



El arte como experiencia de lo sagrado

Yenifer López González

Universidad de Caldas
Facultad de Artes y Humanidades
Departamento de Filosofía
Manizales, Colombia
2022

El arte como experiencia de lo sagrado

Yenifer López González

Tesis o trabajo de investigación presentada(o) como requisito parcial para optar al título
de:

Profesional en Filosofía y Letras

Director (a):

(Doctor en Filosofía) Juan Alejandro Chindoy

Universidad de Caldas
Facultad de Artes y Humanidades
Departamento de Filosofía
Manizales, Colombia
2022

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	4
CAPÍTULO 1: EL ARTE Y LA EXPERIENCIA DE LO SAGRADO EN LAS SOCIEDADES PREMODERNAS	6
CAPÍTULO 2: LA DESACRALIZACIÓN DEL ARTE EN LA MODERNIDAD	18
CAPÍTULO 3: LA MANIFESTACIÓN DE LO SAGRADO EN EL ARTE NAVAJO.....	30
CONCLUSIONES.....	39
BIBLIOGRAFÍA	41

INTRODUCCIÓN

Desde un punto de vista filosófico, es fundamental conocer la naturaleza ontológica del ser de la obra de arte y las estrategias cognitivas que intervienen en su recreación y constitución, en la medida en que lo importante no solo es conocer una obra de arte en términos de estilo y de lo que un artista transmite, sino también de comprender la experiencia que la obra de arte suscita. La idea de que un rasgo fundamental de la experiencia estética está no sólo en la obra de arte sino en la posibilidad que esta obra tiene para suscitar un horizonte de experiencia sagrada ha sido reconocida con mayor prominencia en la experiencia estética de los pueblos indígenas de las Américas, si bien vestigios de esta idea también se encuentra, como lo describe Nietzsche, en los comienzos de la tragedia griega.

El propósito central del trabajo monográfico que se presenta es abordar el arte desde la experiencia sagrada del ser humano, argumentando que los procesos de apreciación artística y de experiencia estética producen una auténtica “experiencia religiosa,” sagrada, o espiritual. En otras palabras, se trata de argumentar que la relación entre el arte y lo sagrado es un relación de dependencia mutua. Lo sagrado se expresa en forma de apreciación estética y la experiencia estética es sagrada. Se entenderá el concepto “experiencia religiosa” o sagrada en el sentido usado por el filósofo y psicólogo norteamericano William James. De acuerdo con James, la experiencia religiosa, a pesar de ser variada en distintas personas, tiene un componente cualitativo importante que reside en el efecto transformador de quien la vive. De esta manera, cuando se alude en este trabajo a la experiencia sagrada del arte se usa en el sentido indicado por James. No se alude al sentido religioso o sagrado en términos dogmáticos o institucionales. Se trata de enfatizar la experiencia espiritual que evoca la comunión del ser humano con la naturaleza, el cosmos, o algo externo a sí mismo y que se expresa en forma de una experiencia estética.

Por otra parte, al enfatizar en el arte en relación con lo sagrado se pretende señalar que el arte constituye un objeto de orden espiritual difícil de comprender en su más íntima naturaleza. Se argumenta entonces que las obras de arte son precisamente un cierto tipo de entidades espirituales cuyo sentido es a menudo profunda y misteriosamente velado.

Comprender su significado entonces equivale a encontrar su sentido ontológico. La exposición de esta tesis será en tres capítulos.

En el primer capítulo se analiza la relación entre el arte y la experiencia de lo sagrado en las sociedades pre modernas. Lo moderno se entiende aquí en el sentido coloquial para referirse a la historia del pensamiento filosófico occidental que señala como rasgos distintivos de la “modernidad” la filosofía cartesiana y baconiana que caracteriza la naturaleza distinta al ser humano como una entidad medible, cuantificable, desprovista de fuerzas espirituales. Se sigue esta caracterización de la modernidad realizada por Max Horkheimer y Theodor Adorno en *Dialéctica de la Ilustración*. Según los mencionados autores, la modernidad occidental se caracteriza por un paulatino proceso de desencantamiento del mundo, por un proceso de anulación de la preocupación filosófica clásica por las causas finales y por un énfasis marcado en las causas materiales. Horkheimer y Adorno comparten este pensamiento con Collingwood, Mircea Eliade, y Ernst Cassirer. En efecto, Eliade (1975) estima que lo sagrado y lo profano son elementos que se consideran como interdependientes en los procesos de comprensión y entendimiento sobre la naturaleza y sobre los fenómenos físicos en el sujeto pre moderno. Por su parte, Cassirer (1994) señala que la naturaleza simbólica creada por el ser humano y la forma en la cual construye una serie de representaciones sobre la realidad le permiten configurar sus propias formas de darle sentido a su existencia.

En el segundo capítulo, se analiza el trasfondo filosófico que conlleva a que la relación entre la experiencia sagrada y el arte se diluya en la modernidad, principalmente debido al impulso filosófico de las filosofías provenientes de Descartes y Bacon, las cuales suponen que aquello digno de atención es lo que se puede abstraer, cuantificar, medir y controlar a partir de las facultades humanas, especialmente del pensamiento racional y empírico. Finalmente, en el tercer capítulo, se ofrece un caso particular que ilustra cómo, por fortuna, y a pesar de los embates del colonialismo y de los intentos sistemáticos de anulación, algunas comunidades nativas de las Américas se mantiene el vínculo entre la expresión artística y la experiencia de lo sagrado. El ejemplo que ese toma como referente proviene del pueblo Navajo del sur de los Estados Unidos.

CAPÍTULO 1: EL ARTE Y LA EXPERIENCIA DE LO SAGRADO EN LAS SOCIEDADES PREMODERNAS

Gran parte de los estudios de la filosofía de la cultura (Schelling, Cassirer, Eliade Dewey) indican que existe un vínculo estrecho entre arte y rito. La experiencia sagrada se relaciona profundamente con el rito en tanto que los elementos naturales (agua, tierra, fuego, aire, éter) adquieren un carácter simbólico significativo para la continuidad de una cultura. A través de estos elementos se crea una armonía con entre el ser humano y el resto del cosmos, una armonía que se ritualiza y que se narra en historias míticas. Aunque un análisis filosófico de la relación entre el arte y el rito podría realizarse desde un punto de vista exclusivamente empírico, es decir desde los datos generales de la antropología y la sociología, la propuesta de este trabajo es filosófica. Se trata de analizar el papel del arte en las comunidades nativas de las Américas en general y del pueblo Navajo, un pueblo indígena del suroeste estadounidense en particular, centrándose en el significado filosófico que surge a partir de una concepción del arte en el contexto de lo sagrado. No obstante, antes de centrarse a este caso en particular, el trabajo se dedica a explicar la relación entre el arte y lo sagrado de forma general. En este sentido, se parte de una inquietud general acerca de la relación que tiene el arte con lo sagrado.

De acuerdo con Eliade (1957), la historia de la religión se establece a través de un conjunto de hierofanías, es decir, de manifestaciones de lo sagrado en la naturaleza. En las sociedades pre modernas, argumenta Eliade, las comunidades entendían que la naturaleza puede ser el espacio en el cual trascienden y se develan diferentes manifestaciones sobrenaturales, al tiempo que continúan siendo parte de la naturaleza. En otras palabras, los elementos que hacen parte del ambiente, como una montaña o un río, un relámpago, pueden ser al mismo tiempo naturales y sagrados, de tal manera que contiene dentro de sí a una divinidad que se manifiesta a través de lo natural. Esto es importante para entender que para el sujeto pre moderno, como lo han descrito también Max Weber y Horkheimer, el mundo tiene cierto encanto, cierta armonía espiritual. Lo sagrado tiene como característica central estar dotado de ser, de naturaleza, de realidad y de un conjunto de fuerzas que se relacionan entre sí y producen como resultado la armonía y el caos.

En contraste con el sujeto moderno, el sujeto pre moderno tiene un sentido más profundo sobre el que fundamenta su relación con la divinidad a través del temor, de la piedad, estableciendo muros insondables entre este y su dios. Así, el sujeto premoderno, o el sujeto que no comparte el postulado moderno de la naturaleza como un ser desprovisto de fuerzas espirituales, se esfuerza por mantenerse lo más cerca posible con la divinidad. Sus inquietudes estéticas son genuinos acercamientos a la comprensión de las fuerzas de la naturaleza. Es a través de la ritualización de dichas fuerzas en variadas ceremonias como su existencia adquiere significado.

La experiencia de lo sagrado no pertenece al plano puramente subjetivo o psicológico sino a lo estrictamente objetivo, es la roca firme desde donde poder orientarse en el mundo. Lo profano solo existe porque participa de alguna manera en lo sagrado. Se trata a fin de cuentas, de dos modos de estar en el mundo, los dos modos del homo religiosus primitivo (Risoto De Mesa, 2014, p. 35).

Ahora bien, es importante tener en consideración que la manifestación de lo sagrado en el arte, o las hierofanías, se han presentado de diferentes maneras a lo largo de la historia. Como las define Eliade (1975): “Podría decirse que la historia de las religiones, de las más primitivas a las más elaboradas, está constituida por una acumulación de hierofanías, por las manifestaciones de las realidades sacras” (p. 10). Desde las manifestaciones más elementales, como una piedra o un árbol, hasta las hierofanías más elevadas o supremas como la encarnación de Dios en Jesucristo, se genera: “La manifestación de algo «completamente diferente», de una realidad que no pertenece a nuestro mundo, en objetos que forman parte integrante de nuestro mundo «natural», «profano».” (Eliade, 1975, p. 12). En otras palabras, la manifestación de lo sagrado siempre ha tenido una clara dimensión estética.

En ese mundo premoderno, argumenta adicionalmente Eliade, el arte, la medicina y la religión eran concebidos como elementos de un conjunto inseparable, que permitía establecer interpretaciones sobre la naturaleza, además de incidir sobre los fenómenos naturales mediante la práctica y la intervención de lo humano en el entorno. Siguiendo la misma línea argumentativa, González (2015) indica que la expresión de lo sagrado era generalmente la motivación más importante que tenían las comunidades para utilizar un conjunto de símbolos que se agrupaban a través de diferentes tipos de representaciones

artísticas. Principalmente, en la sociedad pre modernas, los objetos que eran producidos a través de la experiencia artística poseían una evidente relación con lo ritual y con lo mitológico. De forma similar, Armendáriz (2015) sostiene que las manifestaciones artísticas en la pre modernidad encontraban su origen en la expresión de lo divino, de tal forma que la obra de arte no se establecía como un objeto de contemplación estética pasiva, sino que por el contrario se muestra en el mundo como un elemento que tiene como finalidad enardecer y activar las pasiones y las emociones religiosas. En la Edad de Piedra, por ejemplo, si bien el arte rupestre se exhibía ante la comunidad, tenía la principal intención de servir a los espíritus, como una especie de ofrenda que era totalmente necesaria para mantener la vida y para promover el desarrollo de los pueblos. Siguiendo las apreciaciones de Amador (2006):

El carácter único e irrepetible de una obra de arte se identifica con su inserción en el ámbito sagrado de una cultura tradicional. Forma parte de un conjunto de prácticas religiosas que la inscriben dentro de y la subordinan al sistema de creencias y rituales comunitarios, con las diversas modalidades que asume el culto sagrado en las sociedades tradicionales (p. 12).

Lo que se puede apreciar de este análisis inicial, es que el significado de los objetos artísticos tradicionales está al servicio y depende de una función que primero fue sagrada (a nivel de la representación de los rituales, de los mitos y de las experiencias comunitarias que excedían en ocasiones aquello que se podía explicar racionalmente); y luego fue religiosa (con la adoración de los dioses y la sumisión de la voluntad de las comunidades a fuerzas superiores de las cuales dependía el paso de los días a las noches y de las noches a los días, además del funcionamiento de la naturaleza y el bienestar general de los pueblos). Dicho de otra forma, antes que el arte tener un carácter religioso de forma institucional, tiene una dimensión cualitativa esencialmente sagrada. Este aspecto cualitativo parece ser característico de muchas culturas.

En el arte tradicional chino, la obra de arte tenía una función centrada primordialmente en mostrar cómo el efecto de lo sagrado podía develarse en los objetos y en las formas de vida (Arnheim, 1977). Por otro lado, en las canciones tradicionales de la India, todas las letras aluden a Dios, en la medida en que Él es el único que puede revelar las verdades más profundas de la existencia humana, y el único que tiene la capacidad de darle

una organización aparente al caos que parece reinar en la naturaleza (Cazeneuve, 1972). En la cultura Islam también se pueden citar ejemplos que permiten entender la conexión entre el arte tradicional y la expresión de lo sagrado, pues en los cánticos ancestrales, las voces y el sonido del laúd se usaban para simular el sonido de la música de las esferas que dirige y organiza armónicamente el desarrollo del cosmos, todo en un proceso de inspiración decididamente sagrado.

Estos ejemplos sirven para mostrar cómo en el arte tradicional, ajeno a la cultura occidental tardía, habida cuenta de que, como Nietzsche lo menciona al comienzo de *El Origen de la Tragedia*, tiene un componente espiritual y sagrado. En lugar de oponerse al componente estético, el aspecto sagrado complementa la experiencia significativa de la cultura humana e incluso lo ayuda a establecerse como un medio auténtico de expresión. Sin duda alguna, este proceso particular por medio del cual se orienta el desarrollo de la expresión artística, depende en gran medida de la forma en la cual se desarrolla la vida de las comunidades premodernas, de la forma en la que se relacionan con la naturaleza, se comprende y analiza a partir del papel específico que desempeña dentro de la sociedad. Siguiendo a Cazeneuve (1972), se puede afirmar que en las culturas tradicionales es común que cada una de las actividades humanas, productivas, económicas y sociales estuvieran en gran medida imbuidas por diferentes aspectos espirituales, de tal manera que las formas de vida adquiriesen en general un sentido trascendente para las comunidades, acentuando de esta manera la importancia de las prácticas rituales.

Es posible incluso que en las sociedades premodernas no exista un solo elemento o actividad de la vida cotidiana que no se encuentre influenciado por el sentido de la espiritualidad o por la referencia de algún ámbito religioso. Durkheim expresa que lo importante no es analizar la forma en la cual las actividades y las formas de vida en las sociedades premodernas se encontraban influenciadas por la religión, lo espiritual y lo sagrado, sino más bien diferenciar los grados en los cuales se manifiesta dicha espiritualidad en las diferentes culturas. En otras palabras, según Durkheim, el elemento sagrado es consustancial a las culturas premodernas. La diferencia entre ellas es de grado. Siguiendo a Durkheim (2012) se puede observar que, por ejemplo, en las culturas tradicionales de Australia, los rituales se establecen como el elemento central desde el cual se configura la

vida social, las relaciones que se establecen entre las personas, las costumbres e incluso los símbolos mediante los cuales se comprende la vida. En la cultura tradicional Australiana, la religión no se puede concebir de alguna manera como un espacio separado de la vida cotidiana, de tal forma que cada situación, cada utensilio que se emplea en la actividades, cada momento del día y cada elemento de la naturaleza, se encuentra relacionado con algún sentido de lo espiritual. Esto significa que el ritual se establece como un elemento decisivo en la configuración de la vida social, que el mito se constituye en el referente narrativo que cristaliza ese tipo de experiencias y que tanto en el ritual como en el mito se encuentran las manifestaciones estéticas más importantes de una cultura. De esta manera, es común que las representaciones artísticas se expongan precisamente en las herramientas que les permiten estas poblaciones sobrevivir u ocupar el espacio físico, como en las armas de caza, los utensilios en los cuales se cocina, en los lugares que sirven de hogar a las familias, en las prendas de vestir e incluso en las piel de las personas.

De esta manera, como lo explica Amador (2016): “Mediante esos símbolos, el ámbito de lo cotidiano y de lo sagrado se articulan componiendo una unidad más vasta: el cosmos como totalidad” (p. 16). Esta unidad entre lo sagrado y el arte expresa una relación de continuidad entre el ser humano y su ambiente, un vínculo de afecto que se materializa en los objetos de estimación artística. Por otro lado, esta práctica del arte como objeto de adoración de lo divino y de trascendencia del espíritu en las culturas premodernas, también se establece de acuerdo a la forma en la que los sujetos premodernos comprendían la naturaleza, generalmente como un espacio poblado de espíritus, entidades sobrenaturales y dioses que eran los que organizaban el caos y le daban una apariencia de uniformidad a la naturaleza. Las cosmovisiones ancestrales son enfáticas en señalar que eran las fuerzas espirituales las que agitaban las mareas, proyectaban los rayos y los truenos, hacían llover y también, cuando se enfadaban, generaban las inundaciones, los temblores y demás catástrofes naturales. Más allá de sí se debe o no leer estas concepciones en sentido literal o metafórico, lo que importa señalar aquí es que tales significaciones expresan una actitud estética, una dimensión filosófica, de armonía entre el ser humano y su entorno.

En este sentido, el arte no era solo objeto de adoración sino también un medio que les permitía a las comunidades apaciguar la fuerza de los dioses, mantener el equilibrio y la

armonía de la naturaleza, además garantizar la sobrevivencia de las poblaciones. De esta manera, siguiendo las palabras de Coomaraswamy (1956), se puede afirmar que:

[...] sólo podemos esperar obtener una comprensión real si consideramos los fines del arte tradicional y la manera en que el artista aborda el problema formal presentado por la exigencia de las cosas que hay que hacer de acuerdo con exigencias específicas y espirituales (p. 23).

Llegados a este punto, podemos entonces señalar aquellos elementos que caracterizan el desarrollo de las representaciones artísticas en las comunidades primitivas con la finalidad de reconocer por medio de qué prácticas y rituales el arte se establecía como un componente clave para promover relaciones que expresaban lo sagrado y la relación del ser humano con la naturaleza. Para ello, es adecuado tener en consideración lo que Coomaraswamy (1956), quien define las semejanzas clave que existen entre las manifestaciones artísticas de las sociedades premodernas.

En primer lugar, se destaca que el arte solo tenía sentido si tenía la capacidad de ir más allá del plano de apreciación estética, y si podía insertarse en campos semánticos muchos más amplios, dentro de los cuales se comprendían, por ejemplo, las representaciones sobre las prácticas rituales de los pueblos y los mitos desde los cuales se explicaban los orígenes de las cosas materiales, las relaciones entre el día y la noche, el significado de la luz y de la oscuridad, el secreto que se escondía detrás de cada uno de los fenómenos naturales.

En segundo lugar, siguiendo a Coomaraswamy (1956), una comprensión del arte premoderno nos lleva a borrar la distinción entre artes mayores y menores. Contrario a la modernidad, en particular con el siglo XVII de las “bellas artes”, se establece todo un esquema de sistematización y jerarquización de las manifestaciones artísticas, mientras que dicha clasificación es ajena a las manifestaciones premodernas. Además, un rasgo clave en las culturas premodernas es que el arte se establece a través de un proceso de consenso y regulación social, el cual genera como resultado el desarrollo de unos códigos que organizan y regulan el desarrollo de las manifestaciones artísticas. En otras palabras, el arte era más un proceso de creación colectiva que individual. Nótese que el elogio al artista solitario, al genio incomprendido, capaz de prescindir de su contexto cultural y elevarse por encima de los

efímeras contingencias de la historia y de la sociedad, se acentúa en occidente con el romanticismo. En buena parte, los románticos, al elevar la categoría del genio individual producen un efecto en la conciencia de occidente en el que el papel de creador, se traslada al ser humano individual. El ser humano moderno desencanta el misterio del mundo atribuyéndose facultades creadoras previamente reservadas a los dioses.

Finalmente, en las sociedades premodernas, se reconoce que el arte se establece como un proceso de complementación de las funciones simbólicas, estéticas y utilitarias del arte. Todos estos elementos están conectados dentro de la obra, de tal manera que son interdependientes entre sí. En el arte moderno, por otro lado, existe una clara distinción entre los símbolos de la obra, su utilidad y su estética. Sin embargo, la realidad es que estos mecanismos que producían representaciones artísticas en las sociedades premodernas han dado lugar a nuevos procesos, centrados en la individualidad y en el valor utilitario de la obra de arte que poco a poco han venido limitando las posibilidades que ofrece el arte de establecer conexiones con la naturaleza con lo sagrado y con lo comunitario.

De acuerdo con el análisis previamente planteado es razonable entonces indicar que en la conciencia del hombre premoderno todos los aspectos y formas de vida de las comunidades estaban interconectados con la expresión de lo sagrado y con la espiritualidad. En este sentido, el arte también se encuentra inevitablemente ligado con la faceta espiritual, y como se ha visto, les permitía a las comunidades expresar armónicamente su adoración a las divinidades y al mismo tiempo contener la cólera de los dioses, en un proceso colectivo ligado a las costumbres, símbolos, rituales y tradiciones.

Si bien en la literatura académica se ha reconocido a Nietzsche, Schelling y Cassirer como los que han acentuado con mayor ímpetu la dimensión sagrada del arte en las sociedades premodernas, especialmente en los rituales de la antigua Grecia, ha sido el filósofo norteamericano John Dewey (2008) quien ha mostrado que esta continuidad no está solo presente en las sociedades premodernas, sino que es un componente fundamental en la experiencia estética. De acuerdo con Dewey, los pueblos y comunidades tiene un sentido del arte según el cual todo aquello que intensificara el sentido de la vida era objeto de experiencia estética. Él escribió:

Los utensilios domésticos útiles de la casa, mantos, esteras, jarros, platos, arcos, lanzas, eran decorados con tanto cuidado que ahora vamos en su búsqueda y les damos un lugar de honor en nuestros museos. Sin embargo, en su propio tiempo y lugar, tales cosas eran medios para exaltar los procesos de la vida cotidiana. En vez de colocarse en nichos separados, pertenecían al despliegue de proezas, a la manifestación de solidaridad del grupo o del clan, al culto de los dioses, a fiestas y ayunos, a la lucha, a la caza y a todas las crisis rítmicas que puntuaban la corriente del vivir (Dewey, 2008, p. 7).

Según Dewey, el arte es una forma intensificada de la experiencia. El organismo humano, en interacción con su entorno, sintetiza sus experiencias más significativas en las obras de arte. Es obvio que algunas de las experiencias humanas se pueden sintetizar de otras formas, como la experiencia de enumerar y cuantificar. Sin embargo, de acuerdo con Dewey, aquello que causa mayor impacto en la existencia humana tiene una dimensión estética profunda, pues trata de darle un sentido a la existencia humana. Desde esta perspectiva, la experiencia estética es una actividad intensificada del organismo. El arte, así, no es distanciamiento de lo cotidiano, sino una revitalización del mismo, de lo trágico y de lo sagrado. Lo desafiante y lo estimulante quedan condensados en la experiencia estética. A diferencia de otros filósofos, como Cassirer y Eliade, por ejemplo, lo sagrado del arte no se separa de manera radical en las comunidades vitales. No existe una dimensión separada entre la experiencia estética y la representación estética. Es razonable que estas separaciones conceptuales sirvan para los propósitos teóricos, pero en la experiencia estética, no existe, según Dewey, tal separación. La experiencia de lo estético es, en sí misma, una experiencia vital de una comunidad.

Obsérvese cómo la mencionada tesis de Dewey contrasta con los planteamientos de Cassirer. Según Cassirer, los símbolos también generan como resultado que las comunidades no se puedan enfrentar con la realidad de un modo directo, ya que evitan percibir a la realidad cara a cara:

La realidad física parece retroceder en la misma proporción que avanza su actividad simbólica. En lugar de tratar con las cosas mismas, en cierto sentido, conversa constantemente consigo mismo. Se ha envuelto en formas lingüísticas, en imágenes

artísticas, en símbolos míticos o en ritos religiosos, en tal forma que no puede ver o conocer nada sino a través de la interposición de este medio artificial (Cassirer, 1994, p.)

Desde la perspectiva de Cassirer, es inevitable para el hombre acudir a los símbolos como medio de representación de una realidad que no alcanza a comprender por medio del uso simple y llano de su racionalidad o de sus sentidos. El hecho de que el hombre construya y configure la realidad a partir de los símbolos, le lleva a Cassirer (1994) a afirmar que el ser humano que vive sujeto a una serie de esperanzas, miedos y temores que en realidad son imaginarios, pues no son más que el producto de la forma en la cual ha establecido un proceso de ordenamiento y configuración de la realidad a través de los símbolos. Y dentro de dichos símbolos se pueden incluir los rituales, las representaciones artísticas, las tradiciones y las costumbres. En este sentido, no es la realidad la que perturba al hombre, sino más bien las representaciones que tiene sobre las cosas. Epicuro había sostenido algo similar. Dejando de lado el énfasis de Cassirer sobre la separación que generan los símbolos entre la experiencia vital directa e indirecta, o el énfasis de continuidad del arte y la experiencia vital, lo fundamental es señalar que el arte no puede ser entendido sólo como una representación o imitación de una realidad acabada. Nótese que a pesar de la diferencia en cuanto al significado de los símbolos, Cassirer está de acuerdo con la tesis de Dewey según la cual el arte no es mera imitación acabada. Escribe al respecto: “Constituye una de las vías que nos conducen a una visión objetiva de las cosas y de la vida humana. No es una imitación sino un descubrimiento de la realidad” (Cassirer, 1994, p. 124).

Siguiendo entonces tanto los planteamientos de Dewey como de Cassirer, se puede afirmar que el arte tiene un aspecto simbólico de carácter sagrado y místico que genera como resultado una evidente conexión espiritual. Como lo explica Durand (1971), en la antigüedad, los símbolos conformaban un conjunto de mitos que se establecían como elementos fundamentales en la comprensión de la realidad, pues expresaban en forma de imágenes la forma de sentir del hombre y sus inquietudes. La danza y la pantomima, fuentes del arte, del teatro, florecieron como parte de ritos y celebraciones religiosas que se han ido fragmentado con el paso de los tiempos. Desde éste punto de vista, lo sagrado expone la unidad y la inmanencia del individuo con el cosmos. Similares planteamientos ha escrito Derrida (1967)

cuando identifica que lo sagrado cifra el tiempo en el cual el ser se sentía uno con el cosmos, abierto a sus misterios y a su sacralidad. De las fuentes del éxtasis o de las experiencias religiosas, sugiere Derridá, surge una visión sagrada para volver a enunciar el mundo desde sus orígenes, contemplándolo en la oscuridad cosmogónica, reinventándolo antes de su aparición.

Lo sagrado también se expresa en el deseo de prolongar la vida en la muerte, de alentar un sentimiento de eternidad ante el abismo de la nada que surge de la agonía, cuya tendencia hacia el vacío se hace inseparable con la muerte. Esto hace que el ser humano tenga esa necesidad de creación desde la antigüedad, pues ante el miedo a la nada y al vacío, el arte le ofrece una posibilidad de catalizar sus experiencias significativas, buscando respuestas acerca de su propia existencia, ritualizando y sacralizando la naturaleza. En esta búsqueda del sentido de la existencia humana, el ritual se establecía como la génesis de las manifestaciones artísticas. De acuerdo con Garza (1998), la necesidad de los rituales se expresa en el hecho de que las sociedades necesitan expresar y promover una conexión entre lo terrenal y lo sagrado. En otras palabras, en los rituales propios de las ceremonias antiguas, la experiencia estética era una experiencia vital, no separado de las profundas inquietudes humanas.

En este contexto la necesidad de creación artística surge también a partir de la necesidad de representar al ser humano con sus defectos y cualidades, con sus sentimientos de lo trágico y lo cómico, con sus instantes maravillosos y sus desafiantes tormentos, es decir que el arte tiene la tarea de representar a la humanidad tal y como es. Por ello, siguiendo a Borges (2014), toda manifestación artística es hija de su época, es decir que el arte y la experiencia sagrada se transforman a través de la historia. “la tarea del arte es transformar lo que nos ocurre continuamente, transformar todo eso en símbolos, música, transformarlo en algo que pueda perdurar en la memoria de los hombres” (Borges, 2014, p. 1).

Según Deleuze (1996) la realidad social es una manifestación del devenir, es decir de un proceso que implica violentar... (p.14) violentar el código de las habituales representaciones, y de la forma en que las personas configuran una visión particular del mundo y de la existencia. La palabra clave, por tanto, en esta concepción de un mundo que se reorganiza constantemente a sí mismo debido a la ausencia de un código unitario que

regule las representaciones, es experimentar. Cuando el ser humano comprende que su principal condición en el mundo es la de experimentar los objetos, las relaciones que existen en un entorno aparentemente regulado, pero que en realidad no posee ninguna clase de ordenamiento seguro ni confiable, es cuando le da un mayor valor a su interpretación, a la forma en que puede observar lo que se encuentra a su alrededor para darle un sentido a su vida, el cual también se alimenta de sus vivencias y experiencias pasadas (Deleuze, 1996).

Para Deleuze (1996) la filosofía es, precisamente, la oportunidad que tiene el hombre para experimentar otras constelaciones de cosas, para ver otros paisajes, para que pueda ir más allá de su territorio y descubrir nuevas formas de ser, de vivir en el mundo e interpretar la realidad. Y en medio de todo este proceso de devenir se resalta también la ausencia de códigos, de visiones únicas sobre el mundo, de interpretaciones comunes que le dan un orden aparente a la realidad. Se destaca, por tanto, una naturaleza humana que siempre está en constante búsqueda, que no se ciñe a un conjunto regulado de apariencias sino que disfruta, ante todo, de la posibilidad de experimentar distintas dimensiones, de llegar a nuevas comprensiones y de habitar nuevos mundos por medio de todos los contornos, trazos y sentidos que componen al arte.

El énfasis que hace Deleuze en el devenir contrasta con la tesis de Dewey y de Cassirer. No es que Dewey o Cassirer desapruében el experimentar, el devenir, o el cambio, como parte constitutiva de la experiencia humana. La diferencia es de énfasis. Mientras Deleuze acentúa el devenir como condición esencial del experimentar, Dewey enfatiza los momentos de completud que precisamente se dan en el arte. Según Dewey, en el puro devenir no es posible cristalizar ninguna experiencia estética significativa, Tampoco, argumenta Dewey, es posible que el arte sea significativo en una concepción acabada del universo. El arte surge precisamente de la relación entre el devenir y el ser. Por otra parte, de acuerdo con Cassirer, el arte, a pesar de originarse en la experiencia vital, alcanza su plenitud en la representación simbólica. A pesar de estas diferencias filosóficas, los tres autores (Dewey, Cassirer, Deleuze), han indicado que el arte no puede entenderse como una realidad acabada, sino como una manifestación cristalizada de la experiencia vital humana, bien sea esta generada individual o colectivamente.

Sin embargo, en la modernidad se evidencia una separación de elementos como el arte, espiritualidad y expresión de lo sagrado, pues cada uno toma un rumbo particular, debido a un proceso cada vez más complejo de especificación de las disciplinas, que se fortalecería principalmente con la escolástica en la Edad Media y, posteriormente, con la ilustración en la modernidad. Tanto Max Weber como Adorno y Horkheimer, y Foucault, han señalado que uno de los aspectos más prominentes de la razón ilustrada es el afán de control de la naturaleza y su consecuente desencantamiento. Desde esta perspectiva, un mundo completamente racionalizado es realmente un mundo desencantado. A medida que la modernidad avanza, se genera un gradual desencanto del mundo.

En este sentido, se puede decir que la desnaturalización del ejercicio de lo sagrado resulta ser la condición de existencia sacralizada de las formas de saber, de poder y de subjetividad normalizada (Foucault, 1998). Con la conquista y la hegemonía del cristianismo, y con la subsiguiente instauración de la aristocracia colonial como clase dominante en América, se ordena una forma de sacralidad que se inscribe en una conciencia reactiva, basada en la deuda, la culpabilidad, la piedad y el castigo, promoviendo de esta manera una mentalidad esclavista. Este fenómeno cultural ha sido notoriamente observado en la modernidad. En el siguiente capítulo, así, se analizará la desacralización del arte en la modernidad, observando cómo se genera un enfoque centrado en la razón y en el entendimiento puro del mundo que genera como resultado una tajante separación entre el arte, la vida y la cultura.

CAPÍTULO 2: LA DESACRALIZACIÓN DEL ARTE EN LA MODERNIDAD

Entendido como un rasgo intelectual distintivo de occidente, la modernidad se ha encargado, como sostienen Horkheimer, Adorno, y Foucault, de disciplinar al individuo en una conciencia ordinaria que escapa las manifestaciones sensibles y sutiles de la vida, de la naturaleza y del cosmos. En la modernidad se intenta separar el cuerpo y la mente, dándole más prioridad a la razón, generando como resultado un desencanto por la naturaleza sensible. A partir de la modernidad se crea la necesidad de entender al ser humano como un ente aislado, fragmentado, ansioso de verse así mismo como una criatura que debe dominar la naturaleza y someterla a su antojo. Esto puede verse claramente en la tesis tanto de Hobbes, como de Locke y Kant, quienes sostienen que la naturaleza funciona con leyes de causa y efecto y por lo tanto esta desprovista de una finalidad o de un sentido espiritual. Es el ser humano, con su sensibilidad y razón, el que es capaz de otorgarle un sentido al cosmos. Aunque esto automáticamente no implica que el ser humano deba utilizar la naturaleza a su antojo, el hecho de que se reconozca la naturaleza como un objeto supone que el ser humano tiene la capacidad de dominarla.

Si bien es cierto, como se ha venido analizando en el primer capítulo, que la relación que existía entre el arte y lo sagrado en las comunidades premodernas se establecía principalmente debido a una serie de elementos y razones contextuales, como la manera en la cual se percibía la naturaleza, la forma en la que las personas se relacionaban y construían comunidades a partir de unos rituales y costumbres específicos, en la modernidad la separación del arte de la cultura y de la expresión de lo sagrado también responde a las características particulares de un contexto. En particular, en la modernidad se puede hablar de lo que Armendáriz (2015) denomina una transformación de la razón.

(...) la cosificación de la sociedad, la soledad de los individuos en las grandes ciudades, la opacidad de los medios de comunicación, que por una idea equivocada de lo que es la información o por subir los índices de audiencia atentan contra la intimidad o terminan por “producir famosos” a la carta. Esto indica, en definitiva, que la cultura ha dejado de ser un ámbito mediador entre el hombre y la realidad; que se ha desgajado de la mano del hombre y se ha convertido, en muchos casos, en un sustituto de la realidad (p. 278).

El hecho de que en la modernidad la cultura ya no sea la mediadora entre el hombre y la realidad, quiere decir también que la cultura se establece a los ojos del hombre como un universo paralelo, como algo que puede ser observado y analizado, pero que no hace parte de su propia vida, que no está dentro de sí mismo (Garza, 1998). De esta forma, si la cultura se establece en la modernidad como una estructura independiente, el papel del arte ya no es representar la cultura de las comunidades sino orientarse por una serie de procesos individuales que dependen de las posibilidades creativas de algunos genios que recrean en sus obras las imágenes que se construyen en su mente, en ocasiones sin ningún punto de contacto con la realidad, o con las costumbres de las comunidades en las cuales se encuentran insertos, o con los rituales que configuraban anteriormente las posibilidades reales de desarrollo social. Debe aquí reconocerse que una de las contribuciones más significativas del romanticismo en el arte es precisamente la idea de que el genio individual es aquel que es capaz de superar sus determinaciones espacio temporales, su contexto y su historia, para considerarse en el artista creativo, individual, libre, por excelencia.

Sin embargo, conviene recordar que este proceso de desencantamiento del mundo es paulatino. Como lo explica Arméndariz (2015), en la modernidad se establece: “(...) el paso de una cultura que afirma su autonomía frente a la religión, como viene ocurriendo desde la ilustración, a una cultura que se considera independiente” (p. 284). En este contexto, el arte se ha venido desligando progresivamente de sus componentes espirituales, pues ya no es un arte de veneración de lo divino ni de la expresión de la espiritualidad que permite relacionarse precisamente con esos componentes divinos que existen en la naturaleza. En este capítulo se expondrán las razones filosóficas que llevan a que el proyecto de la modernidad se constituya en el baluarte a partir del cual se rechaza la dimensión sagrada de la experiencia estética.

Conviene entonces partir del análisis que ofrecen las “Meditaciones Metafísicas”, en el cual el filósofo francés Descartes (2014) establece la distinción de lo real en términos de *res extensa* (sustancia material); *res cognitans* (el pensamiento); y a Dios como sustancia infinita. En las *Meditaciones* se evidencia la preocupación de Descartes por encontrar verdades inamovibles, a través de un proceso enfocado en encontrar certezas seguras y exactas. Para este cometido, Descartes se apoya en el método de las matemáticas, ya que piensa que este conocimiento lógico genera un conocimiento cierto y exacto:

Haré un esfuerzo y seguiré por el mismo camino que ayer emprendí. Alejándome de todo aquello en que pueda imaginar la menor duda, como si supiese que es absolutamente falso, y continuaré siempre por ese camino, hasta que encuentre algo que sea cierto, o por lo menos si otra cosa no puedo, hasta que haya averiguado con certeza que nada hay cierto en el mundo (Descartes, 2014, p. 11).

De acuerdo con esta tesis, se puede observar que la modernidad es, por una parte, la negación de todo el pasado filosófico que borra la preocupación teleológica de la discusión filosófica y se centra en la búsqueda de las causas formales y materiales de lo real, una búsqueda que se supone se ha de alcanzar a través de un método lógico y deductivo y que pueda arrojar resultados evidentes, medibles y cuantificables. El problema con esta concepción es que limita las posibilidades de la mente en función de llegar a certezas irrefutables, lo cual supone que aquello que no encaje en este sistema deductivo debe descartarse como relevante. Se olvida con ello la importancia de las preocupaciones por el sentido teleológico de la existencia humana, por el fin de nuestras acciones y emociones, por el puesto que ocupa el ser humano en relación con la naturaleza y con el cosmos, negando de paso cualquier anhelo de representación sagrada por medio del arte. El enorme poder del racionalismo en la modernidad niega de esta manera la importancia de la experiencia vital, cualitativa, de búsqueda de sentido espiritual del ser humano en relación con la naturaleza. Es cierto que la búsqueda de la naturaleza divina permanece en la preocupación cartesiana, pero ésta se supone que se logra mediante las capacidades analíticas de la razón humana, no de la capacidad de vivenciar las emociones en relación con los mitos o los rituales.

Ante la postura de Descartes (2014), Cassirer (1994), explica que si bien es cierto que la filosofía moderna inicia con el principio de la evidencia del propio ser y con la supremacía de la razón como una fuerza capaz de entender el mundo a partir de la introspección, la realidad es que el progreso filosófico y psicológico ha venido desarrollando nuevas tendencias, ya que:

Pocos psicólogos modernos reconocerían o recomendarían un puro método de introspección. En general nos dicen que un método semejante es verdaderamente precario. Están convencidos de que no es posible acometer una psicología científica

más que con una actitud estrictamente behaviorista y objetiva; pero un behaviorismo consistente y radical tampoco alcanza su fin (Cassirer, 1994, p. 7).

Para Cassirer (1994), ni la introspección ni el desarrollo de un análisis lógico sobre el comportamiento humano es suficiente para el estudio de las facultades características del ser humano, su dimensión cultural. Es preciso, argumenta Cassirer, conocer la forma en la cual se manifiestan las acciones y reacciones más elementales, los sentimientos, las emociones, percepciones y pensamientos humanos, que en conjunto configuran un complejo entramado en el cual el ser humano crea sentido a su existencia.

Pero no es únicamente este importante destacamento que hace la modernidad de la introspección y de la razón como único medio para conocer al hombre lo que critica Cassirer (1994). Volviendo a lo que se planteaba en el primer capítulo, es importante recordar que el ser humano no es solo un animal racional, sino, como lo explicó Cassirer, simbólico. Construye el sujeto simbólico sentido a sus inquietudes más apremiantes a partir de los significados culturales; no siente esperanzas por las cosas reales sino por las representaciones que ha construido sobre las cosas. Además: “ (...) junto al lenguaje conceptual tenemos un lenguaje emotivo; junto al lenguaje lógico o científico el lenguaje de la imaginación poética” (Cassirer, 1994, p. 6). Esto le lleva a decir al autor que el lenguaje, más que expresar ideas o conceptos puros, expresa las emociones que generan dichos objetos al hombre, los sentimientos que se establecen a través de sus vivencias en el mundo. Y, de acuerdo con Cassirer, tales elementos son los que nos permiten explicar una filosofía de la cultura que la racionalidad cartesiana no podría.

En este sentido, la crítica de Cassirer (1994) al racionalismo de la modernidad es que la razón por sí sola no puede abarcar de manera integral las formas de la vida cultural en toda su riqueza, en todas sus manifestaciones y en todo su esplendor, ya que estas formas de vida son simbólicas. De acuerdo con Cassirer, el problema que emerge del pensamiento cartesiano es que reduce el simbolismo, las manifestaciones culturales del arte, el mito, la religión, a una serie de representaciones lingüísticas que no tienen un lugar trascendente en la capacidad simbólica del pensamiento humano, y que por lo tanto no son elementos que ayudan a entender la forma verdadera por medio de la cual el hombre comprende y conoce la realidad.

Cassirer no está solo en esta crítica a la modernidad. Nietzsche manifestó claramente que el racionalismo moderno implica una pérdida de la vitalidad humana. En *El Nacimiento de la Tragedia* observa el filósofo que la tensión entre la razón y la emoción es una expresión del pensamiento filosófico tardío en la Grecia clásica. El Dios del vino en la mitología griega, Dionisio, se presenta como el símbolo de desbordamiento, de la embriaguez y de la irracionalidad. Por otro lado, Apolo es el símbolo de la medida, de la razón y el control. Tanto Apolo como Dionisio son de vital importancia, en la explicación humana, pero Nietzsche plantea una transfiguración, una transformación con la manera que tiene el ser humano de pensar y ver el mundo, tanto en lo moral como filosófico. Para él es de vital importancia volver a los orígenes primitivos, ya que la modernidad se ha olvidado de la relación sujeto-naturaleza, y con ello se ha olvidado de lo sagrado. El ser humano no es solamente razón. Es una creación que se establece a partir del juego y del azar de la irracionalidad. Como lo expresa Deleuze,

Referidos a Zaratustra, la risa, el juego, la danza, son los poderes afirmativos de la transmutación. La danza transmuta lo pesado en ligero, la risa los sufrimientos en alegría, el juego de lanzar (los dados) lo bajo en alto. Pero referidos a Dionisio, la risa la danza, el juego son los poderes afirmativos de reflexión y de desarrollo. La danza afirma el devenir y el ser del devenir; la risa las carcajadas, afirman lo múltiple y lo uno de lo múltiple; el juego afirma el azar y la necesidad del azar” (Deleuze, 2002, p. 269).

El análisis de Nietzsche (2006) sobre las fuerzas que actúan en la naturaleza a través del arte, le permiten reconocer que uno de los principales problemas de la modernidad ha sido el de separar a la expresión artística, como si fuera un elemento independiente de las formas de vida, de la contemplación de la naturaleza y de la búsqueda de sentido. Para Nietzsche (2006), es claro que el arte no se puede entender como un ámbito cerrado o aislado, sino más bien como algo que se encuentra inevitablemente ligado a la experiencia misma de la vida. El arte, por lo tanto, no puede ser entendido como un complemento, en la medida en que la esencia de la expresión artística es ser una función de la vida misma. Así, en *“El Nacimiento de la Tragedia*, Nietzsche (2006) define al arte como “la actividad metafísica de la vida”, o como el principal estimulante para vivir. Sin duda alguna, el filósofo alemán

valora la manera en la cual las sociedades primitivas se relacionaban con el arte, como un elemento que integraba cada uno de los elementos que componen a la naturaleza, y como algo que se encuentra en una interdependencia continua con la vida misma, con todos los misterios profundos e insondables, jamás develados por la razón, que rodean la vida humana. En palabras de Nietzsche, “(...)el arte es la tarea suprema y la actividad propiamente metafísica de esta vida” (p. 4). Con ello está él tratando de devolverle al arte el poder y la dignidad que habían sido reducidas a su mínima expresión gracias al influjo racionalista de la modernidad.

El valor del arte para Nietzsche (2006) no reside únicamente en los atributos de expresión y conservación cultural, sino más allá de todo, en el componente existencial del arte. En este sentido, Nietzsche resalta la forma en la cual las sociedades clásicas como la de los griegos asimilaban al arte, como lo único que podría devolverle al hombre el valor vital en medio de una vida llena de angustias, misterios profundos, dudas y tragedias.

El problema, sin embargo, es que en la modernidad parece haber una tajante separación de la vida con el arte, de tal forma que el arte se concibe como mera imitación y apariencia estética (como mimesis), o como expresión de un genio individuo (como el arte romántico), desligándose así de su poder como expresión suprema e inmediata de la vida misma que se da en comunidad. En este sentido, la modernidad limita la trascendencia espiritual del arte; su relación con lo sagrado queda reducida y transfigurada en la piedad religiosa. Se podría observar, por tanto, que para Nietzsche (2006) el arte abre nuevas posibilidades para la vida, nuevos procesos vitales de expresión que le permiten al hombre experimentar las posibilidades de su relación con la naturaleza. Los símbolos y las representaciones que crea el hombre en el proceso artístico resultan ser más valiosos que la verdad, pues son elaboraciones que se establecen a través de la vida en comunidad y que se abren paso por medio del desarrollo de pulsiones e instintos que compelen a los hombres a aprovechar la vida en toda su plenitud.

Por otro lado, además de las críticas de Nietzsche a la manera en la cual la modernidad separa al arte de la esfera de la vida, se destacan también los planteamientos filosóficos de Dewey (2008). En *Arte como Experiencia*, Dewey parte de la misma noción de Nietzsche, según la cual en la modernidad lo artístico se ha establecido como una esfera cada vez más

alejada de la vida y de la experiencia cotidiana. Por esa razón, Dewey plantea que su análisis es un intento de recobrar esa relación de interdependencia que existe entre la experiencia estética con la cotidianidad y con el conjunto de vivencias que se generan a través de la experiencia.

En líneas similares a los expresados por Cassirer, puede verse que Dewey estima la experiencia estética como el culmen de la experiencia humana. Para comprender esta idea, es importante centrarse en el significado de la experiencia. Para Dewey (2008), este concepto podría sintetizarse en tres atributos centrales: en primer lugar, la experiencia se comprende como algo que se mantiene en una relación constante con lo vital, de tal manera que se puede entender como aquello que relaciona al ser humano con su medio o ambiente. En segundo lugar, la experiencia se establece centralmente como un componente práctico, en la medida en que su enfoque es precisamente la acción, la capacidad de crear sentidos y de configurar nuevas comprensiones sobre el mundo. Finalmente, en tercer lugar, se puede decir que la experiencia posee también un carácter continuo de interacción con el ambiente, en la medida en que las prácticas y la acción solo puede desarrollarse si existe un espacio y tiempo en el cual se establezcan y se reproduzcan.

Teniendo en cuenta la conceptualización que hace Dewey (2008) sobre la experiencia, no es posible entender un tipo de arte en el cual el objeto, la obra o la representación sea separada de las experiencias que lo originan, es decir, de las actividades y prácticas que conforman la vida misma y que se encuentran en una interdependencia con el ambiente y con el entorno. Cuando el arte se separa de estas condiciones, como ha sucedido en la modernidad, con ideas del genio individual, pierde todo su poder significativo, además de la capacidad de profundizar las experiencias humanas y de sobrepasar los límites que se imponen en la práctica cotidiana, por medio de la contemplación de lo sublime que existe en toda la naturaleza y en la vida misma. Es posible, no obstante, indicar que el énfasis de la experiencia estética como proveniente del genio individual sea en el fondo la expresión de una cultura moderna que privilegia el individuo autónomo, el ente aislado de la comunidad como la mejor forma de vida a la que se aspiraba en la sociedad burguesa europea.

Observa Dewey que la separación entre el arte y la vida misma ha llevado a que se valore de forma desproporcionada las obras de arte que aparecen en los museos. Según

Dewey (2008), cuando las obras de arte se reducen a la representación en los museos, el arte se cosifica y se establece un muro insondable entre el arte y la vida común, generando de esta forma una noción según la cual el arte es algo elevado, producto del genio de individuos inspirados que crean en la soledad de sus estudios una serie de bienes de consumo. De esta forma, con la cosificación del arte, las obras pasan a ser representaciones de la naturaleza, de la vida colectiva y de la cultura, a un objeto que le da cierto estatus económico a las personas que pueden comprarlas. De esta manera, afirma Dewey (2008), el arte pierde su naturaleza genuina y auténtica, convirtiéndose en la modernidad en un objeto con valor económico que borra y diluye las estrechas relaciones que existen entre el arte y la vida:

Quando los objetos artísticos se separan tanto de las condiciones que los originan, como de su operación en la experiencia, se levanta un muro a su alrededor que vuelve opaca su significación general, de la cual trata la teoría estética, El arte se remite a un reino separado, que aparece por completo desvinculado de los materiales y aspiraciones de todas las otras formas del esfuerzo humano, de sus padecimientos y logros (Dewey, 2008, p. 5).

Como se puede apreciar, según el análisis que se ha hecho del pensamiento de autores como Cassirer (1994), Nietzsche (2006) y Dewey (2008), la principal dificultad de la modernidad fue haber despreciado la experiencia vital estética y ubicarla en el lugar de la pura imitación, abstracta, sin reconocer el poder de la creación simbólica del ser humano en la cultura, en su contexto comunitario, hasta llegar a desligar al arte de la vida y de la experiencia. Se niega con esto la posibilidad de la experiencia de lo sagrado bajo los diferentes aspectos de la vida. Lo sagrado se expresa en la vida como una obra de arte, puesto que el valor de la existencia misma constituye una manifestación de lo sagrado. Por la misma razón, hay que reconocer la inmanencia de lo sagrado fuera de todo ideal institucional y dogmático, fuera de todo ente superior, trascendente y redentor.

En este sentido, el arte no debería buscar la santidad ni la sublimación del *yo*; el arte se concibe y se construye como un espacio sagrado para la sublimación de la alegría, del éxtasis, de la danza y del juego en su forma estética más pura. Sin embargo, la realidad es que en la actualidad, si bien es notable la cantidad de manifestaciones artísticas que existen, también es notable que se ha venido perdiendo la conexión sagrada y mitológica del arte. En

particular, esto puede deberse al hecho de que las manifestaciones artísticas se han vuelto individuales, pues han perdido su carácter colectivo, principalmente porque la modernidad y la cultura tienden a priorizar el genio, talento y la creatividad del artista solitario. Esta herencia está enraizada en la cultura moderna, cuyas bases ya aparecen en el fundamento religioso del cristianismo y el judaísmo. Piénsese como ejemplo en esa idea religiosa de la cultura occidental, según la cual Dios creó el mundo, haciendo referencia a un individuo, pero no a un colectivo. De manera similar, piénsese en que los principales referentes de las personas cuando discuten sobre arte son individuos, ya sea Da Vinci, Picasso, de Van Gogh, etcétera. Exceptuando lo que escribió Nietzsche a los comienzos de “El Origen de la Tragedia”, o de lo que John Dewey escribió en “Arte como Experiencia”, no existen análisis filosóficos en occidente que discutan de forma significativa la experiencia colectiva de las manifestaciones artísticas. Los análisis son sobre obras de arte producidos primordialmente por individuos.

Es cierto que hay discusiones sobre la importancia de los bailes, festivales y manifestaciones comunitarias, pero en filosofía no se discute ampliamente si tales manifestaciones culturales son creaciones artísticas de la misma manera como una pintura o un cuadro se considera una manifestación artística. Conviene en este contexto entonces preguntarse si todos los pueblos del hemisferio occidental piensan en la creación artística como una simple manifestación individual.

Desde hace siglos, las sociedades han venido experimentando el vertiginoso ritmo de expansión del mundo occidental, que además de sepultar el hecho religioso en virtud de su multiplicidad y singularidad, se establece como la “etapa última de la sacralización” (Eliade, 1957). Este proceso, como lo expresa Eliade (1957), presenta un notable interés para el historiador de las religiones, pues viene a mostrar el perfecto camuflaje de lo “sagrado”, más exactamente su identificación con lo profano: “En efecto las sociedades modernas se definen como tales justamente por el hecho de que han llevado bastante lejos la desacralización de la vida y el cosmos” (Eliade, 1957, p. 7).

Si la modernidad ha dejado de conferirle sentido y significación a la existencia, al arte mismo que es la vida, es pertinente que la conciencia de lo sagrado trascienda los formalismos religiosos y expanda su significación y entendimiento, dándole nuevamente el

valor de la vida potencializada en su forma y fuerza primaria. Pero esta nueva valoración, más allá de la endogamia simbólica, debe alentar un profundo respeto y reverencia hacia la gran multiplicidad emanada de la naturaleza y del universo. Ese pliegue poético de lo sagrado que no da lugar a la manifestación de un “absoluto”, excede el hecho formal religioso al experimentar lo sagrado desde un enfoque estético, reflexivo, contemplativo y autocrítico. La experiencia de lo sagrado relacionada totalmente con el arte revela la diversidad de la vida, la diversidad de las culturas que conforman a la vida.

Fuera de todo contexto religioso, la fuerza de lo viviente es una epifanía de lo sagrado, designa un acontecimiento excepcional. El sentido y el sentir de lo sagrado no se adaptan a ninguna creencia, no vienen de una subjetividad impuesta trascendente a la existencia, sino de una vida creadora y pontenciadora. Existe, indudablemente, un encuentro con la vida el cual debe ponerse en juego: la afirmación de la diferencia en la brevedad de la vida, la intensidad de quien la valora y la transforma, la expresión activa de lo sagrado que coexiste con otras formas, con otras fuerzas que la originan. Al problematizarse, al plantarse preguntase y poner en cuestión las instancias que rigen la normatividad de la existencia y que pronostican una indiferencia eterna ante el mundo.

Todo esto lleva imaginar que el hombre moderno ha olvidado sus profundas raíces de conexión con lo sagrado. Se ha venido profundizando la idea de que todos somos diferentes, pero se ha olvidado la conexión de hombre-naturaleza. Este descuido ha generado como resultado que ni las personas ni las comunidades estén en armonía con el cosmos ni con la vida. Se han alejado de sus raíces, de su arte de vivir. Es por ello que el arte ha sido tan importante en el transcurrir de la vida, ya que cada arte tiene su época. El arte es la representación más sincera de una época: muestra y revela el sufrimiento y la miseria humana. Las tragedias griegas, por ejemplo, son la muestra más viva de la humanidad, y allí se observa la importancia de lo sagrado y del arte.

.Los modos de vida que caracterizan a los antiguos chamanes, muestran que han podido experimentar un pensamiento cosmológico, y percibir las instancias de lo sagrado en una relación directa con la naturaleza, aprendiendo el lenguaje de los animales y entablando un dialogo espiritual con ellos. Al descubrir la vida, en su complejidad y a la vez en su diversidad y equilibrio, quietud y mutación, caos y cosmos, creación y destrucción, eterno

devenir de lo otro y de lo mismo, ellos experimentaban un pensamiento cosmológico sin una concepción dualista del mundo. Son estas manifestaciones del pensamiento humano las que se expresan estéticamente en danzas, pinturas y rituales.

De acuerdo con Durand (1971), en el pensamiento chamanístico existe una verdadera compenetración de los espacios, de las sustancias y de las propiedades bipolares y moleculares del cosmos. Sin embargo, actualmente la modernidad ha generado la imposibilidad comprender la ausencia de esos dualismos teológicos y dialécticos. Así mismo, se pasa la vida contraponiéndola al hecho de morir o al hecho de tener una experiencia con la muerte. Y esto se convierte en un proceso de negación de los elementos divergentes que se entremezclan en un mismo orden, que coexisten como paradigmas. A la inmanencia de uno, se despliega la trascendencia del otro.

Sin embargo, es importante entender, como bien lo hacían las culturas y las comunidades premodernas, que el sentido sagrado en el arte ayuda entender que el mundo sensible no se puede equiparar ni asimilar de manera exacta con el mundo racional, y que la expresión artística tiene un sentido importante de majestuosidad que anhela los elementos trascendentales que componen al mundo. Son expresiones de las posibilidades en las que se puede manifestar la experiencia humana. En las culturas premodernas se comprendía que el mundo no puede ser simplemente un espacio mundano en el cual los hombres desarrollan una serie de actividades para sobrevivir durante un tiempo, sino que existen unos componentes sagrados, incognoscibles para la razón humana, alejados incluso de toda lógica, a las cuales aspira la representación artística en su forma más pura (Arnheim, 1977), y que conviene mantenerlos y no anularlos porque de esa forma se afirman las posibilidades creativas a partir de las cuales el ser humano se entiende con su entorno. Existe por tanto, para estas culturas, una realidad que va más allá del plano racional e incluso del plano empírico, que supera los límites de la sensibilidad humana y que solo puede intuirse mediante la espiritualidad. Y representarse mediante el arte.

Se establece, de esta forma, la idea de una naturaleza que también trasciende el plano meramente natural y físico. En esta concepción, se afirma una naturaleza que no está ni siquiera sujeta a las leyes de tiempo ni a la muerte, como un conjunto infinito de sustancias que deambulan por el espacio etéreo y a las cuales solo puede aspirar el hombre mediante

sus procesos colectivos de representación artística, sus rituales y sus ceremonias. La relación que existe entre el arte y lo sagrado, por tanto, obliga a entender que la naturaleza no es algo que el hombre pueda dominar por completo, pues existen una serie de factores y elementos que no puede comprender por medio de su razón, y que tampoco puede percibir a través de sus sentidos, y sobre los cuales, no obstante, crea sentido artístico. Si bien es cierto que a través de sus actividades productivas el ser humano puede domar a los animales, alterar el cauce de los ríos, hacer que la tierra produzca diferentes tipos de alimentos, la realidad es que ante el espectro sagrado de la existencia el ser humano no posee ningún dominio, y en esta medida el arte le permite expresar esos sentimientos espirituales que son totalmente necesarios para el desarrollo de las comunidades y para el bienestar humano.

Sin embargo, como se ha visto en este capítulo, en la modernidad el enfoque racional se establece también con la finalidad de domar todos los factores que componen la vida humana, a través de la búsqueda de certezas por medio de procesos racionales que no solo dejan a un lado los procesos experienciales de la vida, sino que también olvidan el importante sentido de la espiritualidad, como un elemento que cada vez se desliga más de las actividades del hombre, incluyendo, por supuesto, al arte.

Para finalizar, en el siguiente capítulo se presenta el análisis de un caso concreto en el que el arte se establece como manifestación de lo sagrado. Como se verá, a pesar de los embates del colonialismo y el capitalismo, hay comunidades indígenas de las Américas para quienes el arte mantiene el aspecto colectivo y sagrado. No debe esto implicar que estas comunidades están atrasadas con respecto a las formas de entender la experiencia estética. Debe entenderse, por el contrario, que estas comunidades cristalizan en sus experiencias estéticas su sentido de existencia humana. En estas comunidades, los rituales, las actividades productivas, la vida y la religión se expresaban continuamente de una manera interdependiente, de tal manera que la expresión espiritual y la exaltación de lo sagrado eran elementos vinculantes en cada una de las actividades humanas.

CAPÍTULO 3: LA MANIFESTACIÓN DE LO SAGRADO EN EL ARTE NAVAJO

Solo una concepción teleológica del tiempo, aquella que hace pensar que el tiempo sigue una finalidad histórica clara, podría crear la ilusión de que todas las culturas en el mundo atraviesan una época de desacralización del arte. Por fortuna, existe evidencia suficiente de que las comunidades originarias de las Américas conservan, en general, una forma de entender el arte desde un enfoque comunitario. Llama especialmente la atención esta manera de entender el arte que se conserva en las pinturas sobre arena del pueblo indígena Navajo de los Estados Unidos. Los indígenas navajo aún conservan un arte ancestral que realizan a través de unas prodigiosas pinturas de arena, un arte tan bello como efímero con el que dibujan día a día la eternidad, tienen una relación con lo bello similar a lo que Platón escribió en *El Simposio*. Como en *El Simposio*, los navajos entienden la belleza como parte de una celebración de la vida. Para ellos, el arte es parte constitutiva de la experiencia humana.

Hasta mediados del siglo XX poco se conocía acerca de las pinturas en arena del pueblo Navajo. Había una explicación clara al respecto. Las pinturas no se realizaban para exhibirlas en un museo, ni para que puedan verse en una galería. Con la misma disciplina y dedicación que exige cualquier obra de arte, estas pinturas se realizaban en el contexto de un complejo ritual de sanación en donde la exhibición o la representación de una obra no era tan importante como la armonía vital de la comunidad. Puede esto mejor comprenderse siguiendo las ideas expuestas por el filósofo mexicano León-Portilla (1983), quien ha indicado que la pintura, las formas y los colores que se develan en una obra que se relaciona con la expresión de lo sagrado en las comunidades nativas y que tenían la intención de generar diferentes oportunidades para el involucramiento, es decir, para que las personas se relacionen con lo que están observando a través de un conjunto de elementos sensoriales y emocionales que les permiten formar una interpretación que deviene. La experiencia estética aquí es un proceso de transformación, en la medida en que permite que se describan nuevas figuras, a medida que las comunidades relacionan sus vivencias un conjunto de emociones y experiencias únicas que son las que conforman su particularidad. En este sentido, el arte que se vincula con lo sagrado genera una mayor profundización en la complejidad sensorial, emocional y racional de las personas, gracias principalmente al involucramiento que genera, a la forma en

la cual se relaciona con la cotidianidad, y a las posibilidades que tienen de conectar la emoción a través del estímulo visual. De esta forma, se genera lo que se podría denominar como una atención plena, que absorbe a quien observa la obra de arte y lo lleva a seguir buscando estas mismas experiencias a través de nuevos tipos de imágenes (León-Portilla, 1983).

Lo que León Portilla está señalando es que el arte sagrado como el que se presenta en el pueblo navajo tiene un efecto transformador. Genera una experiencia de renovación vital, como si a través del arte se restaurase una unidad continua entre la existencia humana y el resto del universo, una experiencia que, aunque se manifiesta individual o colectivamente conlleva a un proceso de transformación.

El pueblo Navajo está ubicado en el Sudoeste de los Estados Unidos, específicamente entre Arizona y Nuevo México. Ocupan una reserva de más de 15 millones de acres rodeados por cañones y montañas (Garza, 1998). Actualmente, el arte de los Navajo es de sumo interés en el desarrollo de la investigación académica, debido a que es una cultura viva, de tal manera que hay un importante acceso a sus conocimientos, cosmovisiones y tradiciones, que ha permitido confrontar las manifestaciones colectivas de la experiencia estética con las manifestaciones individuales. En particular, como lo explica Linford (2000), lo primero que salta a la vista cuando se analiza el arte navajo es que existe una importante relación entre la cultura y la pertenencia a la tribu, entre las tradiciones y lo que significa ser un navajo.

Las pinturas tradicionales de los Navajo están cargadas de simbolismo y son un medio sagrado de purificación. Con estas pinturas, ellos representan el balance cósmico que debe ser restaurado cuando una enfermedad o un hecho fatídico acechan a la comunidad. Así, una pintura en arena no es un objeto que hay que representar para exhibirlo en un museo o en una galería para la venta o consumo, sino que representa una forma de restaurar el balance cósmico. Es pues, una forma de entender el arte, no como mimesis o representación, sino como experiencia. Lo bello no es algo que necesita ser representado, sino ser vivido. De la misma manera como la concepción de lo bello en Platón está inscrita en una concepción de la estructura misma del universo, el cual es el resultado de armonía y proporción, en los navajos, el arte hace parte de una cosmología propia, nativa. Para los navajos, la Tierra es un ser vivo, que ellos llaman "Hozho" que significa equilibrio y armonía.

Las pinturas de arena son el resultado de una ceremonia en la que el paciente, la persona afectada por una catástrofe natural o por alguna manifestación extraña, pueda reconstruir su propia armonía interna, su propio estado de equilibrio y de este modo armonizar su organismo con el mundo de los espíritus, y curarse. En el proceso de sanación interna, también existe un proceso de sanación comunitario. Por eso, a diferencia del arte creado por individuos particulares, el arte navajo es creado por los participantes en la ceremonia.

La estructura de las pinturas en arena del pueblo navajo expresan la profunda relación con la que esta comunidad se entiende con su entrono. Son pinturas en forma de radiales y muestran un estricto orden en donde el centro de la composición adquiere una clara cualidad ordenadora de modo que, partiendo de él, se articulan las direcciones de los cuatro puntos cardinales y los diseños vegetales, animales y humanos. Es sobre ese "centro del mundo" que se sentará el paciente, la persona que necesita restaurar el orden armónico con la comunidad. Esta persona mantiene su rostro vuelto hacia el este a medida que se entonan oraciones y cantos de poder. De esas figuras sagradas pintadas en la arena emanará un poder sobrenatural que comenzará a impregnar el cuerpo del enfermo, dándole nueva vida, revitalizándolo en tanto que, complementariamente, las mismas figuras irán absorbiendo los *nayéé*, las fuerzas de la enfermedad, y las dispersan por la arena devolviendo al paciente a la condición original de los humanos en el momento de la creación. Es un proceso de reconfiguración de los vínculos que atan al ser humano con el resto del cosmos.

La división cuaternaria de la composición, un claro símbolo de estabilidad y equilibrio, es la característica fundamental de estos verdaderos mándalas o pinturas de arena, similares en su intencionalidad curativa a los del budismo tibetano. La distribución de los elementos, su articulación compositiva, y el diseño de las figuras representadas, denotan, un estudiado ordenamiento armónico. Pero es una armonía llena de poder, rayos, flechas y truenos, presentes en gran número en las pinturas, son elementos concretos que transmiten el poder del chamán, un poder que emana del mundo de lo sobrenatural y que aquí se expresa en los signos gráficos de esos elementos de poder.

El arte y la experiencia de lo sagrado surgen en las comunidades originarias como el pueblo navajo de un modo muy especial, ya que en estas comunidades el arte se manifiesta

con un sentido espiritual, sagrado y religioso, el cual está cargado de símbolos y de ofrendas que convocan a toda la comunidad. Es un arte que en principio no se realiza para exponerse, sino que se realiza para que se permita que las personas de la comunidad vuelvan a su su esencia. Por otro lado, este arte ancestral surge de la necesidad de ayudar al otro, de no pensarnos solo como individuos sino pensarnos en colectivo. Si bien es hoy posible tener algunos ejemplos de estas pinturas, debe recordarse que ellas no se realizan con el propósito de exhibición. Obsérvese a modo de ejemplo, la siguiente pintura.



Figura 1: Pintura sobre arena- Arte Navajo

Podemos comprender el significado profundo de este arte, si leemos lo que ha escrito Barre Tolken en su ensayo *The Hózhó Factor: The Logic of Navajo Healing*. Escribe Tolken:

Las pinturas de arena utilizadas durante las ceremonias proporcionan iconos visuales de las fuerzas naturales a las que se debe prestar atención para ser receptivos, a la restauración del equilibrio y la armonía: las canciones y oraciones (generalmente

caracterizadas por la repetición cuádruple de la frase, el color y la acción que representan las cuatro direcciones cardinales) establecen un contexto vocal de patrones circulares redundantes e interactivos que se cree que restablecen los equilibrios recíprocos normales en la mente del paciente. (Tolken, 2001, p 6).

Así pues, el paciente navajo es curado por medio de estos rituales y ceremonias. Se tiene claro que para cada paciente hay un ritual o composición diferente, lo que hace que no solo de las pinturas en arena sean diferentes, sino que también son diferentes las oraciones y cantos que ayudan al enfermo a restablecerse con la armonía interior de su ser y con el universo. Se trata de mantener la armonía, de construir ese mundo de equilibrio y de orden, de modo que el paciente, ante él, pueda reconstruir su propia armonía interna, su propio estado de equilibrio y de este modo organizar su organismo con el mundo de los espíritus y curarse. En conjunto con las pinturas de arena, el pueblo navajo también ha mantenido un legado importante de arte rupestre, con el que también se buscaba mantener la armonía comunitaria. De este arte, en el caso navajo, se destaca el simbolismo como el principal elemento que les permitía a los integrantes de la comunidad representar diferentes elementos que eran sumamente importantes para el desarrollo de la comunidad y para la armonía que debía existir entre el ser humano y la naturaleza:

Los Navajo crearon principalmente elementos representacionales en el arte rupestre. Entre ellos el caballo es un símbolo muy bien representado. Pero hay también animales que no son caballos, vehículos de transporte y objetos. Muchos de los temas se presentan en una especie de interrelación escénica. Menos de un tercio de los elementos no son representativos e incluyen formas geométricas y abstractas (Lopez, 2010, p. 3).

Con la finalidad de entender mejor cómo se desarrollaba el arte rupestre en los Navajo, a continuación se presenta una fotografía que muestra la representación de distintos animales importantes para la comunidad, los cuales también eran y son claves actualmente para mantener la estrecha relación entre la dimensión de lo sagrado y la dimensión estética.



Figura 2. Representación de animales en el arte rupestre de la tribu Navajo

Fuente: Lopes (2010)

Para entender cómo los objetos que representaban artísticamente los miembros de la comunidad se relacionaban con su experiencia de vida y con su cotidianidad, se puede tomar como ejemplo el caso del caballo. En particular, se sabe que los caballos fueron introducidos a la comunidad con la llegada de los españoles a comienzos del siglo XVII. Después de adquirir a estos animales y de darles diferentes utilidades para lo que tenía que ver con el transporte y las cosechas, los navajos comenzaron a pintarlos frecuentemente sobre las piedras, y han seguido haciéndolo en la actualidad (Lewis-Williams, 2002). Esto significa que aquello que transformó de manera significativa en el espíritu de la comunidad adquirió una dimensión estética, como lo señaló Dewey. El arte, por tanto, representaba un objeto cotidiano de la experiencia que además era ampliamente valorado por el pueblo Navajo debido a los beneficios que les habían generado, además de la forma en que lograron cambiar una serie de prácticas y actividades tradicionales.

Otro rasgo importante del arte navajo es que las representaciones simbólicas les permitían mostrar el desarrollo de sus prácticas ancestrales y espirituales de comunión con

la naturaleza. En el arte rupestre se evidencian, por ejemplo, símbolos que aluden al desarrollo de rituales y ceremonias, además de las diferentes prácticas de sanación chamánicas que realizaban los ancianos. De acuerdo con las apreciaciones de Lewis-Williams (2002), la nación navajo se ha caracterizado por ser muy espiritual, de tal manera que el arte se ha establecido como una herramienta que les permite mantener el equilibrio entre la vida, la naturaleza y el cosmos, además de prevenir enfermedades y promover el equilibrio entre la comunidad. El arte se configura, de esta manera, como el instrumento que permite fortalecer y comunicar unas creencias desde las cuales la naturaleza se observa como algo mágico y religioso que debe mantenerse en armonía para garantizar el bienestar colectivo.

El arte rupestre representacional de los navajos confería una relación especial con la naturaleza y con los diferentes elementos que hacían parte de su entorno, los cuales permanecen en una importante relación escénica, ya que comparten el mismo lugar y al mismo tiempo son interdependientes entre sí para el desarrollo de las diferentes actividades de la comunidad (Lopes, 2010). El componente sagrado se establece a través de un simbolismo que tiene como finalidad representar también una serie de elementos propios de la cultura, como el rito, las ceremonias y las tradiciones, que tienen como finalidad mantener la armonía de la naturaleza, adorar a los dioses y a los espíritus que protegen contra el caos y la destrucción.

Sin embargo, es preciso tener en cuenta que a través de los años la cultura navaja se ha venido transformando, debido principalmente a sus procesos de interacción con otros pueblos, dentro de los cuales se destacan los apache, los pueblo, españoles, mejicanos y norteamericanos (Linford, 2000). Por otro lado, como lo explica Lewis-Williams (2002), la cultura navaja atraviesa un proceso de transformación importante, debido al desarrollo de la cultura dominante de Estados Unidos, principalmente la del blanco católico.

En particular, los navajos han adquirido elementos y prácticas de la religión cristiana, y debido a la influencia de las leyes en Estados Unidos, la comunidad practica la monogamia y no la poligamia, como en épocas anteriores. También ha comenzado a usar el automóvil, han comenzado a consumir bebidas alcohólicas, inscribir a los niños en escuelas modernas, cambiar progresivamente sus prácticas de educación tradicionales por las prácticas modernas

de medina, e incluso han incluido dentro de sus hogares medios de comunicación y entretenimiento como la radio y la televisión. En otras palabras, a pesar de los esfuerzos por mantener un maravilloso legado de arte vivencial, las fuerzas del capitalismo y del colonialismo inscritas en la sociedad occidental han contribuido a que esta comunidad también empiece a observar que el arte sea representacional y comercial mucho más que vivencial y espiritual como había sido hasta mediados del siglo XX.

Sin duda alguna, los cambios en la cultura también han generado como resultado importantes transformaciones en las representaciones artísticas, cambiando el arte rupestre por el desarrollo de obras en lienzos y en objetos físicos como cerámica, que se comercializan como medios importantes de subsistencia. Sin embargo, a pesar de que el arte ha ingresado a las dinámicas comerciales, sigue teniendo el mismo sentido de conexión sagrada que se despliega a través de los conocimientos, rituales y prácticas de las comunidades. La representación artística, por tanto, se sigue estableciendo como una actividad eminentemente espiritual, que le permite al pueblo navajo mantener vigentes sus tradiciones y compartir con el resto del mundo sus objetos y prácticas de adoración a la naturaleza y a la divinidad.

De acuerdo con el análisis que se ha planteado sobre el sentido del arte y su conexión con lo sagrado en los Navajo, es importante tener en consideración las siguientes palabras planteadas por Cassirer (1994):

El arte nos enseña a visualizar y no simplemente a conceptualizar o utilizar las cosas. El arte nos proporciona una imagen más rica, más vivida y coloreada de la realidad y una visión más profunda en su estructura formal. Caracteriza a la naturaleza del hombre que no se halla limitado a una sola manera específica de abordar la realidad sino que puede escoger su punto de vista y pasar así de un aspecto de las cosas a otro (p. 146).

Precisamente, esta realidad que se manifiesta y se comprende de diferentes maneras a través del arte le ha permitido al pueblo Navajo exponer sus puntos de vista y sus cosmovisiones, aun cuando se encuentran sometidos a la presión de una cultura dominante y han tenido que cambiar en gran medida sus estilos de vida como medio de adaptación y de supervivencia. El arte como expresión y experiencia de lo sagrado permite unificar a una

cultura y fijar la atención en los factores y elementos trascendentes de los cuales depende el desarrollo de una comunidad.

CONCLUSIONES

Cuando el arte se vincula con lo sagrado es posible generar en el ser humano la intuición de una presencia absoluta, una experiencia genuinamente religiosa como la caracterizó William James. Esta experiencia intensa surte un efecto transformador que se puede expresar a través del arte, más allá del plano de la física, como una realidad suprema que sustenta todas las representaciones que crean las comunidades para tratar de explicar lo que los rodea. En este sentido, cuando el arte ayuda a develar lo sagrado, la cultura se establece no como un universo paralelo que el ser humano contempla en su soledad, sino como un ámbito mediador, aquello que tiende un puente entre la humanidad y la realidad.

Bien sea que usemos la denominación problemática de modernidad y premodernidad y nos inclinemos a pensar hay comunidades o grupos de personas que se mantienen al margen de un supuesto desarrollo, o bien sea que simplemente identifiquemos que uno de los problemas de la herencia filosófica de occidente es la separación entre lo sagrado y lo profano, lo cierto es que hay evidencia empírica, como el caso de las comunidades originarias de las Américas que mantienen un estrecho vínculo entre la experiencia estética y la dimensión sagrada del ser humano. En este sentido, en las comunidades que hacían uso del arte para enfrentarse a la pregunta sobre el sentido espiritual de su relación con la naturaleza, la cultura se establecía como un elemento comunitario mediante el cual era posible cultivar al mundo, es decir, acercarse a la comprensión de su sentido. Es importante, por lo tanto, retomar el enfoque sagrado de la expresión artística, en la medida en que solo mediante la profundización de esta relación es posible que el arte tenga la posibilidad de acercar al hombre a lo que es realmente trascendente: “El arte es como un espejo que condensa la esencia de la cultura, como cultivo y culto” (Armendáriz, 2014, p. 268).

Los capítulos de este trabajo monográfico expusieron la idea de que el arte y la belleza en los rituales ancestrales son expresiones de una necesidad humana. Se intentó mostrar que la humanidad en general pierde cuando subvalora las posibilidades en las que se puede expresar. Aunque tal vez sea obvio que todos los seres humanos necesitamos expresarnos por medio de manifestaciones artísticas siendo así el arte la cristalización más pura de la experiencia humana, la belleza se ha convertido en una necesidad humana vital, es claro que el arte y belleza existente en los pueblos nativos no son con intenciones lucrativas, pues estas

obras de arte en este caso las pinturas en arena no son exhibidas en galerías. Sus intenciones son más internas, son más sujetas a la armonía del ser, ya que el propósito es preservar su cultura y el bienestar de su comunidad.

Finalmente, es importante tener claro que toda creación es lo que significa en el fondo la palabra poema, el esfuerzo humano por poner en palabras el repertorio de lo sagrado, de lo que de forma intensa vive el ser humano. De esta forma, se puede señalar que el principio, quizá olvidado, del que se parte para explicar lo sagrado sea una fuerza femenina en cuyo vientre se gestan las posibilidades infinitas de la búsqueda por el sentido a la existencia humana. En este sentido, la capacidad de creación del ser humano está definitivamente vinculada con la capacidad que tiene de asombrarse, cuestionar el mundo y establecer relaciones espirituales con su entorno, a través de elementos como la palabra, la representación, la adoración y el arte.

“Es cuando tú nos dibujas que adquirimos contorno

Cuando tú nos pintas tomamos forma

Cuando tú nos cantas, adquirimos voz”

Canto Navajo.

BIBLIOGRAFÍA

- Amador, J. (2006). La condición del arte. Entre lo sagrado y lo profano Apuntes de sociología y antropología del arte. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, 44(196), 27-53.
- Armendáriz, D. (2015). *Lo sagrado en el arte*. Instituto de Antropología y Ética. Universidad de Navarra.
- Arnheim, R. (1977). *Arte y percepción visual*. Buenos Aires: Eudeba.
- Bahr, D. et. al. (1994). *The Short, Swift Time of Gods on Earth, The Hohokam Chronicles*, Berkley, Los Angeles, London, University of California Press.
- Borges, J. (2014). La tarea del arte. [En línea]. Disponible en: [Borges & la tarea del arte | \(lesarmesmiraculeuses.com\)](http://lesarmesmiraculeuses.com)
- Cassirer, E. (1994). *Antropología filosófica*. Fondo de Cultura Económica: México.
- Cazeneuve, J. (1972). *Sociología del rito*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Coomaraswamy, A. (1956). *Christian and Oriental Philosophy of Art*. New York, Dover Publications.
- Deleuze, G. (2002) *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Anagrama.
- Derrida, J. (1967). *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos.
- Descartes, R. (2014). *El Discurso del Método*. Madrid: Alianza Editorial.
- Dewey, J. (2008). *El arte como experiencia (Primera edición: 1934). Prólogo y traducción de Jordi Claramonte*. Barcelona: Paidós.
- Durand, G. (1971). *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu.

- Durkheim, E. (2012). *Las formas elementales de la vida religiosa. El sistema totémico en Australia y otros escritos sobre religión y conocimiento*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Eliade, M. (1957). *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Editorial Labor.
- Foucault, M. (1998). *La palabra y las cosas*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- Garza, M. (1998). *Rostros de lo sagrado en el mundo maya*. Universidad Autónoma de México: Paidós.
- González, J. (2015). El arte y lo sagrado en el origen del aparato psíquico. *T&F*, 12(4), 5-15.
- León-Portilla, M. (1983). *La filosofía náhuatl*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas.
- Lewis-Williams, D. (2002). *The mind in the cave. Thames & Hudson*. London.
- Linford, D., (2000) *Navajo Places - History, Legend Landscape*. The University of Utah Press, Salt Lake City.
- Lopes, C. (2010). *Simbolismo en Arte Rupestre de los Navajo*. Master en Bellas Artes y Museología por la Facultad de Bellas Artes, Universidad de Lisboa.
- Nietzsche, F. (2006). *El Nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza Editorial.
- Pérez, A., y Di Gregori, C. (2010). “Las emociones en la ciencia y en el arte” en *Arte y Ciencia: mundos convergentes* (Editado por Sixto Castro y Alfredo Marcos). Madrid: Plaza y Valdes.
- Reeves, H. (1999). *Aves, Maravillosas Aves*. México: Atalaya
- Risoto De Mesa, L-. (2014). Lo sagrado en Mircea Eliade. *Claridades. Revista de filosofía*, 6 (2014), pp. 33-48.
- Tolken, B. (2001) “The Hózhó Factor: The Logic of Navajo Healing”. University Press of Colorado, (2001), pp 06