

EL SÍMBOLO EN EL LIBRO DEL ARTISTA¹

The symbol in artista book

**Luis Alvarez Munárriz, Baldomero de Maya Sánchez,
F. José Guillén Martínez y J. Eloy Martínez Guirao**

(Universidad de Murcia. España)

munarriz@um.es, baldo@um.es, guillen@um.es y j.eloymartinez@um.es

Resumen

La noción de símbolo encaja dentro de un horizonte representacional construido por el ser humano. En el caso de la obra de Román Gil, esta idea de lo simbólico transita por varias esferas simultáneas, que va desde la propia concepción de libro, a la cual recurre para modificar el canon del libro de artista, a la vez que genera toda una retórica de los materiales y de las claves pictóricas para desarrollar un programa iconográfico que sustente la interpretación del arte como una forma de autorretrato.

Abstract

The notion of symbol fits in a representational horizon built by humans. In the case of the work of Román Gil, this symbolic idea goes through several simultaneous areas, ranging from the very conception of book, which uses to change the canon of the artist's book, while generating a whole rhetoric of materials and pictorial keys to develop an iconographic program that supports the interpretation of art as a form of self-portrait.

| 77

Palabras clave: Símbolo. Libro de artista. Román Gil. Hermenéutica. Autorretrato. Antropología.

Key words: Symbol. Artist book. Román Gil. Hermeneutics. Self portrait. Iconography.

Introducción

La noción de símbolo encaja dentro de un horizonte representacional construido por el ser humano, horizonte cuyo sesgo dominante sería aquél que precisamente le capacita para simbolizar. Esta máscara simbólica, edificada por el arte, pero también por la religión, el mito y el lenguaje, constituye el retrato a través del cual, la antropología percibe los indicios que los sentidos nos dan de la realidad desplegada a través del tiempo y del espacio.

¹ Proyecto "Emoción y valor moral en el arte: teoría y práctica", financiado en parte por la Fundación Séneca (Plan Regional de Ciencia y Tecnología de la Región de Murcia), con código 08694/PHCS/08 y Ministerio de Ciencia e Innovación. Referencia del proyecto:FFI2008-00750/FISO

Para comprobar cómo la obra de arte corre paralela a la historia de la humanidad y cómo aquella tiene vocación de trascendernos, vamos a utilizar de testigo la obra de Román Gil (Sevilla, 1940), prolífico artista que ha producido su obra dentro del denominado libro de artista, esa incipiente disciplina artística que fundamentalmente utiliza la forma simbólica del libro para expresarse plásticamente (ver Figura). El caso de Gil nos interesa porque da una vuelta de tuerca a esta sustentación aquí referida, y donde antes había un tributo aparentemente insoslayable a las artes gráficas, encontramos a un autor que se enfrenta a este préstamo y lo cancela mediante un sabio tributo al proceso de abstracción gráfica inherente a cualquier grafía idiomática. Bajo nuestro punto de vista pues, la aportación antropológica de este texto radica en la expresión de todo el proceso ritual que ha configurado el tránsito temporal de los lenguajes hablados al espacio de los lenguajes escritos.

Actualmente asistimos a una resignificación del patrimonio: de los objetos a los sujetos, y de éstos a las ideas, de la atención preferente a las formas se está pasando al interés por los significados (Marcos Arévalo, 2008: 23). En este contexto hay que situar el objetivo de nuestro artículo: indagar desde una perspectiva antropológica los significados de la obra de Román Gil. Este artista ha sabido condensar una importante riqueza simbólica, cuya idea transita por varias esferas simultáneas; esferas que van desde la propia concepción de libro, hasta la propia retórica de los materiales que utiliza y también el uso de las claves artísticas a través de las cuales desarrolla un programa iconográfico bajo el que recae la interpretación del arte como una forma de autorretrato que ya no da cuenta del parecido formal.



78 |

1. La idea de símbolo

En la teoría mimética del arte formulada en el libro X de *La República*, Platón representa al artista como un espejo que refleja las cosas sensibles, produciendo meras imágenes. Esta es la razón por la que el filósofo considera que el trabajo artístico carece de valor. Probablemente, esta capacidad de reflejar que tiene el espejo y que denosta Platón, sea una cualidad singular, y que como el arte, nos ofrece una imagen que nos pertenece. Era Narciso el que se reflejaba en las aguas del estanque, obteniendo así, el único acceso posible que nos es dado a nuestra imagen. Porque hay que reconocer que, en este sentido, la realidad nos oblitera y no nos permite a nadie ver directamente nuestro propio rostro; el cual, no deja de ser también una fuente ineludible de conocimiento. Este comentario traído a colación de la representación simbólica, viene a ilustrar de qué manera se ha planteado y de qué forma podemos entender la relación entre sujeto y obra de arte y el papel mediador que el símbolo habilita entre ambos.

Si nos acercamos a la semántica de la palabra símbolo, observamos que se nutre del término griego "symbolon" y de la voz latina "symbolum", en alusión a esa idea de unir, de asociar a dos partes en un todo. En griego, tanto lo simbólico como lo fraternal son sinónimos, mientras que aquello que separa, su antónimo es el diablo: el antónimo exacto del símbolo es el diablo: el que separa. Dia-bólico es todo lo que divide; simbólico todo lo que acerca (Debray, 1994)

En el punto de mira de muchas disciplinas, el sentido del símbolo se puede condensar en tres grandes campos:

- a) Símbolo como representación: tanto el lenguaje, el pensamiento como la conciencia pueden representar las cosas. En esta línea define Peirce el símbolo como un signo que se refiere a un objeto que él denota mediante una ley. La representación digital de objetos hizo posible el espectacular avance de los ordenadores que, a través de reglas, computan símbolos y estructuras de símbolos.
- b) Símbolo como capacidad simbólica propia y específica del ser humano. A la pregunta "qué es lo que nos hace humanos" existe un cierto consenso en afirmar que es la posesión de capacidad simbólica. En la fundamentación teórica de esta tesis podemos encontrar dos grandes líneas de investigación que convergen en sostener que lo propio del ser humano y que nos diferencia de los animales es la capacidad de usar símbolos. Una línea que parte de von Uexküll, Scheler y Casirer, y otra línea de Von Frisch de Kroeber y White.
- c) Símbolo como significado: una realidad con un código superpuesto que hay que interpretar. Cualquier tipo de realidad, material o inmaterial, portadora de sentido que ha sido otorgada por el ser humano y es entendida y compartida por los miembros de un grupo social. (Álvarez Munárriz, 2013).

| 79

Si el simbolismo es una ciencia exacta y no una libre ensoñación en la que las fantasías individuales puedan tener libre curso (Guénon, 1962), es de obligado cumplimiento el averiguar cuáles son los límites de dicho simbolismo, donde lo primero que tenemos que admitir es que tanto lo simbólico como lo existencial pertenecen a ámbitos antagónicos, como que lo simbólico, aún sin ser independiente de lo histórico, no solo no lo sustituye sino que tiende a arraigarlo en lo real (Cirlot, 2013).

El símbolo va más allá de la significación del signo², ya que necesita de una cierta predisposición a ser interpretado para que se obtengan los frutos de su afectividad y su dinamismo. Si hay una manera de entrar en la poética del arte, pero también en la experiencia religiosa y en el ámbito del inconsciente y de los sueños, esa manera es a través de las herramientas que nos facilita el orden de lo simbólico. Y éste no es un argumento baladí, puesto que el símbolo posibilita una certera forma de escrutar la realidad que permite su interpretación. Si esta interpretación es necesaria es porque el conocimiento de la realidad no es accesible directamente, o al menos, no en su totalidad (Chevalier, 1986).

El símbolo está íntimamente vinculado a la idea de mito, hasta el punto que está en el núcleo de éste. El significado de esta palabra tiene un camino bifurcado que merece la pena conocer someramente: en un primer momento, mythós hace referencia a un dato, en

² El emblema, el atributo, la alegoría, la metáfora, la analogía, el síntoma, la parábola, el apólogo...todas estas formas figuradas son signos, y, por lo tanto, no superan el plano de la significación.

relación a la verdad de lo ocurrido. Más tarde, el mythós, equivale a mentira, a no-verdad. Probablemente, en la raíz de este cambio opere la conexión entre la idea de mito y la de lo divino; donde el cambio se produce no en el modo de entender a la verdad, sino en la manera de entender la verdad en relación a lo divino (Cruz, 2007).

Pero en cualquier caso, la relación del símbolo con el mito viene a reforzar su carácter arcaico y posiblemente sea este factor el que más intervenga en la capacidad del símbolo en tanto unificador de conciencias. Y esto es hasta tal punto así, que al hombre se le ha llegado a ver no como un animal racional sino como un animal simbólico:

El hombre no puede escapar de su propio logro, no le queda más remedio que adoptar las condiciones de su propia vida; ya no vive solamente en un puro universo físico sino en un universo simbólico. El lenguaje, el mito, el arte y la religión constituyen partes de este universo, forman los diversos hilos que tejen la red simbólica, la urdimbre complicada de la experiencia humana. Todo progreso en pensamiento y experiencia afina y refuerza esta red. El hombre no puede enfrentarse ya con la realidad de un modo inmediato; no puede verla, como si dijéramos, cara a cara. La realidad física parece retroceder en la misma proporción que avanza su actividad simbólica. (Cassirer, 1967, p. 27).

80 | Cassirer está tematizando el carácter mediador al que está predispuesto el símbolo, el cual se constituye en la piedra angular capaz de dotar de sentido a la realidad. Para él, hay una deriva que va desde el estudio del lenguaje en tanto una especie de fenomenología de la forma lingüística, a la que le sucede una mirada hacia la construcción del pensamiento mítico. Tras ello establece una defensa del símbolo hasta situarlo en el ámbito científico. Este nuevo estatus es el que utiliza para diferenciar al símbolo del signo, apreciando que en los animales hay una respuesta ante los estímulos de signos y señales, pero que solo el hombre ofrece una especial facultad que le sensibiliza ante los símbolos, los cuales son irreductibles a meras señales por su especial condición de designar, donde las señales solo pueden operar. Pero donde más se apura a fondo Cassirer es en validar la técnica como una forma simbólica. La técnica como manifestación de la creatividad humana; una técnica que, como producto humano, refleja la actividad del espíritu humano y que, en definitiva, supone un encuentro teórico-práctico del hombre con la realidad (Rosales, 1993). Cirlot ya nos había advertido de la riqueza significativa del término símbolo y por ende, también nos apercibía de los riesgos ante su esquematización semántica y sus posibles equívocos. El más tentador pueda ser el de tratar de establecer un significado reversible para cada símbolo: de ser esto posible, estaríamos certificando la propia invalidez del símbolo, que por definición es irreductible a lo unívoco. Pero esto, que hoy día parece una obviedad, no ha sido una constante histórica. El estudio práctico de los símbolos comienza a realizarse desde el campo de la antropología y estaba reducido al terreno de la religión, el mito o la magia, quedando en un plano secundario todos aquellos aspectos relacionados con la realidad. Habrá que esperar a los estudios de lingüística y al uso que de ellos hizo Lévi-Strauss para comenzar una visión científica en relación a esta materia, cuya definición, por su carácter enciclopédico es difícil de establecer. Para continuar con esta tarea proponemos un acercamiento en negativo, señalando que los símbolos no responden a ese tipo de signos cuya significación es de carácter concreto. De hecho, son hoy en día tantas las disciplinas que contemplan el símbolo como escenario de trabajo, que el propio

concepto se vuelve poliédrico, por lo que su aprehensión resulta más difícil. El símbolo, en cuanto material teórico, tiene por derecho propio un lugar en la filosofía, la antropología, la psicología, la teoría del arte, la historia de las religiones y la iconología, en tanto análisis programático del símbolo artístico que es. Si bien es cierto que en cada una de estas disciplinas nos vamos a encontrar con un uso específico del término objeto de nuestro estudio. Es Mircea Eliade el que a este respecto apunta que es al símbolo al que le corresponde abolir los límites de ese fragmento que es el hombre para integrarlo en unidades de mayor amplitud: sociedad, cultura, universo... Esta capacidad de integración sin llegar a la fusión de estos niveles a los que integra, es una de sus peculiaridades más singulares. Y es que el símbolo, aunque es un signo, no podemos decir lo contrario. De hecho, hay algo implícito que impide este tipo de transitividad: mientras que al signo se le supone un sentido literal, no así ocurre con el carácter implícito del símbolo y su polisemia natural. El símbolo pues, pertenece al primado de la ambigüedad, en parte debido al excedente de significación que lo conforma.

Símbolo en general es una existencia exterior inmediatamente presente o dada para la intuición, que sin embargo no debe tomarse tal y como se presenta inmediatamente, por sí misma, sino entenderse en un sentido más amplio y general. En el símbolo por tanto hay que distinguir al punto dos cosas: en primer lugar, el *significado*, y luego la *expresión* del mismo. (Hegel, 1989, p. 394).

Esta dicotomía de orden superior que anima al símbolo, ha sido vista también como

"(...) lo contrario de un carácter: primero porque pertenece a un pensamiento vinculado a sus contenidos, y por consiguiente, no formalizado y, segundo y principal, porque el lazo íntimo que conecta su intención primaria con su intención segunda y su incapacidad para comunicar el sentido simbólico sino mediante la operación misma de la analogía, convierten el lenguaje simbólico en un lenguaje ligado, articulado a su contenido, y a través de su contenido primario, a su contenido segundo". (Ricoeur, 1991, p. 180).

Esta idea tiene elementos complementarios con la de Durand (Cit. en Chevalier, 1986: 19), quien considera que:

el símbolo se distingue esencialmente del signo en que éste es una convención arbitraria que deja el significante y el significado (objeto o sujeto) ajenos uno a otro, es decir, que el símbolo presupone homogeneidad del significante y del significado en el sentido de un dinamismo organizador. (p.20).

De nuevo, es Debray el que nos recuerda que la bondad de la imagen recae en su carácter simbólico:

"La apertura de la imagen durante la era del arte nos exponía aún a una transcendencia, entendiéndola, bajo esta palabra capciosa, nada más y nada menos que la independencia del motivo y su libre reconocimiento por el artista en primer lugar, por el ojo y el espectador después". (p. 54).

Esta concepción es en cierto modo deudora de los postulados de la psicología de la imagen, a cuyo frente destaca un Arnheim que se empleó a fondo en deslindar la imagen de sus funciones, al tiempo que las desglosó en tres: representación, símbolo y signo. Por lo que podemos apreciar, para él, el símbolo cumple un papel subsidiario de la imagen

"Una imagen sirve meramente como signo en la medida en que denota un contenido particular sin reflejar sus características visualmente [...] Las imágenes son representaciones en la medida en que retratan cosas situadas a un nivel de abstracción más bajo que ellas mismas [...] Una imagen actúa como símbolo en la medida en que retrata cosas situadas a un nivel de abstracción más alto que el símbolo mismo". (pp. 150-152).

Pero retomando de nuevo a Debray en el punto en el que reconoce de lejos el concepto de hierofanía acuñado por Mircea Eliade como condición para establecer una hermenéutica del símbolo, nos apuramos en recordar todos aquellos antecedentes de la teoría del rúmano y que desde las civilizaciones premodernas, cuna de saberes constituidos que hacen que la palabra escrita cobre un valor que trasciende su contenido, nos recuerdan que han sido en terreno propicio para teorías del símbolo que lo dan a conocer como un catalizador de una sabiduría oculta de origen transcendente que solo algunos iniciados pueden llegar a descifrar (Taboada, 1998).

82 | Para Eliade, y puesto que el hombre es de naturaleza temporal, la realidad sagrada le está vedada. La forma en que ésta se le manifiesta es a través de hierofanías (toda aquella manifestación de lo sagrado), kratofanías (manifestación de lo religioso como poder) y teofanías (manifestación de lo sagrado como un dios personalizado). Por otra parte, y a decir de Eliade, la imaginación imita modelos ejemplares de las Imágenes, los reproduce, los actualiza, los repite indefinidamente. Y estas reproducciones son las que constituyen los símbolos, Así las hierofanías se convierten en símbolos y los símbolos se convierten en las prolongaciones de las hierofanías. En resumen: lo sagrado se manifestaría al hombre a través del símbolo.

Pero es la teoría simbólica del arte una de las que más críticas ha suscitado. No deja de llamar la atención el hecho de que para el pensamiento moderno, símbolo y estética han estado estrechamente unidos. Aún hoy día, para explicar el hecho artístico, se sigue recurriendo a la idea de que una obra de arte es básicamente un símbolo; o sea, una especial categoría de signo o representación. En relación a esta idea, todavía nos queda por analizar el uso que de este concepto han hecho tres autores tan dispares como Gadamer, Danto y Paul De Man, y que nos abocan al interrogante de una posible teoría laica del símbolo (Pérez 2001).

Para Gadamer, el ser humano está en un permanente estado de interpretación, algo que aunque universal, carece de método. Para él, la obra de arte es un símbolo en sí misma, por lo que la experiencia estética devenida, necesariamente es de orden simbólico. Además, instaura una teoría hermenéutica bajo la cual, lo estético no es sino la experiencia de la belleza, y aunque aparezca inesperada o fugazmente, es la epifanía de la verdad (Gadamer, 1999). Danto también percibe la obra de arte como un símbolo que encarna un significado, aunque haya perdido su carácter transcendente. En efecto, tematiza la obra de arte en ese momento en que el arte ya no es mundo pero todavía no es filosofía, y acierta a señalar el carácter no semántico del excedente simbólico, que le permite al símbolo encarnar un significado, mientras que un signo únicamente lo transmitiría (Danto, 1974).

Por último, para de De Man, el arte ni es simbólico ni es representativo ni es estético. Aunque se refiere mayormente a la literatura, mantiene una oposición entre el carácter simbólico del arte frente al carácter semiótico del pensamiento, lo que le lleva a una postura antihermenéutica ante el arte, ya que entiende que la obra no es una unidad de comprensión, sino que la forma de su unidad es en todo momento la alegoría de la incomprensibilidad (De Man, 1988).

2. La interpretación del símbolo

Así pues, y a excepción de la tesis demaniana, la forma en que podemos acceder a las fuentes que nos facilita el símbolo es a través de la hermenéutica y su rica polisemia. El propio término es abundante en significaciones y merece la pena averiguar brevemente su significado etimológico. Viene de *hermenéuiein*, voz griega que alude tanto al acto de enunciar un pensamiento como al de descifrar un mensaje, en clara alusión al papel mediador de Hermes, el dios, entre otras cosas, de la elocuencia.

Platón vincula la hermenéutica al mítico ámbito de los oráculos y de la poesía. Aristóteles escribió un tratado de lógica (*Peri Hermeneias*) que versaba a cerca de la idea de la interpretación y las relaciones internas entre pensamiento y lenguaje, pero visto desde el interior del discurso (Weidemann, 2002). A pesar de la estructura aristotélica que la fundamenta en el pensamiento lógico, esta incipiente disciplina, no se liberó del discurso en relación a los mensajes divinos y quedó indeleblemente marcada como una disciplina del espíritu.

El surgimiento de la hermenéutica como arte de la interpretación, se da en el Renacimiento y durante la Reforma Protestante, aplicado a la explicación de los textos sagrados, que devendrá por una parte en la exégesis bíblica y por otra, este recurso metodológico se extenderá retroactivamente a la interpretación de la literatura grecolatina, en cuanto herramienta filológica y jurídica. Su principal valedor, Matthias Flacius, le dio un inusitado impulso, movido por dilucidar determinado tipo de controversias doctrinales a las que les confirió un aire renovado, basándose en su peculiar sentido lírico del discurso (Olson, 2002). Pero para que surja como una disciplina con total autonomía, habrá que aguardar a Schleiermacher, en pleno Romanticismo, quien aporta una teoría general de la interpretación que contempla tanto al autor como a su corpus textual. Posteriormente, W. Dilthey, dio un giro interpretativo e incluyó bajo el frontispicio de la hermenéutica a todas las llamadas ciencias del espíritu, cuya característica común viene definida por su carácter ampliamente especulativo, porque aunque en la base del conocimiento, la percepción opera en primer término, es necesario un momento posterior de reflexión que viene acompañado de la comprensión y la interpretación. Llámese sagrado y profano en el ámbito religioso; consciente e inconsciente en el psicológico, o visible e invisible en el plano artístico, en el fondo a lo que se alude es al proceso en el que lo real muta hacia lo poético (Garbuno, 2009). Mutación, que por cierto, arrastra tras de sí las distintas concepciones espacio-temporales del sustrato cultural en el que se inscriben. Así, mientras en la tradición grecolatina el esquema temporal de las interpretaciones están supeditadas al mito del eterno retorno (Eliade, 1982), la tradición judeo-cristiana medieval, en un intento de crear una historia de la filosofía, se adjudica una concepción lineal del tiempo orientado hacia el futuro, que va desde el Génesis hasta el nacimiento, muerte y resurrección de Jesucristo, o incluso llega a un San Agustín tratando de penetrar en él (Vicente, 2004). Tiempo al que se regresa en el Renacimiento con el fin de

objetivarlo, o temporalidad romántica que dará paso a una hermenéutica centrada no ya en lo temporal sino en la idea de alteridad personal confeccionada alrededor del misterio que supone el encuentro con el otro y su discurso (Taylor, 2006).

Siguiendo esta fundamentación, Heidegger desarrolla una teoría hermenéutica en torno al problema de la verdad y del ser, donde la verdad es una consecuencia de una interpretación y el ser (mundo, hombre) se parece a una gran obra textual inconclusa que se comporta de manera similar a como lo haría el lenguaje escrito (Segura, 2002). Para Gadamer, en cambio, la comprensión necesariamente pasa por la forma del lenguaje, en tanto agente existencial mediador de la experiencia hermenéutica. En la línea de tiempo que establece, el pasado aloja el texto y la tradición, mientras que en el presente se instala el intérprete, con todo lo que ello implica: tanto la posibilidad de comprensión como la carga que los prejuicios puedan llegar a suponer (Gadamer, 2013)

Por último, Ricoeur, establece una dialéctica entre el espíritu y el inconsciente que da origen al núcleo de una filosofía reflexiva, que se comporta como una hermenéutica filosófica. A esto se refiere cuando habla de esa infancia en la cual nos nutrimos de símbolos que se acomodan en el inconsciente, para manifestarse posteriormente en diferentes momentos de la historia del individuo (Ricoeur, 1984).

Paralelo a la indagación hermenéutica, nos encontramos con el método iconográfico, especialmente diseñado para escrutar el significado de las llamadas artes visuales y que transformó la Historia del Arte. Panofsky, su mayor valedor, tuvo a bien lanzar una mirada sobre las obras de arte cuyas consecuencias se ha granjeado tantos defensores como detractores; y como hemos advertido, tiene dos vertientes ineludibles: un aspecto de orden conceptual –influenciada por Hegel, Dilthey, Cassirer y Warburg, y una abundante vertiente teórica (Holly, M. 1986).

84 |

Si es necesario tener en cuenta dicho método, no menos importante es conocer la formación, el contexto y las influencias de Panofsky (1862-1968). Frente a la corriente formalista, preocupada por las cualidades estéticas de la obra de arte, la historia del arte contextualista busca explicar la obra como algo más que colores, formas y destrezas, e indaga en la biografía del artista, las características de la época, etc. Este último método, por su estructura sincrónica, tiene la peculiaridad de ser útil a varios campos de la investigación histórica. Bajo este punto de vista, las obras de arte dejan de ser intemporales, de manera que se unifican el pensamiento y la historia del arte, de tal forma que las obras no son ya solo meras imágenes, sino que alcanzan el estatuto de las ideas (Panofsky, 1979). En este punto, se nota la huella que deja la concepción del arte como un medio para alcanzar la conciencia de las ideas más sublimes del espíritu (Hegel, 1973). Así mismo, también se notan las trazas conciliadoras entre el idealismo metafísico con el positivismo que Dilthey aborda en su construcción de la historia de la cultura y que se fundaba en una visión del mundo basada en la experiencia del tiempo y del espacio que todo individuo tiene.

Otro factor que delimitó la percepción del arte que Panofsky tenía, fue la incipiente lingüística, que por entonces, veía el lenguaje como un método de significación natural y estaba inmerso en un discurso diacrónico. Fue Sussure el que abordó la diferencia entre lengua y palabra desde una óptica sincrónica, sentando las bases de la semiología. Esta concepción fue metodológicamente utilizada por Panofsky, quien claramente percibe la obra como lugar de los significados más complejos antes que como un objeto material. Pero esta concepción se perfiló también con la idea del valor de la imagen en función del contenido

que Warburg confeccionó en su teoría iconológica (Gombrich & Saxl, 1992) y por la filosofía de las formas de Cassirer, para el que la manera de ordenar el caos es a través del lenguaje formal-simbólico del mito, la religión, el lenguaje, la ciencia, la historia y el arte (Cassirer, 1967). De todo ello, Panofsky extrae su método iconológico, basado en tres niveles de significación de la imagen visual y que van desde un nivel preiconográfico a uno iconológico, pasando previamente por un estrato iconográfico.

Con la iconografía y la iconología, la historia del arte accede a su mayoría de edad en cuanto decodificadora de signos, entre los que Panofsky destaca dos tipos:

Símbolos ordinarios: que son aquellos que pueden ser colegidos al amparo de la tradición visual y textual; *versus* símbolos cassirianos: son aquellos que no son susceptibles de ser enseñados, sino que se aperciben por maduración; lo que implícitamente obliga a una familiarización con la obra de arte en sus aspectos formales como con su contenido y todas las circunstancias que la hicieron posible.

En cualquier caso, podemos observar que el método iconográfico e iconológico, se ha legitimado, gracias a las ambigüedades conceptuales, ya que en todas las teorías hermenéuticas, la interpretación del símbolo se sucede en el ámbito del texto escrito. Ahora bien, si el concepto de *texto* supera la idea de *escritura*, entonces si estamos ante la posibilidad de referirnos a las imágenes cuando decimos *texto*.

Por último, hemos recurrido al pensamiento de Michael Fried, porque acrisola una posición compleja dentro de la historia del arte, la filosofía y la crítica de arte. Y además, lo hace, desde las raíces del Formalismo, el cual había cuestionado nada más y nada menos que la necesidad de la hermenéutica para con la obra de arte. Al referirnos al Formalismo, estamos haciendo alusión a esa tradición decimonónica de origen germánico, común a la filosofía y a la teoría del arte, de la cual nace la Historia del Arte en términos científicos. Aunque sus criterios se consideran actualmente rebasados, conviene recordar la audacia de su propuesta inicial, sustentada por las corrientes de la Psicología de la percepción, la teoría de la Empatía y la Psicología científica. Su origen, en parte se debe a una reacción en contra de la romántica idea del arte como expresión de una experiencia estética. Por otra parte, también fractura la oposición materia/contenido; dándole a éste el papel de auténtica sustancia del arte. Y también surge como oposición a las nacientes ciencias humanas, que conducían al arte por factores externos tales como los técnico-materiales, los sociológicos o étnico-culturales. De todo ello, Fried, y en contra del núcleo conocido del Formalismo, hace una defensa en clave de superioridad cualitativa de una determinada línea privilegiada del arte moderno, basándose en corrientes hermenéuticas, ideas post-estructuralistas y concepciones anti-fundamentalistas, reconociendo en la obra un significado abstracto que ya no depende de ninguna iconografía que percibamos en la obra. Significado que para Fried, lejos de ser inefable, es accesible al lenguaje verbal (Díaz, 2010). Otro dato de interés del Formalismo y del punto de vista de Fried que incide en la delimitación e interpretación de una obra de arte, nos obliga a tener en cuenta que como corriente historiográfica, el Formalismo se preocupa exhaustivamente por elaborar una teoría de los medios artísticos, cuyas facetas más importantes se decantan por organizar una visión estructural de corte historicista del medio pictórico, frente a una faceta teórica de la modernidad artística, ésta ya de corte local; estando ambas insertas en una teoría general del medio artístico entendido como germen operativo de las prácticas artísticas. Esta teoría formalista de los medios artísticos, bajo nuestro punto de vista, ha sido la que más intensamente ha incidido en la tax-

onomía del libro de artista, aunque lamentablemente, en muy pocas ocasiones se ha esgrimido conscientemente, razón por la cual, dicha taxonomía la encontramos todavía en un ámbito pre-científico. Finalmente, es Fried, uno de los escasos historiógrafos que hace alusión a la sinestesia, aunque más bien se está refiriendo a una sinestesia metafórica o a una multisensorialidad que le permite romper los cercos formalistas entorno a las diferentes disciplinas artísticas sin descomponer su punto de vista teórico.

3. El símbolo en la obra de Román Gil

Si entramos a valorar la obra de Román Gil y si nos centramos especialmente en su producción de libros de artista, censada en más de 2.000 piezas, cuya característica común es la de haber sido realizadas con una carpeta archivador como soporte, pronto nos daremos cuenta que el aspecto general que más destaca en su obra es el de una preocupación expresiva que ya se aprecia en el arte desde las pinturas rupestres. Nos estamos refiriendo a todos esos elementos que aparecen en la obra de este artista y que aluden a una imaginaria ancestral, cuya ritualidad se ha convertido en texto y donde los valores semánticos hacen aflorar una relación actualizada con la idea de mito. La obra de Román Gil, desde la perspectiva simbólica y dentro de la disciplina del libro de artista, hace una primera parada en el hallazgo del libro como soporte artístico. Pero Gil no se instala en las evidencias formales del libro gutenberguiano, sino que acude a una remota prehistoria del libro, y explora las raíces del libro oral (Escolar, 1993), con una intencionalidad comunicativa que deambula en torno a unos procesos creativos similares a las experiencias expresivas del hombre primitivo; o más bien diríamos, del hombre atemporal.

86 | Los primeros en cerciorarse de la capacidad regeneradora del arte primitivo, fueron los artistas simbolistas. Ellos se encargaron de restituir el contacto vital con la realidad en un mundo utilitarista y mecanicista. Esa fascinación por lo remoto y lo exótico, aportó paralelamente no solo una renovación iconográfica, sino que cambió profundamente el centro de atención, desplazándolo de las cosas en sí mismas, a las cosas que hacemos mediante ellas (Taylor, 2006). Esta sensibilidad que los simbolistas manifestaron hacia el depósito ritual del que las imágenes primitivas eran portadoras, fue intensamente explotado por las Vanguardias históricas, en cuya época se había despertado un renovado interés por todo aquello que tuviera que ver con las artes performativas. Quizá, quien mejor tematizase esta pulsión fuera Picasso, al buscar maneras de socavar el primado que la forma simbólica de la perspectiva había instaurado en la pintura. Su acercamiento a las imágenes artísticas de culturas primitivas, no solo le permitió dar un significado nuevo al arte, sino que de una manera ya racional, introdujo los valores de lo ancestral como un signo coetáneo de nuestro tiempo (De Micheli, 1979); lo que nos permite datar experiencias trascendentes de orden espiritual y estético, similares a las inquietudes de tipo ontológico o metafísico que encontramos en los rituales, y que desde los tiempos ancestrales hasta los contemporáneos, tienen un sesgo religioso más o menos velado (De Maya, 2014). Así pues, si de Picasso toma en préstamo su capacidad para introducir la ritualidad en el orden pictórico, de Cézanne toma el uso de las formas y a Matisse recurre para utilizar la concepción contemporánea del uso estructural del color, que desde la época de los maestros venecianos había quedado adormecida.

Si comenzamos analizando el color, tendremos que tener en cuenta que éste casi nunca se ha pensado como un objeto histórico, por lo que las lagunas a la hora de interpretarlo son documentales, metodológicas y epistemológicas (Pastoureau, 2006). A pesar de ello y

en el caso que nos ocupa, hay un primer momento a cerca del porqué y el cómo del color: nos estamos refiriendo al soporte que Gil utiliza y que ya de por sí viene provisto de color. El autor aprovecha ese punto de partida que le ofrecen las carpetas y desarrolla su estrategia compositiva, donde comienza a elaborar sus espacios estructurales que ocupan zonas de la superficie con diferentes colores, de los cuales hay también ausencias que más tarde pueden llegar a ser reemplazadas, cuando en un momento posterior retoma su trabajo y lo reinterpreta. Los juegos de construcción cromática que Gil realiza se basan en procedimientos apriorísticos, donde pincel en mano, traza las primeras líneas que dan lugar una configuración inicial. El material empleado suele ser en la mayoría de los casos esmalte-laca de poliuretano negro o blanco. Cuando es gris, realiza directamente la mezcla sobre la carpeta. En un segundo momento, es cuando comienza a introducir objetos y materiales, que va recortando, grapando, pegando, remachando...en definitiva, recurre a diferentes métodos de ensamblaje en función del peso y el tamaño de los objetos a reunir en la carpeta y el lugar que ocupa en el espacio que queda conformado. Además, el color del material introducido no solo entra en juego sin necesidad de que haya que utilizar pintura, sino también porque suele crear juegos de perspectiva, lo que también es una categoría cromática asociada a la idea de pintura y a la de libro.

Otro dato procedimental que observamos en la técnica pictórica de Gil, es que hay una ausencia de paleta física en la que llevar a cabo una composición de la estructura cromática externa a la imagen. Esto conlleva dos cuestiones: la primera es de orden factual, donde las imágenes se realizan cromáticamente *in situ*, es decir, sobre el propio soporte. En segundo lugar, y como consecuencia de ello, se puede dar fe de la actitud vital de este autor ante las diferentes teorías del color, las cuales no son para él fuente de información. Al igual que Matisse, para el que "el principal objetivo del color debería ser prestar el mejor servicio posible a la expresión" (Barr, 1951, p. 119), en Gil vemos un uso no figurativo del color, puesto que intencionadamente huye de la mimesis, que normalmente está regida por el uso de las leyes del contraste cromático y la lógica de los complementarios. Este color antinaturalista es lo que él llama el no-color "para mí, el no color es el color que no es figurativo. El no color es auto-figurativo. Me gusta el color que expresa acciones"³ Y es que fueron muchos los artistas que declinaron su relación intuitiva del color a favor de una visión científica de éste para navegar por las procelosas aguas del mundo cromático (Ball, 2003). Como ejemplo, valga el Orfismo europeo o el Sincronismo norteamericano, padre del minimalismo pictórico, cuya adhesión a los "campos de color" ha generado toda la deriva de la pintura que va desde una pretendida simbología laica hasta la autorreferencialidad que desprecia cualquier vínculo con el orden simbólico.

Centrándonos ya en el espectro cromático utilizado por Gil, apreciaremos que recurre con mucha frecuencia al rojo de cadmio, al azul cerúleo, al blanco de titanio y el negro marfil.

Fue Kandisky el que expresó a cerca del blanco esa experiencia límite del color mucho más allá de la mera percepción estética:

"El blanco, que se ha considerado a menudo como un "no color" es como el símbolo de un mundo donde todos los colores, en cuanto propiedades de substancias materiales, se han

³ Gil, Román. Entrevista realizada el 10 de marzo de 2014 en la ciudad de Murcia. Entrevistador: Francisco Guillén. P. 6.

desvanecido...: El blanco actúa sobre nuestra alma como el silencio absoluto... Este silencio no está muerto, rebosa de posibilidades vivas..." (Cit. en Chevalier, 1986, p. 95).

El blanco en Gil, reviste esa idea de no-color perteneciente al universo onírico cuando todavía recubre toda realidad, al igual que el huevo blanco de los órficos, que representa la imagen de la indiferenciación social, y que tan abundantemente nos encontramos en las Carpetas de Román. En este caso, estamos ante un blanco sumiso y matricial, que a veces se torna diurno y positivo. Aplicado a las formas y al soporte, el blanco Gil aparece arrastrado por la huella del pincel, sumido en un hacerse que sigue los caminos que el artista ha dejado trazados a través de las cerdas de brochas y pinceles, y que tan pronto se recorta en cuadrados, rectángulos y triángulos de lejanas referencias pélvicas y sus singularidades anatómicas. El azul transforma las superficies que reviste, haciéndolas lejanas e inmateriales. Hace la imagen transitable y crea el clima de la irrealidad. Junto al blanco, forman un tándem iconográfico de lo celeste que en Gil toma la ruta de lo indefinido que la propia longitud de onda propicia. En los momentos más prístinos de la obra de este autor, el azul toma las riendas de la elocuencia del silencio. Como contracolor del blanco, el negro es su igual en términos absolutos, a la vez que es el contracolor de todo color. Mientras que el blanco se sitúa sobre el eje este-oeste, el negro ocupa la dirección norte-sur, que es la de la trascendencia absoluta y la de la polaridad. En cuanto evocador de la nada y el caos, es el predecesor de todo origen. El rojo que utiliza Gil es centrífugo, expansivo y como el blanco, también es matricial. En cualquier caso, el color de la obra de Gil no se puede separar del contexto tecnológico y económico de los materiales, hasta tal punto que las innovaciones en los estilos pictóricos han venido motivadas más por los aglutinantes de los pigmentos que por los propios colores. Los esmaltes y las lacas, debido a su bajo costo, su durabilidad y a sus propiedades ópticas, desplazaron al óleo y establecieron una nueva época basada en la experimentación (Ball, 2003).

Pero la sensibilidad hacia el color también viene determinada por la formación y los ideales pedagógicos. Dentro del modelo formativo de Román Gil, nos encontramos con cierto peso de la tradición bauhausiana, que sobre todo incide en lo constructivo y en menor medida en el cromatismo en sentido tradicional. Porque en Gil. El orden constructivo lleva implícita la polisemia del color que extrae de las texturas de los materiales y de la manera de imbricarlos entre sí. Esa es verdaderamente la actividad cromática más sutil de Gil: la apuesta relacional entre los elementos que componen su obra y su unión. Es en la forma de grapar materiales, atornillarlos, machihembrarlos, pegarlos, coserlos o anudarlos, donde se da el mejor ejemplo de elocuencia compositiva al servicio de las parcelas menos obvias del destino del color entendido como una estructura. Todos estos procesos de orden artesanal que intervienen en el establecimiento de las relaciones de convivencia entre las diferentes superficies y materiales, establecen un campo vibratorio puntual que permite explorar una concepción corpórea de la sensorialidad (Díaz, 2010) con vasos comunicantes entre sí. Y por otra parte, saca a relucir otros planos de la experiencia, como es la temporalidad, cuyo sustrato, por cierto, no es nada sensorial.

Aparte de una búsqueda de un color que no se mimetice con la realidad, observamos otro concepto en relación al color: la idea del cromatismo en tanto acción que el artista nos comenta bajo esa imagen del color como expresión de acciones. Imagen que entronca con el carácter ritual y performativo de su arte: en Gil hay una vocación de hacer visible

la transitividad del acto creativo al acto contemplativo porque entiende que el arte se hace más accesible cuando incorpora lo dinámico a sus imágenes. En eso radica el carácter autofigurativo del no-color: en la dimensión cinética del acto de componer en tanto condición de posibilidad para crear un recurso memorístico que fije la acción creativa y vincule al espectador al rito de la ceremonia artística, hasta conseguir "hacer pensar lo que siento"⁴. Por ello, cuando hablamos de ceremonia y de rito, no aludimos a esa suerte de manías que todos podamos tener a la hora de llevar a cabo nuestras tareas; sino más bien estamos indicando esa idea de Cassirer que antes apuntábamos cuando se refería a la tozudez de la realidad física a replegarse cuando no avanza la realidad simbólica.

En cuanto a las formas más recurrentes en la obras de Román Gil, destacan las superficies triangulares las cuadrangulares, las alongadas, los cuerdas y los senos. El triángulo remite al número tres y es de tal complejidad que su simbolismo solo será certero si se descifra en relación al contexto circundante. Pero en este caso, nos podemos aventurar a relacionarlas con la figura del lingam y del yoni de la tradición védica. En cuanto al cuadrado, figura, no solo es el símbolo de la tierra sino de todo el universo creado y la antítesis de lo trascendente. También es una figura antropomórfica del cuerpo humano y hace alusión a éste en posición de equilibrio. Como metonimia corporal, el cuadrado puede llegar a hacer referencia a los cuartos traseros y al esfínter anal. La cuerda, recoge la tradición de todos los mitos ascensionales, y cuando está anudada hace referencia al nombre y también hace alusión a todo tipo de ligadura y de secreto. En las culturas andinas, simboliza la lluvia y la semilla. Por último, las formas fállicas hacen referencia a la potencia generadora y al pilar organizador de todo lo que ocurre entre el cielo y la tierra. El seno, en cambio, es una figura femenina de protección y de medida entendida como limitación (Chevalier, 1986).

Todos estos elementos materiales que conforman la obra de Román Gil, se han imbricado en una suerte de deriva creativa que bajo el canon del libro de artista ha dado en producir utilizando como soporte el uso reiterativo de la carpeta archivador.

Pero el tema de Román Gil no son los materiales ni tampoco lo es el uso del color. El relato que nos cuenta en sus libros de artista incide en un modelo relacional humano que transcurre en una Arcadía fundacional con pretensiones de paraje asertivo, en la que el cuerpo femenino aparece como una forma de la recepción, mientras que el cuerpo masculino hace referencia a una agresiva fuerza ilimitada que en muchas ocasiones se vuelve contra sí y lo semejante. La meticulosidad con la que recrea los pasajes que configuran esta visión universal y absoluta que Gil esconde en la superficialidad del detalle (Lisón, 1996) son una prueba del antimundo cultural que pueblan sus formas simbólicas. Al igual que Matisse llegara a interesarse por el cuerpo de la mujer hasta hacer de ella el emblema que supuso el triunfo del arte sobre la materia (Kuspit, 2003); en Gil se da un procedimiento que consigue distraer las formas familiares de la anatomía humana para idealizarla hasta, el punto de dar con un catálogo de formas que resulten imprescindibles a la vista del espectador y que al mismo tiempo no podamos darlas por determinadas; de manera que aunque impredecibles, acabemos aceptándolas como naturales. Y mientras nos muestra capítulos de una mujer sin vida instintiva, surge en el interlineado un cuerpo masculino con vida compulsiva. Es así como el templo de la escritura queda libre de lo instintivo para que el texto del libro de artista se desboque hacia una ilimitada compulsividad.

⁴ Ibidem, p. 5.

Así pues, en Gil encontramos que en su producción de libros de artista, apela en primer lugar a una idea de libro que tiene las características y la resonancia de la forma simbólica, la cual rescata a la historia del libro de su contenido, pero sobre todo, rescata al libro de su identificación/confusión con los textos (Panofsky, 2003). La idea de forma que el iconógrafo desarrolla está vinculada implícitamente a un conjunto de valores y representaciones del mundo (Panofsky, 1986), que hacen que en definitiva, el libro quede consignado como una representación simbólica; es decir, lo que define al libro no es su contenido sino su aspecto físico, algo bien diferente de lo que es un rollo. Este interés panofskiano por comprender la materialidad del libro; su morfología, se ha visto remozada por el surgimiento de la cultura digital, donde los textos; las imágenes, se encuentran en la pantalla como códigos binarios cifrados. Ello es lo que nos ha permitido centrarnos en la configuración física del libro en tanto la esencia de éste (Melot, 2008) y apercibirnos del tino con que Panofsky percibió en el códice el paradigma libresco.

En efecto, Román Gil, atento a la historia del libro, no se deja engañar por el libro como un hijo de la imprenta, y se centra exclusivamente en su aspecto formal: las tapas y el lomo; desvinculándose del texto y de su fácilmente falsificable conceptualismo. Ahora bien, todo orden escritural, aunque desterrado, no queda sin representación. La estrategia de Gil es la de recurrir a la historia de la escritura como una representación espacial del lenguaje hablado, que es de carácter temporal. Este carácter transitivo que radica en la escritura, tiene su morfología, su historia y su proceso evolutivo. Gil, conocedor de esta singladura grafico-significativa, hace gala de un encomiable sentido práctico y juega con todas esas formas gráficas que han dado lugar a la escritura, de tal manera que cada grafía, devenga en arte antes que en signo. Una rara habilidad para hacer que el texto sea imagen, sin ningún género de duda.

90 |

Como segundo paso redentor, Gil se acoge a la tradición oral del libro, se retrotrae a la prehistoria del libro y se adscribe al Quipu (Khipu): ese libro de cordelería, de carácter alfanumérico y cuya autenticidad bibliográfica ha quedado demostrada mediante concordancias léxicas (Hyland, Ware & Clark, 2014). Realizando esta adscripción poética, Gil, por una parte, se libera de la dependencia tipográfica e idiomática, y por otra, abre el libro a su tradición más desconocida; a saber; la del libro para ser leído en voz alta: una especie de koiné performativa que lleva implícita la mitología y la polisemia totémica del objeto ritual. Al depositar la carga simbólica en la configuración sumarial de una carpeta archivador, y al dotar a dicha carpeta de un carácter de objeto ritual, Gil recupera para el canon del libro de artista el valor simbólico de todo libro, que no es otra sino la de una forma de pensar (Melot, 2008) y se alinea hermenéuticamente con esa dialéctica entre el espíritu y el inconsciente que se comienza a desarrollar en la propia infancia (Ricoeur, 1984). No podemos de dejar de insistir en este hallazgo de Román Gil al recuperar la idea de libro como una forma de pensar, porque es un dato que modifica toda la epistemología del libro de artista, sumida, a nuestro parecer y como no dejaremos de insistir, en un ámbito pre-científico.

En cuanto a las formas pictóricas en sus libros de artista, Gil, hace acopio de un intenso programa iconográfico que se caracteriza por una visión densa del dibujo pintado, a veces arrastrado por las cerdas del pincel, otras veces supurado por la brocha. Formas elementales que aluden a cuerpos fragmentados; torsos privados de identidad facial, que celebran maquinalmente la conjuración de lo ancestral con los materiales de nueva generación. Una suerte de iconografía de la memoria evocativa, a través de la cual, genera una voluntad rit-

ualista del acto de pintar que aleja cada vez más su producción de la imaginería y la conduce hacia un trazo dotado de esa personal impronta biomórfica tan querida por muchos de los expresionistas abstractos (Sandler, 1996). Parece que, en este sentido, Gil da vida a esa idea del hombre en tanto animal simbólico que Cassirer propone al hablarnos de esa incapacidad que en cuanto humanos habitamos: inmersos en una red tejida por el lenguaje, la religión, el mito o el arte, la experiencia no nos pone en inmediata comunicación con la realidad y es por ello que requiere del símbolo para dejar de verla contorsionada a través de la mirada de ese minúsculo objeto momentáneo que somos en el cosmos (Lisón, 2003).

Las carpetas de Román, esa suerte de torsos lacerados por el arte, necesitan de la mirada del espectador para verlas cara a cara. Precisamente porque pinta torsos, puede hacer autorretratos, si atendemos a éstos como la metáfora que es el símbolo en tanto manera de ordenar el caos. Decimos que pinta, no solo cuando utiliza pintura, sino también nos estamos refiriendo al Román Gil de los materiales, ya sea estopa, cuerda de cáñamo, maderas, palos, tubos, cartones, trapos, piedras, láminas de acetato, poliésteres o policarbonatos. Es una suerte de pintura expandida que participa de la objetual de la escultura pero que tiene esa fuerte impronta de la perspectiva como forma simbólica (Panofsky, 2003), donde dichos objetos y materiales, sometidos al desgaste y a la acción del tiempo, sin dejar de plantear cuestiones propias de la escultura contemporánea, refuerzan constantemente la naturaleza pictórica de dichos objetos y materiales en cuanto entran a formar parte de un contexto compositivo (Díaz, 2010). Este, es claramente un enfoque formalista que, aunque ambiguamente, contempla la historiografía de Fried, preocupado en muchas ocasiones por ponderar el principio de especificidad de medios, delimitando el carácter complejo y estratificado del medio e insistiendo en la evolución histórica de las normas que lo componen. Nos acogemos al enfoque formalista de Fried para hacer una primera lectura de lo simbólico en la obra de Gil, porque al ser un autor cuya producción artística anida en una nueva disciplina artística que introduce como soporte un objeto con una simbología propia radicada en su forma, es de obligado cumplimiento el establecer el paradigma que sustenta dicha morfología. En este aspecto y siguiendo a Fried, podemos decir que todo lo que pertenezca al medio artístico, constitutiva o formalmente, pueda llegar a adquirir el rango de lo relevante, y así poder entrar al servicio de una intervención artística intencional, que lo reconstruya y transforme como algo artístico. Evidentemente que aquí hay que admitir que un libro está dentro de la esfera del medio artístico. Nótese, que para nosotros, a diferencia de muchos teóricos del libro de artista, la anatomía del libro es lo que lo constituye en sí, por lo cual, y admitida la expansión fáctica del arte a cualquier material como soporte artístico, solo nos queda aceptar el reconocimiento de dicho soporte como parte de la lógica significativa del medio artístico.



Román Gil. Libro de silencio. (Título elegido). 2014.

92 | La etimología de libro viene de *liber*, que se refiere a la parte interna de la corteza de los árboles, con los que se hacían los libros. Román Gil se refiere a su producción de libros de artista, ordenados a modo de biblioteca doméstica, como su bosque en el cual se mira y se reconoce⁵. Esta manera de establecer relaciones con la propia imagen y de autorizarlas como autorretrato moral, es una de las posibilidades que ofrece la obra de arte que se concibe como epifanía de lo que por ser humanos, nos está por completo vedado. Velo sobre el que Gil proyecta una suerte de antropología creadora que como Lisón Tolosana afirma: "va de la realidad al símbolo, de éste al mito, y de éste al misterio, última máscara de la cual es revestida la subjetividad" (1997, 29). Por ello, el autorretrato sin rostro es sin duda alguna un desvío en el género retratístico que permite establecer otro tipo de relación entre el sujeto y la identidad, cuya sede simbólica por antonomasia es el rostro (Martínez-Artero, 2004)). Gil, consciente de que el propio rostro nos es inaccesible a la mirada de todos y cada uno de nosotros, lejos de inhibirse, aprovecha dicha obliteración para desarrollar una suerte de galería de autorretratos-objeto, en la que los placeres del parecido son depositados en la autenticidad del libro de artista como manifestación del yo. De ahí a establecer un vínculo semántico entre autor y obra dista aún un espacio ínfimo que el artista salva a través del recurso de rehacer periódicamente su trabajo, quedando a una suerte de recorrido sin fin en la que la impronta performativa del autor se adueña del semblante y ocupa la idea de sujeto. No es que ya no haya parecido o referente corporal; en Gil desaparece la idea de rostro como sede del sujeto porque éste queda archivado en el propio soporte de la obra. Con esta operación el significado del género queda ampliado

⁵ Ibidem, p.7.

y desplazado a una de las estancias simbólicas más representativas de la cultura, como es la del libro. Giro simbólico que convierte su libro/biblioteca en una galería de autorretratos: tantos libros componiendo una biblioteca, en el más puro sentido bíblico del término como libros componiendo un autorretrato que nunca llega a alcanzar su fin. Al abolir el fragmento de los límites de la autorrepresentación, sitúa su obra en el mismo plano hermenéutico que Mircea Eliade había oteado para el ser humano; puesto que a la par que derriba límites, amplía horizontes. Horizontes que bien sean familiares o vengan del ámbito público, pertenecen a ese tipo de actitudes que hacen del significado un caleidoscopio semántico.

Referencias bibliográficas

- Álvarez Munárriz, L. (2013): "Rituales: reflexiones desde la Antropología cognitiva" XIª Reunión Científica Antropología: Horizontes rituales. Instituto de Creatividad e Innovaciones Educativas. Valencia.
- Arnheim, R. (1986): *El pensamiento visual*. Barcelona. Paidós.
- Barr, H. (1951): *Matisse, his art and his public*. New York. Museum of Modern Art.
- Ball, P. (2003): *La invención del color*. Madrid. Turner/ Fondo de Cultura Económica.
- Cassirer, E. (1967): *Antropología filosófica*. México. F.C.E.
- Cirlot, J. (2013): *Diccionario de símbolos*. Madrid. Siruela.
- Chevalier, J. (1986): *Diccionario de los símbolos*. Barcelona. Herder.
- Cruz, J. (2007): *Sentido antropológico del mito*. (Tesis doctoral). Universidad de Navarra. Pamplona.
- Danto, A. (1974): *The transfiguration of the commonplace*. The Journal of Aesthetics and Art Criticism, volume 33, Issue 2 (Winter 1974) 139-148.
- Debray, R. (1994): *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona. Paidós.
- De Man, (1988): *La ideología estética*. Madrid. Cátedra.
- De Maya, B. (2013): *Ensaladores-sanadores en Cehegín*. (Tesis doctoral). Universidad de Murcia. Murcia.
- De Micheli. (1979): *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid. Alianza.
- Díaz, D. (2010): *Michael Fried y el debate sobre el formalismo norteamericano*. (Tesis doctoral). Universidad Complutense. Madrid.
- Durand, G. (1982): *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid. Taurus.
- Eliade, M. (1982): *El mito del eterno retorno*. Madrid-Buenos Aires. Alianza-Emecé
- Escolar, H. (1993): *Historia del libro*. Madrid. Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- Eliade, M. (1982): *El mito del eterno retorno*. Madrid-Buenos Aires. Alianza-Emecé
- Escolar, H. (1993): *Historia del libro*. Madrid. Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- Gadamer, H. (1999): *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme.
- Gadamer, H. (2013): *Hermenéutica, estética e historia*. Salamanca. Sígueme.
- Garbuno, E. (2009): *Estética del vacío: la desaparición del símbolo en el arte contemporáneo*. (Tesis doctoral). México. Universidad Autónoma de México.
- Gombrich & Saxl. (1992): *Aby Warburg: una biografía intelectual*. Madrid. Alianza.
- Guénon, R. (1962): *Symboles fondamentaux de la science sacrée*. Paris. Gallimard.
- Hegel, G. (1973): *Introducción a la estética*. Barcelona. Ed. Península.
- Hegel, G. (1989): *Lecciones sobre la estética*. Madrid. Akal.
- Holly, M. (1986): "Panofsky and the Foundations of Art History", En *History and Theory*, vol. 25. N°2, pp. 199-205. Published by Blackwell Publishing for Wesleyan University.
- Hyland, Ware & Clark. (2014): *Knot Direction in a Khipu/Alphabetic Text from the Central Andes*. *Latin American Antiquity*. Vol. 24, n° 2.

- Kuspit, D. (2003): *Signos de Psique en el arte moderno y posmoderno*. Madrid. Akal.
- Lisón, C. (1996): "Antropología e Historia: diálogo intergenérico". *Revista de Antropología Social*, 5, pp. 163-184.
- Lisón, C. (1997): "Subjectivitat. La màscara del'objectivitat i del misteri". *Revista d'etnologia de Catalunya* 10, pp.23-31.
- Lisón, C. (2003): "El futuro de las culturas". *Anales de la Fundación Joaquín Acosta*, 20, pp. 101-116.
- Marcos Arévalo, J. (2008): *Objetos, sujetos e ideas. Bienes etnológicos y memoria social*. Ayuntamiento de Badajoz. Servicio de Publicaciones.
- Martínez-Artero, R. (2008): *El retrato. Del sujeto en el retrato*. Barcelona. Montesinos.
- Melot, M. (2008): "El libro como forma simbólica". *Revista Venezolana de Información, Tecnología y Conocimiento*, 5 (3), 129-139.
- Olson, O. (2002): *Matthias Flacius and the survival of Luther's Reform*. Weisbaden. Harrassowitz Verlag.
- Sandler, I. (1996): *El triunfo de la pintura norteamericana. Historia del expresionismo abstracto*. Madrid. Alianza.
- Segura, C. (2002): *Hermenéutica de la vida humana. En torno al informe Natorp de Martin Heidegger*. Madrid. Trotta.
- Panofsky, E. (2003. 2ª ed.): *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona. Tusquets.
- Panofsky, E. (1986): *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico*. Madrid. La Piqueta Ed.
- Panofsky, E. (1979): *El significado de las artes visuales*. Madrid. Alianza Forma.
- Pastoureau, (2006): *Una historia simbólica de la Edad Media*. Buenos Aires. Katz.
- Pérez, F. (2001). "El símbolo en la estética contemporánea. ¿Es posible una teoría laica del símbolo?" En Romero, Díaz-Urmeneta, López & Molina. *Símbolos estéticos*. Sevilla: Departamento de Publicaciones, Universidad de Sevilla, pp.347-364.
- Ricoeur, P. (1991): *Finitud y culpabilidad*. Buenos Aires. Taurus.
- Ricoeur, P. (1984): *Hermenéutica y psicoanálisis*. Buenos Aires. La Aurora.
- 94 | Rosales, A. (1993): "La técnica como "forma simbólica" en la filosofía de Ernst Cassirer". *Rev. Filosofía*, XXXI (74), 57-63.
- Segura, C. (2002): *Hermenéutica de la vida humana. En torno al informe Natorp de Martin Heidegger*. Madrid. Trotta.
- Taboada, H. (1998): *El símbolo en el pensamiento de Mircea Eliade*. Disponible: http://www.cialc.unam.mx/en-sayo/pdf/Simn_pensm.pdf Consulta: 06705/2014.
- Taylor, C. (2006): *Fuentes del yo*. Barcelona. Paidós.
- Vicente, E. (2004): "Siluetas del tiempo. A parte rei", *Revista de Filosofía*. 36: 7. En https://www.google.es/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0CC4QFjAA&url=http%3A%2F%2Fserbal.pntic.mec.es%2F%2Fcmunoz11%2Fnavarro36.pdf&ei=orprU-brEKeQ0AWgloC4CQ&usq=AFQjC-NFMWtSPXSOaV3_WxkLxZvy9RHuWpQ&bvm=bv.66330100,d.d2k Consulta: 08/ 05/ 2014
- Weidemann, H (Ed.). (2002): *Aristoteles*. Berlin. Akademie Verlag.

Biografía de los autores

Luis Álvarez Munárriz, Catedrático de Antropología Social y Académico Correspondiente de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas. Su libro más reciente es *Categorías clave de la Antropología* (2015). Sus trabajos de investigación versan sobre Antropología cognitiva, Alimentación y Cultura y Paisajes Culturales. Dirige un Grupo de Investigación compuesto por antropólogos, psicólogos y economistas. Ha realizado trabajo de campo en varias comunidades sobre los modelos de familia, alimentos ecológicos, el territorio como paisaje y el tema de la identidad virtual en Internet.

Baldomero de Maya Sánchez. Es Doctor en Antropología Social y Cultural y docente en la Facultad de Filosofía de la Universidad de Murcia (UM) en el área de Antropología Social. Su actividad investigadora

está centrada en la Antropología del Arte, la Antropología Visual y Teatral y la Antropología de los Cuidados. Campos en los que ha publicado varios libros y diversos artículos.

Francisco José Guillén Martínez. Es licenciado en Bellas Artes y en Historia del Arte y DEA en Historia de las Ideas Estéticas. Es profesor asociado en la facultad de Bellas Artes de la Universidad de Murcia y desarrolla su actividad investigadora escrutando los vínculos antropológicos que hay entre el retrato, el libro de artista y el cine. Áreas de investigación donde desarrolla su investigación doctoral.

Javier Eloy Martínez Guirao es doctor en Antropología social por la UNED (Universidad Nacional de Educación a Distancia) y licenciado en Antropología social y cultural por la Universidad Miguel Hernández. Actualmente es profesor en el área de Antropología de la Universidad de Murcia. Ha desarrollado su actividad investigadora en diferentes ámbitos desde la Antropología, entre los que encuentran sus líneas de investigación en Antropología simbólica, del cuerpo y del arte, que han dado lugar a diversos artículos y libros.

Recibido: Noviembre 2015

Aceptado: Diciembre 2015