y aceptar que, en el marco del hecho artístico, las obras de arte pueden asumir y desempeñar (junto a aquellas funciones consideradas estrictamente como estéticas) «otras» funciones no artísticas. Ello no

tiene por qué implicar el abandono del plano efectivo de su realidad artística, ni tampoco llevarnos a considerar el conjunto de dichas funciones –no artísticas– como algo propiamente externo, sobreañadido o ajeno a su acción creativa ya que tal posible aceptación implicaría, ipso facto, el cuestionamiento jurisdiccional de su autonomía.

Palabras clave: artístico, sagrado, profano, arte sacro, arte expandido/l'art élargi, funcionalidad del arte, valores artísticos.

Abstract

We propose a reconsideration of the encounter between art and the sacred in the context of the conceptual horizon opened by the relevant issue of the functionality of art in the anthropological framework of the multiple relations between art and other human activities. The traces of the divine, through art, have historically been not only one of the fundamental forms of the complex functional dimension of artistic endeavor, but have also contributed, to a large extent, to the characterization of the sacred and the profane in which the artistic act itself has been developing, in parallel, its corresponding interventions. In order to analyze this it is interesting to approach the hypothesis of the extended and broaden art (of «l'art élargi») as a strategy to recognize and accept that, within the framework of artistic event, works of art can assume and perform (along with those functions considered strictly aesthetic) «other» non-artistic functions. This does not imply abandoning the effective level of its artistic reality, nor does it have to consider all these functions –not artistic ones– as something itself external, superadded or foreign to its creative act, and whose possible acceptance would ipso facto imply the questioning of its jurisdictional autonomy.

Keywords: artistic, sacred, profane, sacred art, «extended art»/l'art élargi, functionality of art, artistic values.

* * *

El jefe del ejército de Yahvé increpó a Josué diciéndole: «Quítate las sandalias de los pies, porque el lugar en que estás es sagrado». Y así lo hizo Josué (Josué, 5.15).

Despertó Jacob de su sueño y dijo: «¡Así pues, está Yahvé en este lugar y yo sin embargo no lo sabía!» (Génesis, 28.16-17).

El encuentro entre el arte y lo sagrado –y muy concretamente el compartido deseo de reciclar la instauración y vigencia del *arte sacro*– debe reconsiderarse, sin duda alguna, sobre el horizonte conceptual abierto por el relevante tema de la *funcionalidad del arte*, es decir en el marco antropológico de las plurales relaciones mantenidas entre el arte y las demás actividades humanas, precisamente al socaire de las múltiples miradas de complicidad que entre sí se cruzan e intercambian el hecho artístico y la vida misma. Hemos de reconocer que a veces lo hacen sostenida y frontalmente, pero en otras ocasiones, más bien, parece que se observan con suspicaces reojos.

No en vano, la impronta y la manifestación de las huellas de lo divino, a través del arte, ha supuesto históricamente no sólo una de las formas fundamentales de la compleja dimensión funcional del quehacer artístico, sino que además ha coadyuvado, en buena medida, a la obligada caracterización de dos ámbitos –teórica y pragmáticamente bien diferenciados– en los cuales la propia acción artística ha ido desarrollando, paralelamente, sus correspondientes intervenciones. Nos estamos refiriendo a la importante dualidad conceptualmente establecida entre las esferas de *lo sagrado* y *lo profano*.

Decididos a comenzar así, brevemente, por la cuestión de la funcionalidad del arte, lo que nos interesa, desde esa concreta angulación propedéutica, es plantear –de entrada– la *hipótesis del arte expandido y ampliado* (de «l'art élargi») basada, de forma escueta, en la existencia de una efectiva y amplia *interacción* operativa del arte con todos los demás ámbitos del comportamiento humano (no ya en la *identificación*,

claramente reductiva, del arte con algún otro dominio concreto, pero tampoco en el sostenimiento del mero *aislamiento* purista del mismo frente a todo lo demás). Con tal estrategia se implica, al menos, el franco reconocimiento y la aceptación de que, en el marco del hecho artístico, las obras de arte pueden asumir y desempeñar asimismo (junto a aquellas funciones consideradas estrictamente como estéticas) «otras» *funciones no artísticas*, sin por ello abandonar el plano efectivo de su realidad artística —en cuanto tal—, ni tener tampoco que considerar al conjunto de dichas funciones —no artísticas— como algo propiamente *externo*, sobreañadido o ajeno, sin más, a su acción creativa, y cuya posible aceptación implicaría, ipso facto, el cuestionamiento jurisdiccional de su autonomía.

En ese concreto sentido, tales *funciones adherentes* —fundadas todas ellas, como decimos, en la activa y plena interacción de los distintos valores existencialmente coexistentes con los valores artísticos— en principio no se identificarían lógicamente, sin más, con aquellas otras funciones consideradas como *constitutivamente determinantes*, propias del rendimiento estético, a la hora de puntualizar la especificación del quehacer artístico y de su autonomía, pero, no obstante, sí que serían contempladas como plenamente *inmanentes* al desarrollo global de la obra, en su dimensión expandida, en su *élargissement*.¹

De este modo, los valores estéticos son capaces —con pleno derecho— de interactuar, de reforzarse y convivir efectivamente con *otros* valores, incluso en el seno mismo de la obra, bien sea por ejemplo el caso de

¹ Por consiguiente, en ningún caso, cabría plantearlas aquí, por ejemplo, bajo la óptica del *instrumentalismo artístico*, capaz de extrapolar y supeditar las estrategias y manifestaciones artísticas a cualquier otro ámbito, sin preocuparse simultáneamente por atender a su mínima especificación. Algo —esto último— bien característico de la contemporánea e imparable *estética difusa*, adscrita al desarrollo e intervención espectaculares de los *mass media*, cuando las estrategias empleadas tienden eficientemente a compatibilizar los nuevos medios con determinados objetivos artísticos y, a su vez, procuran, en simultaneidad, interpretar la naturaleza y las funciones del arte bajo la exclusiva impronta del generalizado paradigma comunicativo, dando pie, con ello, a un tan curioso como sorprendente proceso formal de encerramiento/secuestro y, sobre todo, de «rentabilidad inmediata» del contexto funcional de lo artístico, que se ve fuerte y reductivamente decantado, de manera instrumental, hacia otros dominios.

aquellos valores de tipo filosófico, religioso, social, político, moral o utilitario, que en ella se inscriben, encarnan y/o cobijan con perfecto derecho, pero sin reducirse la obra, en cuanto tal, exclusivamente nunca a ellos, como si fuera su simple portadora y vocera, con mengua efectiva de su dimensión de autonomía. Justamente en este concreto y fecundo encuentro, que ahora nos ocupa, entre el arte y la esfera de lo sagrado, se trata de hacer explícito hincapié en el distanciamiento que deseamos mantener tanto frente al *esteticismo* (que reduciría, de manera radical, todos los demás posibles valores, supeditándolos a los estrictamente artísticos, sin más) como –en sentido inverso– frente a las particulares *posiciones instrumentalistas*, tan proclives –de por sí– a potenciar, a su vez, fáciles moralismos o didascalismos, al socaire de la impactante presencia e implantación de lo sagrado. No se trata, pues, de ceñirnos de manera escueta a las relaciones externas o simplemente utilitarias que pueden, por supuesto, establecerse también entre el arte y lo sagrado. Se trata, sin duda, de otra cosa muy diferente.

De hecho, la citada hipótesis del arte expandido, a la vez que propicia la consabida interacción del arte con las demás actividades y valores humanos, mantiene –no menos celosamente– su no confusión, su no reduccionismo, así como tampoco se pliega funcionalmente a aceptar su mera instrumentalización. Podríamos, en una consideración más bien global, decir que se trata, realmente, en principio, de sostener la *simultaneidad y la copresencia de los distintos valores*, a sabiendas siempre de que, aunque cada uno de ellos pueda ser buscado, de manera específica, en el cultivo de su campo respectivo, propiamente nunca se logrará su adecuado coronamiento –en ese programado encuentro conjunto– a no ser a través de la plena, dinámica y resolutive interacción con los demás ámbitos axiológicos coexistentes. Por ello cabe afirmar que en el más genuino diálogo establecido entre el arte y lo sagrado, los valores artísticos y los no artísticos se hallan tan estrechamente conexos e interactuantes que, en realidad, es inviable pretender la específica valoración y la comprensión de aquéllos sin la paralela apreciación y la penetración correlativa en estos otros. Por ello, no nos cansaremos en absoluto de subrayar –aunque pueda parecer una simple «boutade»– que cuando hablamos de *arte sacro*, estamos precisamente suponiendo,

por definición, la copresencia de ambas exigencias, es decir, por una parte la destacada acción de la *artisticidad* y, por otra parte, la no menos embargante presencia de la *sacralidad*, tal como agudamente nos recuerda el filósofo Luigi Pareyson.² Por lo que, si falta o mengua alguna de ellas, no cabrá hablar estrictamente de arte sacro.

No en vano, el arte «sacro» necesita paralela y simultáneamente —como ha necesitado siempre y hoy quizás de manera más explícita en su doble exigencia— ser «arte» y además ser «sacro». Algo que, a veces, tan a menudo se olvida, encontrándonos así con determinadas propuestas artísticas donde la sacralidad brilla sorprendentemente por su ausencia, a pesar de hacerse pasar por tal, y/o —a la inversa— podemos igualmente toparnos, con más frecuencia de lo deseado, con determinadas temáticas sacras, en cuya supuesta expresión estética no late sin embargo ni anida, en absoluto, resquicio alguno donde quepa descubrir, por mucho que nos esforcemos, valores artísticos, al margen quizás de un impertinente y molesto aire inaguantablemente *kitsch*.³

² Quizás uno de los autores que, desde sus teorías estéticas, mejor se ha propuesto facilitar una interpretación abierta y eficaz de las relaciones entre el arte y lo sagrado sea precisamente Luigi Pareyson (1918-1991). Sin embargo, a decir verdad, no ha sido asiduamente potenciada esta vertiente de sus planteamientos. Básica y relevante es su obra *Estética. Teoría della Formatività* (1954). Traducidos entre nosotros, disponemos al menos de dos textos suyos: *Conversaciones de Estética* (1966) obra más bien coyuntural, aparecida en la editorial Visor de Madrid en 1988; y especialmente *Els Problemes Actuals de l'Estètica*, vertida al valenciano por el Servei de Publicacions de la Universitat de València en 1997, en la Colección «Estética y Crítica» n° 9.

³ El kitsch, introducido en las más diversas formas de arte, vincula sus raíces a la creciente proliferación de las formas imitativas, originadas en este caso a partir de las técnicas industriales y a un irrefrenable e ingenuo deseo de las masas de consumir y poseer «arte». Así, en el marco de esta nuestra civilización industrial y tecnológica (ya a partir, como hemos dicho, de la primera) se desarrolla el deseo de poseer determinadas copias de ciertas «obras de arte» bien conocidas, dejando a un lado las experiencias propias del arte contemporáneo. El kitsch mira, pues, a lo ya establecido, reconocido y admirado, contentándose con imitarlo simplemente, alejándose de toda experiencia estética realmente vivida. ¿Cuánto de todo ello encontramos en mucha proliferación del «arte sacro» que nos rodea, con sus estereotipadas reproducciones de cuadros, «estatuas» y en general imágenes de santos, vírgenes y devocionales souvenirs? ¿Hay algo, en tales ejemplos kitsch, de la espiritualidad y artisticidad justamente exigidas en el ámbito, que se pretende genuino, de lo sagrado? Sobre la noción de la categoría kitsch consúltese Mateu Calinescu (1991) *Cinco caras de la modernidad*. Madrid: Tecnos, capítulo 4, pp. 221-256.

Así pues, la recepción artística de lo sagrado se perfila, de este modo, como un ejemplo, incluso oportunamente paradigmático, de cómo los logros estéticos pueden surgir y adscribirse *también* a actividades, que en primera instancia no son artísticas, es decir como claro epítome de la efectiva simultaneidad y de la copresencia del arte en relación al diálogo e intercambio con otros valores, y/o como muestra de la eficaz adherencia colateral de las propuestas artísticas a otros fines y funciones no artísticas.

Pero, de entrada, convendría puntualizar que el estudio de esa relación de los valores artísticos con otros valores, adscritos asimismo a determinadas actividades humanas, puede realmente plantearse desde dos perspectivas. Porque, ciertamente, una cosa es asumir (a) tal relación axiológica como algo *externo*, es decir como interacción potenciada desde el uso mismo que del arte se haga en contextos propiamente no artísticos (bien sean estos de carácter político o religioso, o bien de alcance social, ideológico o moral) y otra cosa es (b) abordar ese mentado diálogo entre los valores, desde y en el *interior* de los propios planteamientos artísticos; con lo cual dichos valores sociales, morales, religiosos o políticos entrarían directamente a formar parte –según los casos respectivos– de la obra correspondiente, pero siempre, eso sí, como materiales explícita y selectivamente incorporados a su misma conformación artística. Es así como el arte –tal y como ya aguda y reiteradamente nos sugería John Dewey– siempre puede ser *algo más o mucho más que arte*, sin deber renunciar, en consecuencia, a sus particulares objetivos y exigencias. Por eso autonomía y funcionalidad no son tampoco –por mucho que puedan, de entrada, parecerlo– nociones necesaria y radicalmente enfrentadas, en su mutua referencia y aplicabilidad al hecho artístico.⁴

⁴ La referencia a John Dewey (1859-1952) en este sentido es más que obligada, teniendo en cuenta su honda preocupación educativa y su interés por plantear el estudio y el acceso al arte desde la experiencia globalizadora de la existencia humana. Su obra clave, en esta línea de investigaciones estéticas, es sin duda *El Arte como Experiencia*, vertida al castellano por el F.C.E. de México en 1949, aunque realmente el concreto tema de la interacción del arte y lo sagrado no sea propiamente objeto explícito de su estudio. También puede consultarse, en esta línea de cuestiones, R. de la Calle (2001) *John Dewey: Experiencia estética y Experiencia crítica*. Institució Alfons el Magnànim. Colecció Debats nº 13, València.

Precisamente en el marco de esa amplia expansión interactiva, a la que, de manera insistente, estamos circundando con nuestros planteamientos, el quehacer artístico, como es bien sabido, se ha ido abriendo, históricamente, a la experiencia de lo radical y totalmente diferente –dialogando con «lo otro»: *ganz andere* (Rudolf Otto)–, sin dejar de lado, por tal motivo, las experiencias propias de las realidades mundanas, naturales o cotidianas. Así el arte desde su propia actividad, se instala y tiende múltiples puentes *entre el ámbito de lo sagrado y de lo profano*. Una frontera ésta y un límite funcional, en realidad, cada vez más difíciles de trazar y de mantener, en medio del contexto de las complejas, contaminadas y plurales hibridaciones contemporáneas, que presiden, de manera creciente, las actuales propuestas artísticas.⁵

Sin embargo, al menos desde una escueta perspectiva etimológica, convendría recordar oportunamente que «profanus» significa, en su forma estrictamente originaria, *aquello que está fuera del templo*. Con lo cual se enfatiza de manera resolutiva, desde el seno de la propia definición lexicográfica, tanto la existencia de fronteras como la presencia, a ultranza, de un ámbito restringido y diferenciado, que marca y considera radicalmente como extraño y ajeno todo cuanto constituye el contexto exterior, en este caso, directamente entendido como «lo profano». Porque

⁵ No abordamos, en estas referencias puntuales a las relaciones entre lo sagrado y lo profano, desde el horizonte temático del arte, los sugerentes planteamientos de George Bataille respecto a la configuración de la esencia de lo humano y lo que en ella significan la dualidad general de las tendencias de «la prohibición» y de «la transgresión». Tanto la dimensión de lo sagrado como la dimensión de lo profano son estudiadas por Bataille en un proceso históricamente evolutivo, sobre todo con la irrupción transformadora del trabajo y del elemento racional, y también con la llegada del cristianismo. Asimismo sus planteamientos sobre la dualidad inmanencia/trascendencia también se incorporan activamente, con sus cambios históricos, al panorama de la dialéctica entre lo sagrado y el arte. Especial interés presenta su ya clásico trabajo (1951) *Lascaux ou la naissance de l'art*. Ginebra: Skira, al que remitimos. Pero también las conexiones entre el concepto de «experiencia interior» y la tarea del arte, que Bataille analiza de forma original, mantienen fuertes lazos con la experiencia mística, con la noción de «mal» o con la soledad y autonomía del artista, temas todos ellos que aquí nos ocupan. Cabría, pues, consultar a ese respecto sus obras: *La littérature et le mal*. (Gallimard) y *Manet* (Skira).

no en vano –y ésta es, por cierto, una primera y valiosa clave interpretativa que queremos subrayar– «*fanum*» significa precisamente *templo*, es decir inequívocamente *lugar consagrado*.

De ahí, pues, que *pro-fanus* no sólo se refiera a la simple exterioridad (en relación a un singular espacio propiamente delimitado, misterioso y prohibido, en su calidad de sagrado) sino que también se aplique, por común extensión, a todos aquellos sujetos que de hecho «no están iniciados», es decir a quienes son considerados ajenos, porque justamente no poseen un determinado conjunto de conocimientos salvíficos, ni tampoco desarrollan una inmediata familiaridad con algo superior y que se mantiene en restringido secreto. Mientras que, por su parte, el término *fanaticus* denota, por igual, *todo cuanto se halla en y pertenece al espacio sagrado*, a la vez que hace explícita referencia asimismo a la *cualidad de inspirado, de exaltado o de frenético*; cualidades, todas ellas, que los servidores del templo e iniciados son capaces –ellos sí, en cuanto etimológicamente «fanáticos»– de presentar y de ejercitar en sus respectivas experiencias misteriosas, bien sean ya de carácter individual o colectivo. De hecho, cualquier concepción religiosa del mundo –sea esta del tipo y de la extensión que fuere– arranca necesariamente, en su inicial constitución, de esa mínima distinción fundamental.

De este modo, se cuenta, por una parte, con la determinación del *fanum* como elocuente metonimia de lo *sagrado*, es decir como ámbito donde el temor, el respeto, el entusiasmo y la esperanza embargan alternativamente al genuino creyente –como *fanaticus*– instalado en el marco de unos límites precisos, quizás incluso al borde de un abismo, donde intensos sentimientos de dependencia íntima y total retienen, controlan y dirigen sus impulsos, y en cuyo estricto ámbito se ve personalmente comprometido y religado (*religio*) sin reservas.

Por otro lado, tenemos ese amplio contexto, dilatadamente conformado y definido por la extensa noción de lo *pro-fanum*, como medio exterior, donde también al propio creyente le es dado deambular y donde puede dedicarse, además, a sus diarias ocupaciones y actividades –a la vida secular, cabría decir–, ya sin la tensión inmediata e intermitente

que supone aquella autoconsciente situación tan concreta, a la que –con temor y temblor– se acerca el sujeto, sabedor de encontrarse ante la presencia activa y acaparadora de toda *hierofanía*, es decir de toda manifestación y experiencia donde resuena el eco y se disemina efectivamente el aura de lo sagrado.⁶ No obstante, hay que tener muy en cuenta, asimismo, que cualquier modalidad de lo sagrado se inscribe –en cuanto manifestación concreta– en un determinado momento de la historia, de nuestra historia. Es, pues, ante todo, un *fenómeno histórico*. Aunque, a su vez, precisamente en tanto que momento histórico, cada hierofanía implica y conlleva también *una situación (y actitud) del sujeto* respecto a la determinación de lo sagrado: se trata básicamente, por tanto, de una *experiencia histórica y personal*, enmarcada en la biografía del sujeto pero también en el conjunto de la diversificada economía del espíritu.⁷

Ciertamente, esa es la *actitud receptiva ante lo sagrado* que, en concreto, aquí nos interesa, sobre todo, tal como ha sido recogida artísticamente en las numerosas *representaciones de la visión de lo sagrado*, en la historia. Sin embargo, en cuanto que todas ellas suponen determinadas aperturas y contactos –siempre excepcionales– con la trascendencia, lo suprasensible y los misterios, dichas propuestas artísticas

⁶ Este mismo tema fue más ampliamente estudiado por nosotros en el volumen, coordinado por los profesores J. M. García Cortés & David Pérez (Editores) y titulado (1999) *Intertextos y Contaminaciones. Contemporaneidad y Clasicismo en el Arte*. Generalitat Valenciana. Consorci de Museus. Valencia. Concretamente nos referimos al capítulo III, «Lo Sagrado. Retórica de lo Inefable», pp. 55-84.

⁷ Además de esa relación fundamental entre *lo sagrado y lo profano*, el arte, que –hoy más que nunca– se encuentra asumiendo el papel de una «actividad entre», es esperado en un «terrain autre», distinto al estricto ámbito de la belleza o al puro «plaisir des formes», se enfrenta asimismo abiertamente a la relación entre *lo público y lo privado*. Ciertamente el derecho organizó el espacio público desde el XVIII, estructurando a la vez la vida social y la política, precisamente sobre la base de la distinción entre lo público y lo privado. ¿Qué papel asumiría aquí, en esta coyuntura donde lo público se interpenetra con lo íntimo y lo privado, la dimensión religiosa del arte? Lo sagrado y lo profano. Lo público y lo privado. Dos cruces de caminos que bien merecerían una mayor dilucidación común. Cfr. Jean-Jacques Gleizal (1994) *L'Art et le Politique*. Paris: P.U.F.

no dejan de plantear, a su vez, una fuerte paradoja: por una parte, su radical inefabilidad y, por otra, los esfuerzos reiterados por lograr su expresión. Es decir, (a) por definición, esas excepcionales manifestaciones, así como las singulares experiencias a ellas directamente vinculadas, son –como tales– inefables, es decir, en principio, tanto inenarrables como irrepresentables; (b) no obstante, es también un hecho indiscutible que culturalmente disponemos de todo un abundante y plural repertorio –de obras literarias y composiciones plásticas– que estratégicamente abordan la siempre difícil tarea de su expresión, de su énfasis comunicativo y de su tortuosa fijación y depósito en la memoria colectiva.

En esa concreta intersección –siempre, como hemos apuntado, paradójica y enigmática– *entre lo sagrado y lo artístico*, se han dado la mano, no sin mutuas suspicacias y recelos, lo «cultural» y lo cultural, es decir las manifestaciones religiosas más estrictas y ascéticas y también las experiencias estéticas más intensamente arrebatadoras. Al fin y al cabo, ahí están –para ratificarlo testimonialmente– los comprometidos encuentros entre lo santo y la fantasía, entre el sublime poder que siempre arrastra y comporta lo excepcional y la limitación y fragmentariedad lingüísticas connaturales a la existencia de las propias imágenes, asumidas dramáticamente como medios de expresión y transformadas en genuino campo experimental de la retórica. Allí, precisamente, donde todo lenguaje se tensa y se curva bajo el peso de la expresión buscada, hasta llegar –con sus propias fuerzas poéticas– a los límites mismos del decir, a lo inefable.

Dichas representaciones –en sus normalizadas tipologías– siempre han tenido muy en cuenta *el papel de la recepción*, tanto a la hora de planificar los efectos pragmáticos (la incipiente seducción, el posible arrobamiento y, por supuesto, el adoctrinamiento pertinente) sobre el destinatario, como en el momento de intervenir en la aplicación y perfeccionamiento paulatinos de aquellas concretas estrategias narratológicas, tan proclives casi siempre a la inclusión de la propia función receptiva –particularmente encarnada en una dilatada serie de personajes

emblemáticos— en el planificado desarrollo interno de la estructura de tales representaciones.⁸

La oportuna y específica expresión que ha dado título a estas presentes reflexiones —*planta nuda*— es quizás lo suficientemente elocuente y testimonial en sí misma, como para caracterizar la compartida actitud de algunos personajes (que se descalzan) —participantes habituales en el discurso escenográfico de las más espléndidas hierofanías—, en la cual el eco de la dimensión de lo visionario es determinante y donde la imaginación representativa se escinde, para mejor reforzarse, entre lo bello y lo sublime. No en vano, la vivencia inmediata de lo santo, en su infinitud, como situación límite y autolimitante, siempre se abre de forma compensadora hacia la sublimidad (ese ámbito donde kantianamente la ética y la estética se dan simbólicamente la mano), mientras que su representación artística se obstina, una y otra vez, en replegarse expresivamente hacia las seductoras angulaciones de la sensibilidad de lo bello.

He ahí, ciertamente, un punto clave del complicado encuentro del arte con lo sagrado (de lo sensible con lo suprasensible) y también de sus respectivas funcionalidades, en la tarea y el reto mutuos de esforzarse por vislumbrar las indeterminadas cimas y estribaciones de lo sublime, a partir ya de la misma falda de la enigmática montaña de la experiencia estética y de los diferentes accesos, marcadamente sensibles, de lo bello. En ese sentido, a decir verdad, las fuentes informativas del conocido mandato bíblico son, de por sí, altamente expresivas en su escueta descripción y se reiteran una y otra vez, como un puntual recordatorio, a través de numerosos textos:

⁸ Obligada mención debe hacerse, en esta línea de cuestiones, al destacado investigador Víctor I. Stoichita, que recoge en toda una serie de excelentes publicaciones sus trabajos sobre el tema. En especial citaremos aquí las obras, de amplio interés (1996) *El Ojo místico. Pintura y Visión Religiosa en el Siglo de Oro español*. Madrid: Editorial Alianza; (2000) *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Barcelona: Ediciones del Serbal. Sin duda, nos reconocemos deudores de muchas de sus aportaciones.

Cuando vio Yahvé que Moisés se acercaba para mirar, le habló desde la zarza diciendo «¡Moisés, Moisés!». El respondió: «Heme aquí». Le dijo «No te acerques más y descálzate, porque el lugar que estás pisando es tierra sagrada» (Éxodo, 3.4-6). Yahvé dijo a Moisés: «Ve donde está el pueblo y haz que se santifiquen hoy y también mañana; que laven sus vestidos y que estén preparados para el tercer día, porque justamente el día tercero descenderá Yahvé a la vista de todo el pueblo sobre el monte Siná. Deslinda el contorno de la montaña y di: ¡Guardaos de subir al monte y aún de tocar su falda. Todo aquél que toque el monte morirá!» (Éxodo, 19.10-12).

De esta forma, siempre radicalmente conminatoria e impactante, el inmediato sujeto contemplante / visionario (o aquel sucinto personaje, que simplemente, en la representación, observa a su vez, con mesurada cautela, como silencioso testigo coyuntural, el acontecimiento de tal visión) muestra sin reservas sus pies descalzos –*planta nuda*– como explícita y clara señal, altamente codificada, de público respeto, sometimiento e íntima compunción.

Sin duda, el espacio, siempre acotado, de lo sagrado –*fanum*– plantea y muestra, sin tapujos, sus drásticas e ineludibles exigencias previas. En consecuencia, la función fática –a caballo entre lo público y lo privado–, de estricto contacto y correlación entre los distintos personajes intervinientes en la escena, se muestra en todo su eficaz alcance y normatividad. Es ella, ciertamente, la que mejor define y determina las actitudes compartidas y facilita, a su vez, algunas de las claves comunicativas más explícitas –de cara al receptor del mensaje plástico– de los distintos roles desempeñados por los protagonistas de la representación. De este modo, denotativa y simbólicamente descalzos, se nos muestran, por lo común, los principales actores de las codificadas escenas –por referirnos sólo, ahora, al *Nuevo Testamento*– de la inesperada Transfiguración, de la enigmática Resurrección, de la Ascensión

o de la inquietante Asunción, como también sucede con algunos de los testigos marginales, asistentes a dichas visiones. Igualmente descalzos, en señal de purificación y de humildad, se nos ofrecen ciertos personajes introductores, que como versátiles elementos-puente, de espaldas y, por lo común, ubicados en alguno de los laterales del primer plano, desempeñan y encarnan el papel delegado del propio receptor de la obra pictórica o del comitente. Pero descalzos, sobre todo, permanecen los inmediatos sujetos que viven de manera directa—siempre en testimonial primera persona— la sublime experiencia visionaria. Porque sin duda, en tal contexto dual, es la categoría de *lo sublime* la que se impone en esa mediación estética (sensible) ante/frente a la epifanía de lo suprasensible.

Es este, pues, —*planta nuda*— un rasgo altamente significativo y caracterizador de las conductas, capaz, por sí mismo, de marcar la frontera entre lo sagrado y lo profano, tal como se ejercita en la penetración en determinados espacios consagrados para la oración, dejando a la puerta el calzado. Y se convierte, como tal, en un signo funcionalmente muy determinante. Descriptor privilegiado de una situación y de unos comportamientos excepcionales, no disimula en absoluto (sino que enfatiza aún más, cuanto puede, si cabe) su potencialidad conminatoria e imperativa, frente al posible receptor y/o participante, cada vez más consciente de las abundantes estrategias retóricas que se actualizan y potencian, al socaire de la manifestación de lo divino.⁹

La experiencia estética receptiva, que acompaña a la representación de la visión de lo sagrado, en su caracterización metaoperativa—en cuanto visión (artística) de otra visión (mística)— ejercita así plenamente sus correspondientes códigos y estrategias de interpretación; sin embargo, a decir verdad, algunos de ellos —de esas estrategias y códigos hermenéuticos— pueden ser funcionalmente comunes con la misma acción representada. De ahí que la experiencia estética y la experiencia religiosa, a ella potencialmente vinculada en tales casos de arte expandido, puedan

⁹ Un buen *vademecum* sobre el tema retórico y la imagen pictórica es el trabajo conjunto de Alberto Carrere y José Saborit (2000) *Retórica de la pintura*. Madrid: Cátedra.

interactuar, de lleno, en sus respectivos valores, sin por ello tener que anularse ni reducirse mutuamente.

En este juego de entrecruzamientos entre experiencia estética y experiencia religiosa, cada vez la *autoconsciencia* exige más extensa y profundamente sus derechos. En la medida en que el arte desplaza sus intereses del *producto* al *proceso* de sus intervenciones, la experiencia estética participa más de esa indagación, de esa búsqueda permanente que afecta al propio artista, capaz de convertirse en chamán, en aras precisamente de su quehacer. Y en ese proceso de expansión del arte, del que venimos hablando, es donde tienen lugar y cabida explicativa sus aperturas también en dirección a lo social y a lo político. ¿También acaso hacia lo sagrado? Y la exigencia legitimadora de este creciente «*élargissement*» de lo artístico en el contexto contemporáneo, pone en evidencia paralelamente la actualidad y necesidad de enriquecer y fundamentar asimismo la *dimensión cognitiva* del proceso artístico. Cada vez, con más fuerza, el saber al que remite el discurso es inherente al arte. De ahí que quepa apelar a una renovación de tales saberes. *Del savoir sur l'art al savoir de l'art*. He ahí todo un programa de tentadora actualidad, ya que el arte necesita de este *soporte* y de este *prolongamiento*.

El pensamiento penetra en el arte, al igual que sucede con lo social y lo político, formando parte de él. De la exterioridad utilitaria y referencial a la interioridad participativa. ¿Nos hemos preguntado igualmente, desde una perspectiva antropológica, por este deslizamiento activo del arte expandido, en su relación con el ámbito de lo sagrado? ¿Acaso el arte no es un modo eficaz, entre otros, de comprensión y reproducción simbólica del mundo? En la medida en que el arte contemporáneo integra las condiciones de producción, y su reflexión sobre tales condiciones, en el seno mismo del proceso de conformación artística, podrá afirmarse que el arte deviene social, político o religioso, sin ser instrumentado por ello. Y éste es un requisito ineludible para entender por qué el artista se acerca al papel del historiador, del teórico o del crítico, en una sorprendente hibridación de roles, precisamente al repensar desde su actividad misma la naturaleza y las funciones del arte.

¿Repensamos –al hacer o interpretar el arte, al cuestionar o historiar sus aportaciones, al fruir las experiencias estéticas pertinentes– tales cuestiones desde la óptica de lo sagrado, en su posible diálogo con el arte? Quizás se trate aún de una asignatura pendiente.

Recordémoslo una vez más. El arte puede ser más que arte, sin dejar, por ello, de ser tal. La concreta interacción entre el arte y la expresión de lo sagrado –en ese cruce particular de ámbitos duales, al que aquí simplemente, y no sin timidez, nos hemos acercado– es quizás una de las oportunas ejemplificaciones históricas del obligado y fecundo diálogo axiológico, que puede establecerse entre las actividades humanas, y, a la vez, se nos ha convertido en elocuente testimonio de la siempre compleja funcionalidad del hecho artístico, en su persistente apertura hacia otros contextos, extremadamente ricos y complejos, de lo humano.

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA, ESPAÑA.

BIBLIOGRAFÍA

- Bataille, G. (1951). *Lascaux ou la naissance de l'art*. Ginebra: Skira.
- _____ (1957). *La littérature et le mal*. Paris: Gallimard.
- _____ (1955). *Manet*. Ginebra: Skira.
- Caillois, R. (1996). *El hombre y lo sagrado*. México: F.C.E.
- Calinescu, M. (1991). *Cinco caras de la modernidad*. Madrid: Tecnos. Cap. 4, pp. 221-256.
- Carrere A. y José Saborit. 2000. *Retórica de la pintura*. Madrid: Cátedra.
- Dewey, J. (1949). *El Arte como Experiencia*. México: F.C.E. de México.
- De la Calle, R. (2015). *A proposito della Critica d'Arte. Teoria e Pratica. Cultura e Politica*. Milán: Mimesis.
- _____ (2001). *John Dewey: Experiencia estética y Experiencia crítica*. Colección Debats nº 13. Valencia: Institució Alfons el Magnànim.
- _____ (1985). *Lineamientos de Estética*. Valencia: Nau Llibres.
- _____ «Lo Sagrado. Retórica de lo Inefable», en García Cortés J. M. y David Pérez (Ed.). (1999). *Intertextos y Contaminaciones. Contemporaneidad y Clasicismo en el Arte*. Valencia: Generalitat Valenciana. Consorci de Museus. pp. 55-84.
- _____ (2005). *The ekphrastic mirror: The near side of pictures. The far side of words*. Lanzarote: Fundación César Manrique.
- Eliade, M. (1992). *Lo sagrado y lo profano*. Madrid: Labor.
- _____ (1981). *Tratado de historia de las religiones. Morfología y dinámica de lo sagrado*. Madrid: Cristiandad.
- Gleizal, J. (1994). *L'Art et le Politique*. París: P.U.F.
- Ingarden, R. (1976). «Valores artísticos y valores estéticos» en Osborne, H. (Coord.) *Estética*. México: F.C.E.
- Jiménez, J. (1986). *Imágenes del hombre. Fundamentos de Estética*. Madrid: Tecnos.
- Krauss, R. (1979). *La escultura en el campo expandido*. Barcelona: Paidós.
- Lippard, L. (1979). *Seis días. La desmaterialización del objeto artístico*. Barcelona: Paidós.

Otto, R. (2005). *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Madrid: Alianza.

Pareyson, L. (1988). *Conversaciones de Estética* (1966). Madrid: Visor.

_____. (1997). *Els Problemes Actuals de l'Estètica*. «Estética y Crítica» nº 9. Valencia: Servei de Publicacions de la Universitat de València.

_____. (1954). *Estetica. Teoria della Formatività*. Turín: Edizioni di «Filosofia».

Perniola, M. (2017). *El arte expandido*. Madrid: Ed. Casimiro.

Stoichita, V. (1996). *El Ojo místico. Pintura y Visión Religiosa en el Siglo de Oro español*. Madrid: Editorial Alianza.

_____. (2000). *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Barcelona: Ediciones del Serbal.

Trías, E. (1994). *La Edad del Espíritu*. Barcelona: Destino.