

**DE LA PIEDRA ENCONTRADA  
CON FORMAS EVOCADORAS  
AL OBJETO TRASCENDIDO ARTÍSTICAMENTE**



**Tesis Doctoral presentada por  
Evaristo José Cabrera Miranda. 2015**

**Dirigida por Fernando Bolívar Galiano**

**Programa de Doctorado:  
“Investigación en la Creación Artística, Teoría, Técnicas y Restauración”  
Departamento de Pintura  
Facultad de Bellas Artes  
Universidad de Granada**



# **UNIVERSIDAD DE GRANADA**

FACULTAD DE BELLAS ARTES  
Departamento de Pintura



Programa de Doctorado en Arte: "Investigación en la Creación  
Artística, Teoría, Técnicas y Restauración"

## **TESIS DOCTORAL**

**De la piedra encontrada con formas evocadoras  
al objeto trascendido artísticamente**

**PRESENTADA POR**

**Evaristo José Cabrera Miranda**

**DIRIGIDA POR**

**Fernando Bolívar Galiano**

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales  
Autor: Evaristo José Cabrera Miranda  
ISBN: 978-84-9125-401-0  
URI: <http://hdl.handle.net/10481/41672>

TESIS DOCTORAL, OCTUBRE DE 2015  
*DE LA PIEDRA ENCONTRADA CON FORMA EVOCADORAS AL  
OBJETOTRASCENDIDO ARTÍSTICAMENTE*

Facultad de Bellas Artes Alonso Cano.

Dpto. de Pintura.

Programa de Doctorado en Arte: "Investigación en la Creación Artística,  
Teoría, Técnicas y Restauración".

Presentada por D. Evaristo José Cabrera Miranda.

Dirigida por D. Fernando Bolívar Galiano.



El doctorando Evaristo José Cabrera Miranda y el director de la tesis, Fernando Bolívar Galiano. Garantizamos, al firmar esta tesis doctoral, que el trabajo ha sido realizado por el doctorando bajo la dirección del director de la tesis y hasta donde nuestro conocimiento alcanza, en la realización del trabajo, se han respetado los derechos de otros autores a ser citados, cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones.

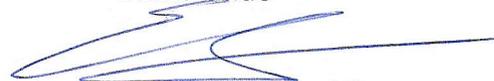
Granada, 14 de Octubre de 2015

Director/es de la Tesis



Fdo.: Fernando Bolívar Galiano

Doctorando



Fdo.: Evaristo José Cabrera Miranda



## Resumen

Desde siempre ha existido la tendencia a coleccionar piedras de formas raras y evocadoras que se no se corresponden con lo esperado en esta clase de objetos, como su inteligibilidad y su función. El ser humano se siente atraído por tales singularidades, le divierten. La hipótesis de esta investigación parte de la experiencia personal de salir a la naturaleza a buscar piedras de formas extrañas, en principio, sin una intención o una motivación definida, sino como un acto aparentemente lúdico, de curiosidad. Pero se observa que hay otras personas que hacen lo mismo, de hecho, actualmente existen numerosas asociaciones de coleccionistas de este tipo de piedras en muchos países del mundo. Detrás de esta actividad hay una especie de intuición, algo intangible apreciado en estas piedras esculturales que resulta atrayente y que va más allá de sus formas extrañas. Sobre este tipo de atracción surge la siguiente cuestión: ¿existe alguna especie de lenguaje implícito en las formas sugeridas por estas piedras?

Esta investigación tiene como objetivo general: Analizar, describir y explicar, desde una visión holística, la trascendencia de la piedra como objeto geológico encontrado transferida a objeto artístico. Para ello se estudia: 1. La consideración del objeto en relación al sujeto que lo selecciona. También, una aproximación a su génesis geológica y una catalogación de los ejemplares de la colección investigada; 2. La forma como característica principal que determina la captación y selección del objeto, inspiradora y estimuladora de la imaginación, proponiendo un modelo de análisis objetivo y subjetivo y ofreciendo comparaciones entre algunos ejemplares y varias obras de Henry Moore; 3. La percepción y el papel del espectador, a través de la memoria y el acto de clasificar, así como el acto de reconocer las formas accidentales y el mecanismo de la proyección de imágenes, llevando a cabo dos pruebas perceptivas y recreando mediante imágenes las escenas imaginadas; 4. Las coincidencias con el tema del caos y el orden, la repetición de patrones y dejando abierta la hipótesis de su posible relación con las observaciones en Geología sobre la Convergencia de las Formas como Modelo Natural; 5. Los orígenes de esta práctica, propia del animismo primitivo; y, 6. El arte de contemplar piedras en Extremo Oriente, una práctica milenaria y muy refinada, originaria de China, desde donde se extendió al resto de los países de su área de influencia (Japón, Corea, Vietnam). Como modalidad artística se amplió a muchos países occidentales a principios de los años sesenta del siglo XX, a través de exposiciones en museos y galerías de arte, así como la aparición de nuevos ensayos que han logrado despertar un creciente interés por el entendimiento de un arte apenas conocido en nuestro país.



## **Agradecimientos**

Debo expresar mi gratitud por la atención prestada a Fernando Bolívar Galiano, Víctor Borrego Nadal, Miguel Ángel Gómez Mateos, Kemin Hu, José Manuel Martín Martín, Alfonso Maso Guerri, Antonio José Mezcuca López, Alfonso Navarro Jurado, Jesús Pedro Lorente, Rafael Peralbo Cano, Cristino Pérez Meléndez y Francisco Ramos Bossini



*A mis padres, Federico y M<sup>a</sup> del Carmen;  
mi mujer, Carmen  
y mis tres hijos: Laura, Julia y Miguel Ángel*



## ÍNDICE

<b>1. INTRODUCCIÓN</b> .....	17
1.A. Estado de la cuestión .....	19
1.B. El punto de partida y origen del tema .....	23
1.C. Experiencia personal con el objeto estudiado .....	24
1.C.1. Proyectos personales relacionados con el tema investigado .....	26
1.D. Justificación y objetivos .....	27
1.D.1. Importancia del tema .....	27
1.D.2. Objetivos .....	29
<b>1.1. EL OBJETO</b> .....	31
<b>1.1.1. EL OBJETO ENCONTRADO "DE" LA NATURALEZA</b> .....	33
1.1.1.1. Aproximación al concepto de objeto .....	33
1.1.1.2. Clasificación de los objetos .....	35
1.1.1.3. El objeto encontrado .....	35
1.1.1.4. El objeto encontrado «de» la naturaleza .....	37
1.1.1.5. Fuentes "artísticas" del objeto encontrado .....	38
<b>1.1.2. LA PIEDRA CALIZA EROSIONADA COMO OBJETO GEOLÓGICO</b> .....	42
1.1.2.1. Aproximación al estudio geológico de la roca caliza erosionada .....	42
1.1.2.2. Determinación de la edad de las piedras estudiadas .....	49
<b>1.2. LA FORMA</b> .....	51
1.2.1. Aproximación al concepto de forma desde la perspectiva filosófica .....	53
1.2.2. La forma en teoría general de la imagen .....	54
1.2.3. La forma desde la psicología de la percepción visual .....	55
1.2.4. Consideraciones generales sobre la forma desde la perspectiva artística .....	57
1.2.4.1. La escultura <i>biomórfica</i> en relación con el objeto natural encontrado .....	60
1.2.4.2. Artistas de referencia .....	62
<b>1.3. LA PERCEPCIÓN</b> .....	79
1.3.1. El papel de la percepción y los procesos mentales implicados en la contemplación de las piedras con formas evocadoras .....	81
1.3.2. Nociones en psicología de la percepción que intervienen en la captación del objeto evocador .....	83
1.3.3. La percepción de los objetos .....	88
1.3.4. La percepción estética. Consideraciones generales .....	89

1.3.5. La visión sincrética frente a la Gestalt .....	93
1.3.6. El reconocimiento de las formas accidentales y el mecanismo de la proyección de imágenes.....	95
1.3.7. Referencia al test de Rorschach .....	101
1.3.8. Ilusionismo y arte. El concepto mágico del objeto.....	103
<b>1.4. CAOS Y ORDEN .....</b>	<b>105</b>
<b>1.5. PENSAMIENTO ANIMISTA, SIMBOLOGÍA Y MITOS EN RELACIÓN CON LAS PIEDRAS DE FORMAS EXTRAÑAS. EL ORIGEN CHINO DEL ARTE DE CONTEMPLAR PIEDRAS .....</b>	<b>117</b>
1.5.1. Lo sagrado. Génesis en la apreciación de las piedras evocadoras .....	119
1.5.2. Pensamiento animista y simbolismo. La analogía en la imaginación creadora .....	120
1.5.3. La imaginación mística y la contemplación de piedras en China .....	122
<b>1.6. EL ARTE DE CONTEMPLAR PIEDRAS EN EXTREMO ORIENTE .....</b>	<b>133</b>
1.6.1. Introducción .....	135
1.6.2. La contemplación de piedras evocadoras como disciplina artística originaria de China .....	136
1.6.2.1. El Arte chino del mundo natural y el carácter sagrado de los fenómenos naturales .....	136
1.6.2.2. Influencias filosóficas.....	137
1.6.2.3. El jardín chino y las rocas fantásticas .....	139
1.6.2.4. Revisión histórica sobre la apreciación de las rocas en China .....	140
1.6.2.5. Los funcionarios-eruditos, coleccionistas y expertos .....	144
1.6.2.6. Principales tipos de rocas clásicas chinas .....	150
1.6.2.7. Criterios estéticos en el arte chino de contemplar piedras .....	152
1.6.2.8. Modos de exposición de las piedras en China.....	155
1.6.3. <i>Suiseki</i> , el arte de contemplar piedras en Japón.....	158
1.6.3.1. Aproximación al concepto .....	158
1.6.3.2. La apreciación de las piedras evocadoras .....	160
1.6.3.3. Antecedentes del <i>suiseki</i> como arte.....	161
1.6.3.4. Características y cualidades estéticas del <i>suiseki</i> .....	163
1.6.3.5. Clasificación de los <i>suiseki</i> .....	169
1.6.3.6. Cómo evaluar un <i>suiseki</i> .....	171
1.6.3.7. Cómo exponer un <i>suiseki</i> .....	172
1.6.4. El <i>Suseok</i> coreano o "Piedra Eterna" .....	175
1.6.5. El <i>Hon Nòn Bò</i> (paisaje en miniatura vietnamita).....	177

<b>2. MATERIALES Y MÉTODOS</b> .....	181
2.1. Planteamiento metodológico .....	183
2.2. Materiales utilizados .....	186
2.3. Zona de extracción de las rocas .....	190
2.4. Útiles para extraer las rocas .....	191
2.5. Cómo se ha hecho la tesis .....	191
2.6. Delimitación del objeto de esta investigación .....	199
<b>3. RESULTADOS</b> .....	203
3.1. Sobre el objeto .....	205
3.2. " el objeto geológico .....	206
3.3. " la forma .....	206
3.3.1. Sobre la relación de semejanza entre una serie de piedras de esta colección y algunas de las esculturas de Henry Moore .....	209
3.3.2. Sobre el modelo de análisis para las piedras con formas evocadoras .....	212
3.4. Sobre la percepción .....	219
3.4.1. Prueba perceptiva I. Pares comparados, método de Thurstone .....	222
3.4.2. Prueba perceptiva II. Pregunta directa sobre lo que ve el espectador .....	231
3.5. Sobre caos y orden .....	235
3.6. " pensamiento animista, simbología y mitos en relación con las piedras de formas extrañas .....	235
3.7. " la consideración artística de las piedras evocadoras .....	237
3.7.1. Imágenes recreadas con las piedras .....	240
<b>4. DISCUSIÓN</b> .....	251
4.1. Sobre el objeto encontrado "de" la naturaleza .....	253
4.2. " la piedra caliza erosionada como objeto geológico .....	256
4.3. " la forma .....	257
4.3.1. Sobre la relación de semejanza entre una serie de piedras de esta colección y algunas de las esculturas de Henry Moore .....	259
4.3.2. Sobre el modelo de análisis para describir las piedras .....	263
4.4. Sobre la percepción .....	266
4.4.1. Planteamiento previo a la prueba perceptiva sobre las piedras .....	267
4.4.2. Prueba I. Prueba perceptiva en relación con "la medida subjetiva": Ajuste entre las escalas obtenidas por el método de Thurstone .....	270
4.4.3. Prueba II. Pregunta directa sobre lo que ve el espectador .....	275
4.4.4. Por qué atraen esta clase de piedras evocadoras .....	276
4.5. Sobre caos y orden .....	280

4.6. Sobre el pensamiento animista, simbología y mitos en relación con las piedras de formas extrañas .....	282
4.7. Sobre la consideración artística de las piedras evocadoras .....	284
4.7.1. Precauciones acerca de la consideración estética del objeto.....	284
4.7.2. El debate entre arte y naturaleza .....	286
4.7.3. El valor artístico del objeto: Relación sujeto-objeto.....	287
4.7.4. El mecanismo de la proyección de imágenes y las raíces del arte.....	289
4.7.5. Diferencias culturales entre Occidente y Extremo Oriente en el modo de apreciar las piedras evocadoras .....	290
4.7.6. De la piedra evocadora al arte de contemplar piedras en Extremo Oriente y su posterior difusión a Occidente.....	295
<b>5. CONCLUSIONES .....</b>	<b>307</b>
<b>6. ANEXOS .....</b>	<b>317</b>
<b>7. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>393</b>

# 1

## INTRODUCCIÓN



## 1.A. Estado de la cuestión

En ciertos espacios naturales, fundamentalmente de tipo *kárstico*, sobresalen por su singularidad y rareza, imponentes formaciones rocosas que, desde siempre, han cautivado al espectador y han llamado su atención. Paisajes cuyo modelado de las superficies ha sido causado por la erosión durante millones de años, propiciando la aparición de verdaderos prodigios geológicos de todo tipo de formas y tamaños, entre los cuales se encuentran los considerados monumentos naturales, algunos de ellos declarados patrimonio natural de la humanidad. Pero, de entre todas esas formaciones asombrosas, sólo una clase constituye el objeto de esta investigación: se trata de las rocas calizas erosionadas con formas extrañas y evocadoras que, por su tamaño y portabilidad, puedan ser objeto de colección y exposición.

Desde que el hombre comenzó su andadura de manera consciente por este mundo, las piedras con formas extrañas, como podemos encontrarlas en numerosos lugares de la tierra, trabajadas tan sólo por la mano de la naturaleza desde tiempos milenarios, llamaron poderosamente su atención...

...Las piedras fueron y aún son utilizadas como objetos culturales...<sup>1</sup>

El estudio de esta clase de objetos naturales implica varios campos del saber, tales como: Antropología, Arte, Filosofía, Geología y Psicología. La relación de la piedra con las diferentes culturas que han poblado la Tierra se ha traducido en diferentes significaciones de todo tipo, así como en diversas manifestaciones religiosas y artísticas.

Todas las culturas han mantenido algunas piedras en alta estima. Aportando algo de significación religiosa y política. Los ejemplos incluyen el Omphalos, que sigue en pie en Delfos, y que para los antiguos griegos representaba el centro del mundo y la piedra de la escena, en la cual los antiguos reyes de Escocia y más "recientemente", fueron coronados los reyes de Inglaterra. Otras manifestaciones de la adoración de piedras en la antigüedad como la Edad de Bronce (y anterior) incluyen monumentos megalíticos que se encuentran a lo largo de Europa, formado por enormes dólmenes, menhires e hitos y el culto en la antigua Grecia a Hermes... que se instalaron en los cruces (límites) y funcionaron como deidades protectoras. La adoración de piedras sagradas desempeñó un papel vital como en las culturas precolombinas en toda América del norte y del sur.<sup>2</sup>

Partiendo del hecho perceptivo originado por el encuentro casual de un paseante o excursionista con uno de estos raros ejemplares, mediante la captación de algunos rasgos esenciales entre el caótico roquedo, al reconocer en ellos una forma accidental curiosa, existe la tendencia del individuo observador a encontrar cierto sentido a esa forma. A través de una recurrente

---

<sup>1</sup> BENZ, Willi. *Suiseki: el maravilloso arte asiático de las piedras*. Tarragona, Ed. Jardin Press, 2005, p. 5.

<sup>2</sup> LITTLE Stephen, *Spirit Stones of China: The Ian and Susan Wilson Collection of Chinese Stones, Paintings, and Related Scholar's Objects*. Chicago, Illinois: University of California Press in Association with the Art institute of Chicago, 1999, p 16.

asociación de ideas o "correspondencias", como sucede, por ejemplo, con las imágenes en las nubes o las manchas en los muros, suele clasificarse este tipo de formas en base a lo almacenado en la memoria y la experiencia personal de haber visto algo parecido anteriormente. Las formas inspiradoras estimulan la imaginación y desencadenan el mecanismo de la proyección mental.

Una de las características, y quizá la más importante de nuestra percepción visual, es la capacidad de formar percepciones unificadas y de agrupar o segregar los datos sensoriales para darles un significado, cualquiera que este sea, pero siempre referido a algo concreto y lleno de sentido. Basta con presentar al ojo unas pocas líneas para que veamos una imagen completa y destacada de expresión. Nuestro cerebro "ve" objetos donde no están. El cerebro, basado en sus experiencias anteriores, hará la síntesis reconociendo el estímulo y dándole un significado. Se hace patente la necesidad del hombre de clasificar y denominar o etiquetar los objetos que le rodean.<sup>3</sup>

Esto mismo es lo que debió experimentar el hombre primitivo al contemplar las formaciones geológicas extrañas que llamaron su atención y que, a través de los tiempos han sorprendido a los espectadores de todas las épocas y culturas, como sucedía con las formas que le resultaban familiares por su notable parecido a ciertos animales u objetos. Algunas piedras pudieron ser relacionadas con un hecho o acontecimiento especial que, en sus comienzos, servirían para delimitar un espacio concreto o hallar en él un punto de referencia, un espacio sagrado. Se trataría de objetos dotados de una especial significación emocional, mágica o mística. Otras veces, se creería haber encontrado algo proveniente del cielo, algo sobrenatural que, en su sistema de creencias arcaico podría ser considerado como el receptáculo de algún espíritu o divinidad. De ahí al simbolismo aparejado en esta clase de objetos, como forma primitiva de conocimiento del mundo. Este sentimiento inicial de asombro evolucionaría con el tiempo hasta convertirse en un modo de admirar la belleza del objeto, instaurando así su apreciación estética.

La piedra posee una calidad atemporal por ser hilo conductor que entrelaza el presente con el pasado. Es de la tierra y su dureza evoca la idea de pertenencia y permanencia... Para el antropólogo rumano Mircea Eliade la piedra es una imagen arquetípica que expresa a la vez la realidad absoluta, la vida y lo sagrado.<sup>4</sup>

A lo largo de la Historia, la presencia de la piedra y su importancia, como elemento polivalente, es inherente a la cultura humana, como cabe deducir de la siguiente afirmación:

Las piedras son objetos fascinantes que han tenido siempre una gran importancia en la existencia del hombre. Se las ha utilizado como instrumentos de guerra, de culto, para

---

<sup>3</sup> FRATICOLA, Paola «Lectura y análisis de las imágenes» *Unidad 2*. [en línea] 2010 [consulta 18.12.2012]. <<https://wikipacompartir.wikispaces.com/Unidad+2>>

<sup>4</sup> ALDRETE-HAAS, José Antonio. *La reconstrucción del paraíso*. [en línea] Méjico: *Pamana Press*. 2009. p.71. [consulta: 20.09.2014]. Disponible en: <<http://www.yumpu.com/es/document/view/14272758/la-reconstruccion-del-paraíso-josé-antonio-aldrete-haas-architect->>>

edificar, como ornamentación y para otros muchos fines. Resultaría difícil encontrar alguna manifestación en la que no se dé la influencia de la cultura de la piedra.<sup>5</sup>

En todas las culturas encontramos siempre la piedra. En cuanto a los antecedentes, ya se ha hecho constar que hablar del objeto encontrado de la naturaleza con formas evocadoras supone retornar a los albores de la humanidad. Tras la época prehistórica se asiste a un gran vacío en el interés prestado a estos objetos de la naturaleza, salvo raras excepciones localizadas en algunas culturas africanas y sudamericanas, el arte aborigen australiano y, muy significativamente en el arte de Extremo Oriente, desde la dinastía Han.

Desde los primeros siglos de nuestra era los chinos creían que las piedras materializaban la energía que emerge de la tierra, mostrando sus configuraciones prodigiosas asimilables a otros seres u objetos existentes en la naturaleza. Formas que llegaron a inspirar la creación de un sistema estético propio, fundamentado en la apreciación de una serie de atributos y cualidades expresadas en un tipo de arte muy refinado. El arte de contemplar piedras es la práctica de vislumbrar montañas, animales, personajes variopintos, seres mitológicos u objetos de la más diversa índole. Tiene un componente místico que hunde sus raíces en el taoísmo, basado en los ideales de integración con la naturaleza y la inmortalidad. Existieron coleccionistas chinos calificados como "petrófilos" o "petromaníacos" -entre ellos varios emperadores- por su obsesión desmedida ante esta clase de piedras, personajes de la élite cultural y social que, en algunos casos, empeñaron sus fortunas en la adquisición de los mejores ejemplares.

El estrecho lazo que une la cultura oriental al mundo que la rodea, vivido más profundamente que en Occidente, ha convertido las creaciones de la naturaleza en pensamientos filosóficos y religiosos elevándolos a expresiones artísticas, como las rocas evocadoras de jardines chinos y japoneses, o las rocas de interior, como las *gongshi* o *rocas del erudito chino* o el *suseki* japonés. El coleccionismo de rocas fantásticas y su contemplación conlleva una larga tradición de siglos. Es una manifestación artística con sus criterios estéticos. La intervención humana no debe transformar la estructura de la piedra sino que debe limitarse a valorizarla con un correcto mantenimiento y exposición, aunque no siempre fue así.<sup>6</sup>

También existen datos sobre el interés por las rocas zoomorfas y su representación pictórica de finales de la Edad Media y principios del Renacimiento, tanto en Occidente como en Extremo Oriente<sup>7</sup>, tal como relata Baltrusaitis en la siguiente cita:

---

<sup>5</sup> PADRINI, Chiara. «Suseki Art» *Artículos: Suseki, Introducción* [en línea] 2005 [consulta: 28.03.2011]: <<http://www.padrini.it/zen/index.htm>>

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> LA NATURALEZA ANIMADA. *Montañas y rocas zoomorfas. La geomancia china: ... Paisajes antropomorfos y zoomorfos en los tratados de pintura china... La naturaleza viva en Occidente. Las manchas en los muros interpretadas por Leonardo da Vinci y Sung Ti.* En BALTRUŠAITIS,

Una vida multiforme, humana o animal, se apodera progresivamente de todo el universo. Se la ha descubierto hasta en las montañas y las rocas... La teoría de la naturaleza zoomórfica, formulada por Nicolás de Cusa y Marsilio Ficino, adquiere con el artista una formación plástica. Los humanistas del siglo XV han recibido sus elementos del Egipto antiguo a través de Grecia, pero la idea también tiene un origen extremo-oriental.<sup>8</sup>

Leonardo Da Vinci recoge el tema del reconocimiento de las formas accidentales y el mecanismo de la proyección de imágenes en su *Tratado de Pintura* y León Batista Alberti lo hace en el de escultura. Pero la consideración del objeto encontrado como arte no llegará a Occidente hasta el siglo XX, con la aparición del movimiento surrealista y su interés por el *objet trouvé*. Actualmente se vuelve a prestar atención a este tipo de objetos a través de numerosas exposiciones y ensayos sobre el "arte de contemplar piedras".

En el libro *Beyond Suiseki*, Manette Gerstle revisa el panorama contemporáneo internacional resultante de la actual convivencia de las antiguas artes asiáticas de contemplación de la piedra, derivada de siglos de evolución en China, Japón y Corea y su reciente continuación en Occidente. El suiseki japonés fue la primera manifestación artística de este tipo que conoció Occidente en los años sesenta, como complemento que acompañaba a los *bonsáis*, que ya eran muy populares por entonces. Pero la primera consecuencia que advierte Gerstle, como "un obstáculo que impide la revitalización de estas artes" se debe a que "Gran parte de Occidente sigue bajo la errónea idea de que el suiseki japonés es, si no el único representante de las antiguas artes asiáticas de la piedra, por lo menos el representante superior".<sup>9</sup>

Desde los años sesenta hasta la década de los noventa, el suiseki reinó supremo en Occidente, mientras que las artes de la piedra chinas y coreanas permanecieron invisibles. Pero la aparición tardía de China y Corea cambió drásticamente estas circunstancias... Durante veinticinco años antes del año 2000 los aficionados occidentales a la contemplación de las piedras estaban cómodamente instalados en un concepto erróneo al equiparar las antiguas artes asiáticas de la piedra con el suiseki japonés, ya que no había otras artes asiáticas de la piedra con que compararlas.<sup>10</sup>

Gerstle sintetiza los hitos más relevantes en la difusión de este arte en Occidente, entre los que cabe destacar:

En 1976, como un regalo presentado al pueblo estadounidense por el Bicentenario, Japón envió seis suisekis que no tenían precio. La publicidad del suiseki llamó la atención y se ganó la admiración de un público más amplio... En los ochenta... varias ciudades occidentales de las más importantes presentaban colecciones de arte asiático

---

Jurgis. *La Edad Media Fantástica. Antigüedades y exotismos en el arte gótico*. Ensayos Arte Cátedra. Madrid: Cátedra, 1983, pp. 214-230.

<sup>8</sup> BALTRUŠAITIS, Jurgis. *La Edad Media Fantástica...*, 1983, p. 214.

<sup>9</sup> GERSTLE, Manette. *Beyond Suiseki. Ancient Asian Viewing Stones of The 21ST Century*. California: Arcata, 2006, p.15.

<sup>10</sup> Op. cit., p. 17.

rudimentarias en secciones de sus museos de arte... y el Museo de Bonsai y Penjing se añadió al National Arboretum, en Washintong D. C.<sup>11</sup>

En 1996, bajo los auspicios de la Naciotal Bonsai Federation (NBF), The Yee-Sun Wu Chinese Garden Pavilion unió a los pabellones japoneses y norteamericanos en el National Arboretum's Bonsai y Penjing Museum.

Comenzó una nueva era en las relaciones internacionales de contemplación de la piedra cuando las dos primeras colecciones occidentales de gongshi chino reunidas empezaron a hacer sus apariciones en los principales museos del mundo...:

*Worlds Within Worlds: The Richard Rosenblum Collection* fue expuesta por primera vez por la Sociedad Asiática de Nueva York, en 1997.<sup>12</sup>

La segunda magnífica exposición occidental presentada en 1999, *Spirit Stones of China: The Ian and Susan Wilson Collection of Chinese Stones, Paintings, and related Scholar's Objets* se presentó en el Art Institute of Chicago, Illinois.<sup>13</sup>

## 1.B. El punto de partida y origen del tema

La hipótesis de esta investigación parte de la experiencia personal de salir a la naturaleza a buscar piedras de formas extrañas, al principio, sin una causa aparente, sin una intención o una motivación definida, sino como un acto aparentemente lúdico, de curiosidad. Pero se observa que hay otras personas que hacen lo mismo, de hecho, actualmente existen numerosas asociaciones de coleccionistas de este tipo de piedras en muchos países del mundo. El encontrar uno de estos ejemplares tan raros y escasos es una auténtica sorpresa. Pueden resultar increíbles ciertas configuraciones de objetos naturales hallados que suelen parecerse a "algo". Figuras de piedra, algunas de las cuales recuerdan a esculturas abstractas de estilo *Biomórfico*,<sup>14</sup> como las obras de Henry Moore. Esta experiencia inicial no deja indiferente, no pasa inadvertida. Detrás de esta actividad hay una especie de intuición, algo intangible en estas piedras que resulta atrayente y que va más allá de sus formas extrañas. Sobre este tipo de atracción cabe preguntarse lo siguiente: ¿sucede sólo a nivel personal o le ocurre a otras personas?; por otra parte, lo que uno percibe y trata de clasificar ¿coincide con lo que ven otros? y, en caso afirmativo, ¿existe alguna especie de lenguaje implícito en las formas sugeridas

---

<sup>11</sup> GERSTLE, Manette. *Beyond Suiseki. Ancient Asian Viewing Stones of The 21ST Century*. California: Arcata, 2006, p. 19.

<sup>12</sup> la exposición se presentó en el famoso Sadler Museum de la Universidad Harvard, en Cambridge, Massachusetts. Más tarde, en ese año se expone en the Seattle Art Museum, en el estado de Washington. Luego pasó a exponerse en the Phoenix Art Museum en Arizona. A mediados de 1998, se expuso en el Museo Reitberg de Zurich, Suiza. Más tarde en ese año se expuso en Museum fur Ostasiatische Kunts, Staatliche Museen de Berlin, Alemania. Y, finalmente, a mediados de 1999, apareció en the Virginia Museum of Fine Arts, en Richmond, Virginia. Además, se vendió un catálogo de la exposición, incluyendo fotografías de cada pieza expuesta con un texto informativo del recopilador de la exposición y otros expertos en piedras asiáticas. Op. cit., pp. 28-29.

<sup>13</sup> GERSTLE, Manette. *Beyond Suiseki...*, p. 29.

<sup>14</sup> "Término aplicado a formas del arte abstracto derivadas de modelos más orgánicos que geométricos, como, por ejemplo, en la escultura de Henry Moore". Arts4x.com.Diccionario enciclopédico de arte y arquitectura. [en línea] 2011. [consulta: 22/06/2011]. Disponible en: <[www.arts4x.com/spa/d/biomórfico/biomórfico.htm](http://www.arts4x.com/spa/d/biomórfico/biomórfico.htm)>

por estas piedras? Surge así una especie de intuición relacionada con su posible valor artístico, pero partiendo del completo desconocimiento sobre la viabilidad de dicha posibilidad.

Una cuestión que enlaza con esta hipótesis de partida puede plantearse en los siguientes términos: Desde el momento en que el hombre primitivo entra en contacto con su entorno natural es cuando puede reparar en las formas accidentales que encuentra a su alrededor y aprovecharlas como pantalla para proyectar sus propias imágenes mentales -sus anhelos, miedos o esperanzas-. En realidad esta forma de actuar y de sentir de nuestros ancestros no difiere demasiado de la que podemos tener hoy en la búsqueda del significado de las cosas que nos rodean. Existen muestras de sus inquietudes creativas que datan de 25000 años a. de C., mediante las primeras representaciones de carácter pictórico halladas en las paredes de algunas cavernas. Pero, siguiendo los argumentos de Gombrich, ¿acaso no fueron descubiertas aquellas formas, en primer lugar, en los accidentes naturales antes de ser fijadas con pigmentos sobre la pared?

En la naturaleza las formas son infinitas y quizás en ella se encuentren las claves que se andan buscando. El objeto de estudio lo constituyen un conjunto de sesenta y cinco piedras calizas erosionadas de aspecto evocador. Se trata, en última instancia, de demostrar el posible valor de las piedras seleccionadas como objetos artísticos y como fundamento de algunas prácticas artísticas muy antiguas que perduran en la actualidad.

### **1.C. Experiencia personal con el objeto estudiado**

Esta investigación parte de una relación personal con las piedras de formas sugerentes y escultóricas. El primer encuentro con estos objetos naturales fue en la infancia, a los seis años de edad -1976- en un peculiar terreno *kárstico* típicamente erosionado y muy frecuentado desde entonces. Una zona de rocas calizas de color gris, moteadas con líquenes blancos y con superficies repletas de agujeros, surcos, crestas y picos que exhiben configuraciones ambiguas e invitan fácilmente al juego de las asociaciones con otros objetos o seres de la naturaleza almacenados en la memoria.

En un primer momento no pasaron de ser meros elementos del paisaje circundante pero, con el paso del tiempo aumentaba el interés por aquellas formas singulares. Resultaba sorprendente encontrar esas formaciones rocosas tan raras e inspiradoras entre las piedras, algo que motivó la afición a buscarlas y crear una colección. Más tarde, durante los estudios de Bellas Artes, se realizaron tres proyectos relacionados con estas formaciones rocosas; Dos de fotografía y uno de pintura, que fueron expuestos y que son los antecedentes de este proyecto actual. Aquellos trabajos giraban en torno a

la "búsqueda del *biomorfo*<sup>15</sup> en el mundo pétreo". Al plantear el tema de la investigación tutelada, correspondiente al Programa de Doctorado: "Investigación en la Creación Artística, Teoría, Técnicas y Restauración", surgió la idea de cuestionar si esas piedras erosionadas que parecían esculturas abstractas tenían algún valor artístico. Al mismo tiempo, se fueron buscando nuevos ejemplares.

Una vez defendido el proyecto de investigación tutelada, bajo el título: *El objeto encontrado de la naturaleza: la piedra erosionada con formas evocadoras. Consideración de objeto artístico* y alcanzar las conclusiones sobre la "artisticidad" de este objeto, se propuso retomar esta investigación a un nivel más profundo para plantear la tesis actual. Aquella primera aproximación se basó, fundamentalmente, en una perspectiva occidental del tema, por lo que no ofrecía una respuesta completa, al no recoger la existencia de un tipo de arte singular y autónomo, sustentado íntegramente en las piedras de formas extraordinarias. Al investigar más detenidamente sobre el sentido de esta atracción, se fue descubriendo, poco a poco, la existencia de ciertas culturas asiáticas que han tenido una relación muy significativa con estos objetos. El estudio del *suiseki* japonés condujo a los orígenes chinos de una arte apenas conocido en Occidente, algo que supuso el descubrimiento de un nuevo filón a investigar.

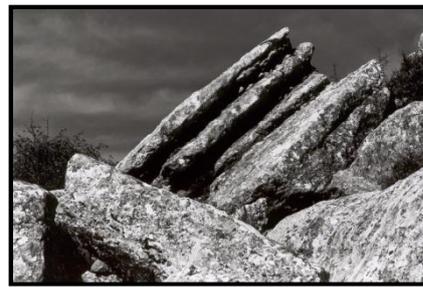
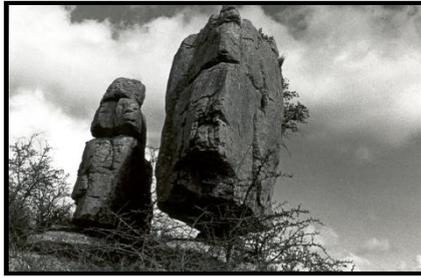
El coleccionismo de piedras tiene un componente antropológico, un sentido cultural. Sobre las piedras de formas extrañas se proyecta el carácter humano, se les atribuye vida propia, espíritu. Surge así un pensamiento simbólico, la creación de mitos y la asunción de diversas cualidades ajenas a su naturaleza. Como en el test de Rorschach, la mente tiende a buscar sentido a algo tan abstracto e inerte como una piedra.

---

<sup>15</sup> "El *biomorfo* se nos presenta como una suerte de pasajero de este mundo que todo lo frecuente y nadie ve. *Biomorfo* hace sus muecas, sus bufonadas delante de nuestras narices y no nos damos cuenta, como no reparamos en las cosas aunque las miremos, pues la noción misma que nos hacemos de las cosas no nos deja ver la *coseidad* de las cosas. Nace el biomorfo de la mirada, cuando se proyecta sobre aquello que se tiene por vivo: todas las líneas de la naturaleza están vivas - presumía el pintor chino Okío desde su ojo panteísta -. *Biomorfo* es criatura «anfibia» que se mueve en ambos mundos: el de dentro y el de fuera. Rorschach lo supo, como casi todo, por un sueño. La realidad es una creación del que mira. Para poblar el mundo de *biomorfos*, basta una simple excusa; una humilde mancha de tinta sirvió al poeta Justinus Kerner para alimentar sus delirantes fantasías". BORREGO, Víctor. *Palimpsesto*, texto para el catálogo *Biomórficos*, exposición de pintura, de Evaristo Cabrera. Jaén: Ed. Diputación Provincial de Jaén, 2002.

### 1.C.1. Proyectos personales relacionados con el tema investigado

#### ***Torcal, 1999***



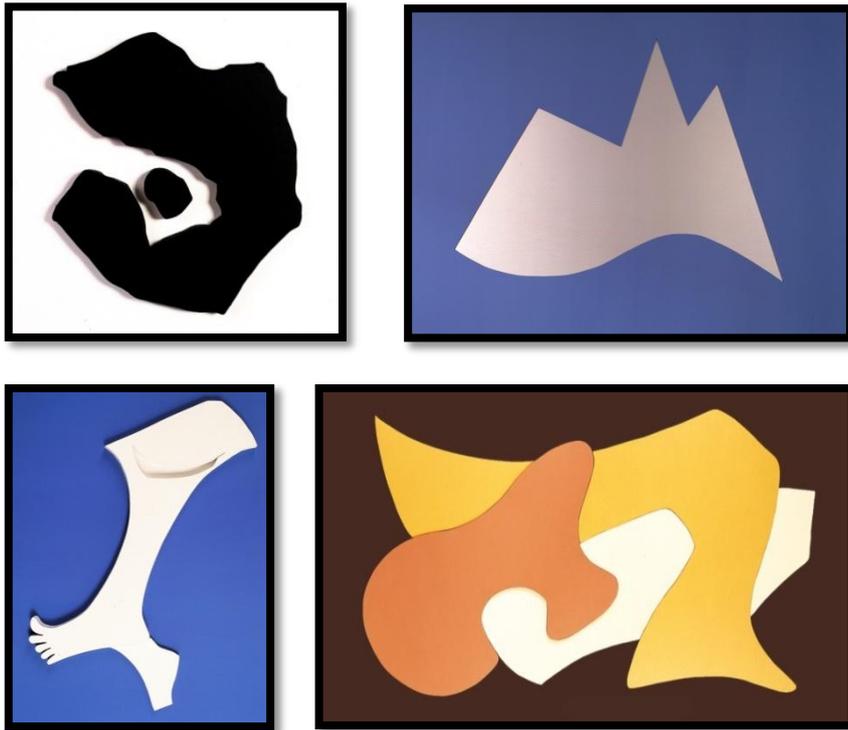
Figs. 1 a 4. Evaristo Cabrera, 1999. *Torcal* (selección). Fotografía clásica, B/N. 17,8 x 24 cm.

#### ***Petrificados, 2000***



Figs. 5 a 8. Evaristo Cabrera. 2000. *Petrificados* (selección). Fotografía clásica, B/N. 17,8 x 24 cm.

## ***Biomórficos, 2002***



Figs. 9 a 12. Evaristo Cabrera, 2002. *Biomórficos* (selección). Ensamblajes. Dimensiones variables.

### **1.D. JUSTIFICACIÓN Y OBJETIVOS**

#### **1.D.1. Importancia del tema**

Esta investigación ofrece la oportunidad de divulgar un arte apenas conocido en nuestro país, una manifestación artística basada en la naturaleza, con una larga tradición en Extremo Oriente, que hunde sus raíces en tiempos muy remotos y que, a la vez, resulta sorprendente moderna, ya que está despertando un creciente interés en museos y galerías de arte occidentales desde principios de los noventa. Es un tema abordado desde la perspectiva de un coleccionista que utiliza estos objetos como recurso creativo.

La importancia de este tema está en las cuestiones que plantea desde su posible relación con las propias raíces del arte, al tratar el valor de lo original, el papel de la autenticidad, el recurso a la imaginación y la proyección de la fantasía sobre las formas naturales de estas piedras, así como la comparación de las concepciones occidental y extremo oriental. Cabe subrayar la escasez de bibliografía específica en inglés y castellano sobre este tipo de arte.

Paralelamente a la muestra de la colección, se pretende describir el proceso de búsqueda y contemplación de estos objetos fascinantes, desde la emoción de encontrar un magnífico ejemplar para ser admirado como obra del mundo

natural y como objeto artístico. El interés por estas piedras puede surgir repentinamente, como expresa el experto Vicent Covello al afirmar: "Y a veces después de contemplar una piedra durante meses descubrías súbitamente, como una revelación, qué era lo que la piedra tenía que ofrecer".<sup>16</sup>

Se pretende explicar cómo un simple y vulgar pedazo de roca sedimentaria, una piedra caliza erosionada a través de millones de años, puede llegar a constituirse en el objeto de una manifestación artística milenaria, singular y muy refinada, dotada de un conjunto de consideraciones estéticas propias. Así sucede en el arte de contemplar piedras de Extremo Oriente, en el que algunos de estos ejemplares pueden llegar a alcanzar un valor extraordinario - económico y, sobre todo, sentimentalmente-, como en el caso de las consideradas "piedras históricas" o con "personalidad literaria" y donde el coleccionismo llegó a convertirse en una verdadera obsesión entre la élite social y cultural -emperadores, aristócratas, letrados y funcionarios- de algunas dinastías chinas, que empeñaron verdaderos esfuerzos personales y grandes fortunas en conseguirlas. Existen ejemplos documentados de coleccionistas, en la antigua China dinástica, que dedicaron su vida a la búsqueda de los ejemplares más extraordinarios.

Resulta particularmente sorprendente y desconcertante el hecho de que la Historia del Arte occidental haya obviado este tipo de arte asiático milenario de apreciación de la piedra hasta hace relativamente muy poco tiempo, en la década de los setenta del siglo XX. En Occidente, salvo la estética surrealista del *objet trouvé* o la inspiración en los modelos naturales del movimiento *biomórfico* en escultura, no se había conocido otra forma moderna de apreciar las piedras de formas evocadoras. Por último, es importante señalar la creciente tendencia del arte actual a incluir estas rocas en exposiciones de arte.

En los últimos años museos y galerías occidentales han dedicado cada vez más atención a las "rocas de los eruditos" chinos. Estas rocas, con sus formas complejas y texturas superficiales, produce a menudo expresiones desconcertantes en las caras de los visitantes ocasionales. Los observadores se sorprenden al ver tales objetos naturales no en los jardines o en colecciones de historia natural, sino en los museos de arte, no expuestos junto al arte sino como arte. El efecto se ve reforzado por los elegantes soportes y cuidados expertos. Aunque tal vez algo novedoso en Occidente, ver estas rocas como arte representa una tradición que se remonta a más de mil años en China y ha sido durante mucho tiempo un aspecto importante del enfoque chino del arte.<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> COVELLO, Vicent T. y YOSHIMURA, Yuji. *El arte japonés de contemplar las piedras. Suiseki y su uso con Bonsai*. Barcelona: Ediciones Omega, S.A. 1994, p. 18.

<sup>17</sup> SCOGIN, Hugh T., Jr. *Nature Found and Made: Rocks and Art*. New York: Chambers Fine Art, 2001, p.5.

## 1.D.2. OBJETIVOS

1. Analizar, describir y explicar, desde una visión holística, la trascendencia de la piedra como objeto geológico encontrado transferida a objeto artístico.
2. Definir la categoría de esta clase de objetos y su concepción, observando la dependencia o relación causal con el sujeto que los elige y la posibilidad de ser investidos de ciertas atribuciones ajenas a su propia naturaleza o entidad real, propiciando una transformación en su significado trascendido.
  - 2.1. Realizar un inventario y catalogación de las piedras seleccionadas que permita su clasificación y registro sistemático dentro de la colección.
3. Configurar el papel de la forma en la absorción de esta clase de objetos de extraña apariencia, a fin de destacar su relevancia como elemento evocador dotado de gran poder de atracción visual, en tanto factor determinante para su captación e interpretación, así como su relación con la acción creativa.
  - 3.1. Establecer un modelo de análisis de esta clase de objetos que valore tanto los aspectos objetivos como los subjetivos, desde la integración de las perspectivas occidental y extremo oriental.
4. Analizar el papel de la percepción, describir y explicar los procesos mentales asociados que intervienen en el reconocimiento de las formas accidentales de la naturaleza, el mecanismo de la proyección mental y el papel del espectador ante las expectativas creadas por la ilusión, como factores determinantes de este tipo de arte.
  - 4.1. Medir el grado de convergencia y discrepancia en torno a lo percibido en las formas de una serie representativa de piedras, mediante técnicas de comparación y de encuesta directa, a fin de comprobar la posible existencia de categorías basadas en sus características formales.
  - 4.2. Recrear, mediante imágenes, las escenas imaginadas a partir de los rasgos formales de algunas piedras.
5. Mostrar de manera explicativa la existencia de cierta regularidad en la aparición de determinados patrones naturales en estas piedras calizas, planteando la hipótesis de la posible relación entre los sistemas de clasificación artísticos basados en la forma y las observaciones en el estudio del karst sobre “la Convergencia de la Forma como Modelo Natural”.
6. Revisar el origen, el hecho cultural y desarrollo del arte de contemplar piedras en Extremo Oriente, documentando el extraordinario valor que tuvieron estos objetos naturales desde la antigüedad -pensamiento analógico-.
7. Estructurar la aportación fundamental de Extremo Oriente en la práctica de la apreciación y valoración de las piedras sugerentes, mediante la creación de una serie de criterios y principios estéticos tradicionales, inspirados en sus raíces filosóficas y religiosas, que conforman un arte milenario, singular y muy refinado, que se está difundiendo a Occidente.



# 1.1.

## EL OBJETO



## 1.1.1. EL OBJETO ENCONTRADO "DE" LA NATURALEZA

### 1.1.1.1. Aproximación al concepto de objeto

Antes de abordar el estudio del objeto encontrado "de" la naturaleza<sup>18</sup> es imprescindible comenzar por definir qué es un objeto. En su *Diccionario de Filosofía*, Ferrater Mora aborda el significado de este concepto desde diversas concepciones, ofreciendo una amplia y extensa definición, que Juan Eduardo Cirlot ha sintetizado en las siguientes palabras:

objeto es un término multívoco; significa, por una parte, lo contra-puesto (*ob-jectum, gegen-stand*) con lo que se entiende lo opuesto o contrapuesto al sujeto; por otra parte, y especialmente en el lenguaje escolástico, el objeto es lo que es pensado, lo que forma el contenido de un acto de representación, con independencia de su existencia real», esto es, el objeto se halla fuera (físicamente) del sujeto, apareciendo como cosa «que no es él», y se halla también dentro del sujeto como algo que «tampoco es él»; pero que está contenido en su sistema psicofísico.<sup>19</sup>

El sujeto se hace imprescindible para explicar la condición del objeto, aunque el objeto tenga existencia real propia al margen de éste. Así, por ejemplo, Cirlot se pregunta: ¿dónde empieza el sujeto y acaba el objeto? Una mano, ¿qué es: objeto o parte del sujeto?

Independientemente de la relación o interpretación subjetiva, existe en primer lugar, una dualidad entre el sujeto como observador y el objeto de la realidad (la piedra), en la que se puede advertir el sentido etimológico de "objeto" como "algo que yace delante" (lat. *ob + jactus*). Sujeto y objeto son pues dos polos interdependientes...: el sujeto es el que observa (y actúa), y la realidad es la cosa (del lat. *res*) que tiene delante.<sup>20</sup>

En otras definiciones del término *objeto*, podemos leer: "Cualquier cosa, material o inmaterial, que centra en determinado momento la atención de la conciencia, de manera afectiva o intelectual, y que existe al margen de dicha conciencia (subjetiva)".<sup>21</sup>

Ferrater Mora distingue cuatro concepciones acerca de la naturaleza del "objeto como tal":

---

<sup>18</sup> "De" y no "en", porque "de la naturaleza" hace alusión a una relación posesiva de la que podemos extraer los objetos creados por ella. Sin embargo, "en la naturaleza" se refiere al lugar y, como tal, podemos encontrar cualquier cosa ajena a la propia naturaleza como, por ejemplo, un televisor abandonado.

<sup>19</sup> CIRLOT envía a FERRATER MORA, José. *Diccionario de filosofía*. Madrid, "Alianza Diccionarios", p. 2403. CIRLOT, Juan Eduardo. *El mundo del objeto a la luz del Surrealismo*. Barcelona: Anthropos Editorial del Hombre, 1986. p. 19.

<sup>20</sup> GONZÁLEZ FLORES, Laura. *Fotografía y pintura ¿dos medios diferentes?* Barcelona: Gustavo Gili, 2005, p. 35.

<sup>21</sup> GRIJALBO. *Diccionario Enciclopédico*. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1984, p.1332.

La concepción *existencial* del objeto, según la cual todo lo que existe es un objeto, y a la inversa, todo lo que es objeto existe; la concepción *fenomenalista*, según la cual es sólo aquello que es de algún modo «representado»; la concepción «*reísta*»: objeto es sólo aquello que designa la cosa o *res*, es decir, una masa que implica una espacialidad; y la concepción *del objeto como clase*, según la cual el objeto es, en último término, una clase o conjunto de características o «elementos» (R. Ingarden).<sup>22</sup>

A su vez, cada una de estas concepciones es susceptible de interpretaciones diversas. Por otro lado, sería conveniente tener presente que la necesidad de explicar la concepción del objeto varía en cada rama del saber y responde a los diferentes tipos de conocimiento estudiados en cada una de ellas. Según Cirlot, caben los siguientes tipos de conocimiento del objeto:

- *Conocimiento técnico* del objeto: lo estudia según su función;
- *Conocimiento estético*: se ocupa de su belleza y perfección formal;
- *Conocimiento físico*: trata de las condiciones relacionadas con el objeto, como cuerpo en el espacio y como materia dotada de ciertas propiedades;
- *Conocimiento sentimental*: prescinde de todo lo anterior, para atender sólo a relaciones extraobjetivas que dependen de coyunturas externas y personales.

Y al lado de estos tipos de conocimiento Cirlot recuerda que hay un *concepto mágico* del objeto, según el cual la cosa es "considerada como un receptáculo de fuerzas universales, como un centro del que irradia poderío místico..."<sup>23</sup>

A tenor de las concepciones expuestas, esta investigación sobre las piedras evocadoras centra la atención en el objeto como cosa, particularmente corpórea, con ubicuidad propia. Dicha concepción es fenomenalista.

Asimismo, interesa estudiar no sólo el conocimiento físico de las piedras encontradas, a través de su estudio geomorfológico, sino también y fundamentalmente, el estético, basado en sus cualidades expresivas y los criterios objetivos y subjetivos para valorarlas artísticamente; el conocimiento sentimental, muy importante en la medida en que sirve para comprender la relación afectiva del sujeto con su objeto encontrado -la piedra extraordinaria-, en cuanto a las posibles proyecciones y atribuciones personales que aquél realiza sobre éste; y, por último, aunque, en menor medida que los anteriores, cabe un conocimiento técnico, relacionado con el conocimiento físico, en cuanto a su función se refiere. Pero el sentido fundamental que interesa aquí no se centra en el aspecto meramente técnico de las piedras, sino en su contemplación y goce estético, como se explicará más adelante.

---

<sup>22</sup> FERRATER MORA, José. *Diccionario de filosofía...*, p. 2406

<sup>23</sup> CIRLOT, Juan Eduardo. *El mundo del objeto a la luz del Surrealismo*. Barcelona: Anthropos Editorial del Hombre., 1986. pp. 67-69.

### 1.1.1.2. Clasificación de los objetos

Dentro de los objetos físicos, Cirlot establece la siguiente clasificación:

A) Los objetos naturales:

- A.1. minerales (satélite, luna, canto rodado),
- A.2. vegetales (planta carnívora, raíz retorcida),
- A.3. animales (escarabajo, león)

B) Los objetos artificiales: puestos en circulación por el hombre tal vez desde la Era terciaria. Los eolitos, los sílex tallados y pulimentados..., con el nuevo valor impuesto por el hombre de su función.<sup>24</sup>

El presente trabajo de investigación se refiere al mundo de los objetos físicos y concretos y, dentro de ese dominio, a los naturales creados sin la manufactura del hombre. A su vez, a estos objetos naturales, en tanto sean “encontrados” podemos atribuirles ya un dualismo fundamental existente en la acción originaria de la naturaleza (por ejemplo, erosión, transporte, sedimentación) y la actitud del artista (elección, discurso, exhibición).

El tipo de objetos estudiados pertenece al subtipo de los minerales. Objetos *escogidos por su singularidad*, por su curiosa configuración y sin ningún tipo de manipulación sobre su estructura. La única actuación operada sobre estos objetos consiste en la extracción de su entorno natural y su desplazamiento, una modificación espacial al trasladar las piedras para posibilitar una intervención cultural, consistente en su coleccionismo y otra intelectual, su presentación como objeto artístico.

### 1.1.1.3. El objeto encontrado

Antes de avanzar en el estudio de los objetos encontrados de la naturaleza cabe referirse, en primer lugar, a los “objetos encontrados”. El vocablo “encontrado”, en un uso corriente de la lengua, puede entenderse como participio pasivo de encontrar o como un adjetivo con diversas acepciones, tales como: “puesto enfrente, opuesto, contrario, antitético”. Este uso, en principio, no aclara suficientemente su sentido. Para salir de dudas es conveniente delimitar el ámbito que ocupa. Así, aplicado al objeto en el arte, se recurre al término francés *objet trouvé*, que cabe definir como sigue:

Objeto hallado o seleccionado por un artista y exhibido como obra de arte, tal cual o con alteraciones mínimas. Puede tratarse de un objeto natural, como un guijarro, una concha o una rama retorcida, o un objeto manufacturado, como una piedra de alfarería o un viejo fragmento de hierro o maquinaria.<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> CIRLOT, Juan Eduardo. *El mundo del objeto a la luz del Surrealismo...*, pp. 98-101

<sup>25</sup> CHILVERS, Ian, *Diccionario de Arte*. Madrid: Alianza Editorial, 1995, p. 691.

Esta vez, el sujeto aludido es el artista, sobre quien recae la acción de descubrir o la decisión de elegir la especial cualidad que otorga al objeto su nueva condición o valor para mostrarlo como artístico.

Dentro de este término pueden distinguirse claramente dos grandes grupos de objetos: los naturales y los manufacturados, clasificación muy útil para apreciar las diferencias con otro concepto estrechamente relacionado, el *ready-made*.<sup>26</sup>



Fig. 13. M. Duchamp, 1964. *Escurrebotellas*. Ready-made, 56 x 37 cm. Fund. Rauschemberg. Fuente: [www.arteygalerias.com](http://www.arteygalerias.com)



Fig. 14. E. Cabrera. *Tridente del tiempo*. Objet trouvé. 10,6 x 7,3 x 3,52 cm. Colección particular.

Puede apreciarse que ambos tipos coinciden en la posibilidad de ser exhibidos como arte, pero la nota distintiva está en el “tipo de elección” que se hace, ya sea entre objetos que abundan por su repetición, como los objetos de consumo, o los que escasean por su singularidad y rareza, como los objetos curiosos de la naturaleza. Los primeros son muy comunes y frecuentes, por ejemplo, los objetos de uso doméstico; mientras que los segundos presentan rasgos muy particulares que los convierten en únicos o irrepetibles, como algunas piedras de apariencias caprichosas. En ambos casos puede intervenir la experiencia personal del sujeto o artista, la toma de conciencia, la sensibilidad o proyección personal, llamando la atención ciertas cuestiones como “artificialidad” o “naturalidad” (ver ANEXO I.I).

Conocidas las distinciones entre ambos términos, hay que precisar que el tipo de objeto encontrado que interesa específicamente a los propósitos de esta investigación es el *objet trouvé*, en tanto objeto natural -piedra erosionada con formas evocadoras-, descartando el *ready-made*, manufacturado, de carácter industrial.

El interés especial por el *objet trouvé* deriva, precisamente, de ese “carácter único” al que aludía Duchamp y en el que puede basarse el siguiente argumento: El objeto natural encontrado puede guardar cierta relación con las fuentes de la creatividad y la cuestión acerca de la autenticidad en el arte. ¿Qué se elabora?: Lo que no se encuentra, un planteamiento que parece olvidarse con bastante frecuencia.

<sup>26</sup> El propio Duchamp diferenció el *ready-made* del *objet trouvé* (objeto encontrado), señalando que mientras el *objet trouvé* se encuentra y se escoge por sus curiosas cualidades estéticas, su belleza y su carácter único, el *ready-made* es uno cualquiera entre un gran número de objetos indistinguibles producidos en masa, sin personalidad ni unicidad. Por tanto, el *objet trouvé* implica un acto de preferencia en su selección y no así en el *ready-made*. CHILVERS, Ian, *Diccionario de Arte*. Madrid: Alianza Editorial, 1995, p. 786.

El “objeto encontrado” es aquel objeto que, por alguna razón, logra atrapar la mirada del espectador, centrar su atención, siendo pensado nuevamente. Supone una llamada y una cadena de ideas asociadas que hacen volver a mirar las cosas de un modo diferente a como se hizo anteriormente. Reconsiderar, descubrir lo nuevo, ver más allá de las meras apariencias que presenta su imagen: atribuir, proyectar, valorar. ¿Quién no ha sentido alguna vez curiosidad por un determinado objeto y lo ha asociado a otra cosa?

#### 1.1.1.4. El objeto encontrado "de" la naturaleza

Una vez definido el concepto de objeto y establecida la categoría artística de “objeto encontrado” -*objet trouvé*- queda distinguir, dentro de esta última categoría, al objeto natural. Se habla de objeto encontrado “de” la naturaleza en lugar de “en” la naturaleza, ya que en el espacio natural cabe la posibilidad de encontrar objetos diversos, algunos de los cuales pueden ser ajenos a su ámbito como, por ejemplo, cualquier objeto abandonado por el hombre. De este modo, se delimita el estudio al objeto como “objeto formado por la naturaleza”, excluyendo el artificio, esto es, una piedra o roca de formas evocadoras, en tanto objeto resultante de procesos de erosión a lo largo del tiempo, sin intervención humana.

Por lo tanto, se trata de un objeto formado naturalmente y que ha sido captado por un sujeto al advertir en él algún rasgo particular, como su rareza, algo que puede suscitar un sentimiento determinado y lograr adquirir una significación especial nueva, distinta y, en su caso, un valor artístico que inicialmente no poseía -experiencia estética-.

Este tipo de objeto existía por la propia acción de la naturaleza antes de ser hallado por el hombre, pero debe su condición actual a la influencia de éste: De la percepción inicial se pasa a una suerte de intervención que comienza con la extracción del objeto de su ámbito natural, su traslado a otro espacio diferente, pasando por la articulación de un discurso que le otorga un valor estético y culminando con su exposición como objeto artístico.

Hablar del *objeto encontrado de la naturaleza* supone retornar a los albores de la humanidad. Diversos estudios sostienen que hombre de las cavernas entró en contacto con ciertos objetos naturales a los que concedió una significación especial. Así, en *Arte e Ilusión*, Gombrich aborda esta cuestión al tratar el tema de la proyección de imágenes y el descubrimiento de las formas accidentales (ver 1.3.6), refiriéndose concretamente a ciertas formaciones rocosas extrañas que permitían su identificación con ciertos animales.<sup>27</sup> Por otro lado, alude a

---

<sup>27</sup> Para el primitivo, el tronco de árbol o la peña que parece un animal puede convertirse en una suerte de animal [...] Tal vez sus condiciones de vida estimulaban a los cazadores primitivos a buscar formas animales en cuevas sagradas, más que a hacer animales; a

una práctica común entre algunos excursionistas y curiosos de la naturaleza atentos a este tipo de objetos, como sucede en la obra de ciertos artistas contemporáneos y que, de un modo u otro, sigue vigente en el "arte de los pueblos aborígenes".<sup>28</sup>

Por otra parte, el objeto encontrado de la naturaleza implica también hablar de arte y naturaleza. "De la naturaleza": relación posesiva de la que se puede extraer, el "conjunto, orden y disposición de todo lo que compone el universo"; O "principio universal de todas las operaciones naturales e independientes del artificio. En este sentido la contraponen los filósofos al arte".<sup>29</sup>

### 1.1.1.5. Fuentes artísticas del objeto encontrado

Los mejores artistas contemporáneos han advertido de modo preciso y clarividente ese valor recóndito de los objetos humildes, sean naturales o artificiales;... Hans Arp, Max Ernst, Pablo Picasso, Joan Miró, Marcel Duchamp han recogido cosas en sus paseos por los arrabales de una ciudad o en la orilla del mar. Y los han recogido porque la voz peculiar de esos objetos sin valor y casi sin nombre se ha insinuado de modo penetrante en su mente. La estética tradicional o académica, e incluso cualquier dictamen de belleza habrían sido desfavorables a esas recolecciones misteriosas, que los niños realizan continuamente en los paseos y en los parques, por enamoramiento de la pura objetividad. Hojas, piedras, trozos de hueso envejecido y amarillento, alambres retorcidos y oxidados, cristales de colores esmerilados por el roce constituyen los lugares comunes de esa arqueología intemporal, cuyo real interés es tan ajeno a la belleza como al simbolismo de la forma.<sup>30</sup>

Para Otto Stelzer, la posibilidad de conferir la dignidad del arte a un simple objeto encontrado al azar, a modo de *ready-made* o de *objet trouvé*, tal como sucede de hecho desde los tiempos de Dada (Duchamp) y del surrealismo, ya tiene defensores en la Antigüedad:

---

examinar las vagas formas de manchas y sombras en busca de la revelación de un bisonte, tal como el cazador tiene que recorrer con la mirada las llanuras, al acecho del perfil de la esperada presa. Eran hombres más adiestrados a encontrar que a hacer. La construcción de imágenes mínimas, del tipo de las herramientas, es posible que en gran medida quedara fuera de la experiencia de aquéllos tempranos artistas. GOMBRICH, Ernst. H. J.: *Arte e ilusión*, Madrid: Debate, 1998, pp. 90 y 93.

<sup>28</sup> Los primitivos actuales razonan sobre todo por lo que se ha llamado *principio de participación*; esto es, que una cosa se deduce de otra si participa de aquélla. La semejanza es ya una participación, y, por consiguiente, sugiere identidad [...] La participación, sustituyendo a la lógica, reaparece en nuestra vida moderna en mil casos. Debió ser muy fuerte en la antigüedad. Platón la usaba todavía cuando dice que la naturaleza visible participa de las ideas puras y de este modo deriva de ellas [...] Pero es innegable que los hombres primitivos atribuyen a ciertas formas un valor mágico, cual hoy atribuimos un valor de conjuro a ciertas palabras o el signo de la cruz. PIJOÁN, José. «Arte de los pueblos aborígenes» *Summa Artis. Historia General del Arte*. Vol. I, Cap. I. Madrid: Espasa Calpe S.A., 1995, pp. 23-24.

<sup>29</sup> *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid: Real Academia Española, 1992, p.1428.

<sup>30</sup> CIRLOT, Juan Eduardo. *El mundo del objeto a la luz del Surrealismo*. Barcelona: Anthropos Editorial del Hombre, p. 44.

El objeto puede ser calificado de «mágico» mientras se sustraiga a la racionalidad que posee como «objeto de uso», como elemento conocido y útil de la vida práctica. Esta sustracción es un acto de alienación, y se produce con facilidad cuando el objeto es alejado de su entorno natural de utilidad, como sucedió por medio del «gesto» de Duchamp. Entonces el objeto adquiere, según Kandinsky, «un sonido interno, independientemente de su significado externo. Este sonido interno aumenta en intensidad cuando se procede a alejar el significado externo, opresivo, que el objeto posee en la vida práctica. A un niño todavía le es desconocido el significado práctico-útil de un objeto, dado que contempla todo objeto con los ojos curiosos y todavía posee la habilidad no enturbiada de captar el objeto como tal [...] El artista, que en tantas cosas se parece al niño, accede con mayor facilidad al sonido interno de los objetos». Aquí reside la raíz de la gran realidad.<sup>31</sup>

Stelzer entiende que cuando Kandinsky expuso sus ideas acerca de los dos "polos" por esta reducción de lo artístico a su expresión mínima, el alma del objeto resuena al máximo, ya que la agradable belleza externa ya no interviene como factor de distracción. Con esta apostilla queda claro qué entiende él por «artísticamente externo»; se refiere a la "exposición", a la presentación formal..., en resumen: lo estético, como se decía por entonces.<sup>32</sup>

En este sentido, una piedra evocadora, podría ser interpretada en palabras de Kandinsky, como un objeto "cuyo significado despierta en nosotros una sensación grande, misteriosa, ceremoniosa. Actúa como sonido puro, de forma tan dramática y conmovedora, que no se detiene como ante una visión..." Introduce nuevamente un elemento abstracto: "El elemento «artístico» reducido aquí a la expresión mínima debe reconocerse aquí como la abstracción de efecto más poderoso" (Kandinsky).<sup>33</sup>

Al referirse al *Escurrebotellas* de Duchamp, Stelzer sostiene que se imponen dos interpretaciones: una convierte el *Escurrebotellas* en un enigmático fetiche, encarnación de lo que no nos es familiar [...]; la otra interpretación es contraria a esta vivencia de lo misterioso y la interpretación ambigua, ve en el acto de Duchamp la estetización de un objeto banal de uso... el intento de "ver los objetos, independientemente de su forma convencional, como forma en sí". Por consiguiente, la materialidad mostrada en su cruda realidad la podemos

---

<sup>31</sup> Esta idea es antiquísima. Fue plasmada en palabras ante todo por la mística alemana, por ejemplo, por Jacob Böhme, quien como todos los místicos hablaba de lo «externo» y lo «interno» de las cosas: «En cada objeto externo hay dos características, una del tiempo y otra de la eternidad: la primera cualidad del tiempo es patente, la otra está oculta [...] Todo el mundo externo visible con todos sus seres es una calificación o figura del mundo espiritual externo»... En 1776 Goethe escribió sobre las «cualidades mágicas» de las cosas, anticipando ya entonces, el concepto de «sonido interno» de Kandinsky: «El ojo del artista lo encuentra por doquier... ve las sagradas vibraciones y los leves sonos (!) con los que la naturaleza una todos los objetos. A cada paso se le abre ese mundo mágico (!) que tan íntima y constantemente rodeaba a aquellos grandes artistas [...]» STELZER, Otto. *Arte y fotografía. Contactos, influencias y efectos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981, pp.149-150.

<sup>32</sup> Op. cit., pp. 152-153.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 152.

interpretar simplemente como eso, pero también podemos declararla contenido de la forma, desgajado del sentido del objeto...<sup>34</sup>

Partiendo de los antecedentes modernistas por el interés en la investigación morfológica de los objetos naturales, algunas de las vanguardias históricas volvieron a una “nueva objetividad” sobre la que elaboraron su propio discurso y en la que lo más importante no era construir nuevas formas, sino descubrir la esencia de un objeto, ante lo cual llegaron a la concepción de que el objeto encontrado equivalía al objeto construido.

La investigación morfológica, heredada del modernismo, el humor, y la práctica de algunos nuevos procedimientos... abrieron las anchas ventanas por las que luego habría de pasar el ave surrealista. Y a los dadaístas se debe, más que al surrealismo, la reacción típicamente contemporánea frente al objeto que nos proponemos investigar aquí (...) Los dadaístas ponían todo su empeño en el matiz espiritual, en el uso psicológico del objeto, desvelando así otras condiciones de su identidad. Por ello, tratándose más de descubrir una esencia que de construir formas nuevas, aunque tampoco desdeñaran este aspecto, llegaron rápidamente a la concepción que podría ser expresada en la ecuación siguiente: objeto encontrado = objeto construido.<sup>35</sup>

Cirlot afirma que “los dadaístas se esforzaron por hacer aparecer ese lado ordinariamente invisible del objeto...” y, en otro lugar, apunta: “Pero la gloria de haber profundizado en el dominio concreto del alma del objeto pertenece, principalmente, a nuestro entender, a Alfred Harry, Marcel Duchamp y Max Ernst.”<sup>36</sup> Cirlot hace referencia a “una conferencia pronunciada el 29 de Marzo de 1935, André Bretón intentó referirse a la «situación surrealista» del objeto, pero, por motivos que desconocemos, no profundizó en el asunto y nada especificó sobre el tema”.<sup>37</sup> Ve a Duchamp como “el hombre que con mayor intensidad y pureza ha sentido el problema del objeto, único artista que podría decir y especificar aquella «situación surrealista del objeto» a que Bretón se refería”.<sup>38</sup> De la célebre trayectoria de Duchamp en relación con el objeto destaca:

---

<sup>34</sup> STELZER, Otto. *Arte y fotografía. Contactos, influencias y efectos...*, *Ibidem*, p. 153.

<sup>35</sup> CIRLOT, Juan Eduardo. *El mundo del objeto a la luz del Surrealismo*. Barcelona: Anthropos Editorial del Hombre..., p. 74.

<sup>36</sup> Harry, en su *Faustroll*, preconiza la existencia de una nueva física, a la que llama «Patafísica» que será la ciencia de lo particular, aunque se diga que no hay ciencia más que de «general». Tal ciencia se apoyaría en la intuición. Porque sólo el interés, la atención y el eros desencadenado pueden encontrar el camino de ese saber de cada objeto, en una posición espiritual tal que el conocimiento de lo general no sólo sea necesario, sino perjudicial. En efecto, el que ama, desea en lo amado todo cuanto se le parece como peculiar, distintivo, único y por lo tanto, maravilloso e irremplazable.

Paul Eluard denomina «Física de la Poesía» a la ciencia de los objetos intuidos por las cualidades secretas que poseen... Y Parcelaso, para el cual todas las cosas son jeroglíficos como los constituidos por las líneas de la palma de la mano, y esperan la ciencia del que sepa descifrarlos”. CIRLOT, Juan Eduardo. *El mundo del objeto a la luz del Surrealismo...*, p. 52.

<sup>37</sup> Op. cit., p. 76.

<sup>38</sup> Op. cit., p. 77.

Con la firma R. Mutt, en 1917 expuso la taza de porcelana de un urinario, colocada de modo que el saliente horizontal apareciera como vértice de un bello arco ondulado.



Fig. 15. Duchamp. *Fuente*. 1917, replica 1964 Ready-made: urinario de porcelana, 23,5 x 18 cm. altura 60. Milán, Colección Arturo Schwarz. Fuente: artedeximena.wordpress.com

Exhibió también un aparato para sostener botellas de leche, igual a los que usan en la industria, y otros objetos similares, los cuales, por el solo hecho de aparecer fuera del marco de su utilización ya adquirirían un aspecto inquietante y revelador.<sup>39</sup>

Para Cirlot, a partir de estos "originales experimentos", de los que Duchamp era consciente, trascendió su gran aportación: «la simple elección de un objeto ya equivalía a su creación», de modo que puede seguirse la magistral ecuación de "objeto encontrado = objeto construido = objeto elegido".<sup>40</sup>

Sobre las intenciones que perseguía Duchamp con sus exposiciones de «objetos elegidos», Cirlot destaca las siguientes:

En primer lugar, desorientar a los públicos, provocar un beneficioso choque en la mente de las masas hipnotizadas por la costumbre y la tradición. Esos dos monstruos desvitalizadores. En segundo lugar, probar la importancia intrínseca de los objetos, al margen de su utilidad y de todos los valores que se les reconocen habitualmente. En tercer término, en algunas ocasiones, sugerir inauditas relaciones entre el objeto y el sujeto (simbolismo), abriendo con ello el panorama del objeto surrealista".<sup>41</sup>

En relación con el objeto encontrado, en mayo de 1936 se celebró en la galería de Charles Ratton, de París, una exposición de objetos surrealistas, la cual comprendía las modalidades siguientes:

*Objetos matemáticos, objetos naturales, objetos salvajes, objetos encontrados, objetos irracionales, objetos ready-made, objetos interpretados, objetos incorporados, objetos móviles.* Todos estos tipos ofrecen el carácter común de inutilidad práctica, de su aspecto turbador y extraño, de la arbitrariedad, contradicción y heterogeneidad de los elementos que los constituyen.<sup>42</sup>

Gillo Dorfles sostiene que estos objetos, en el caso de los surrealistas y del dadá, revestían un carácter «literario» debido a sus connotaciones metafóricas, buscando un carácter paradójico más que a su valor autónomo, plástico, etc... Que más tarde, con el hecho de su aceptación en los museos y todo demás pudieran asumir "valores «artísticos» que inicialmente no poseían" debidos a la decisión del artista y al fetichismo del público, lo ve como otra cuestión distinta, ajena al descubrimiento genial.<sup>43</sup>

<sup>39</sup> CIRLOT, Juan Eduardo. *El mundo del objeto a la luz del Surrealismo...*, *Ibidem*, p. 78.

<sup>40</sup> Op. cit., p. 78.

<sup>41</sup> Op. cit., p. 79.

<sup>42</sup> Op. cit., pp. 80-83.

<sup>43</sup> DORFLES, Gillo. *Naturaleza y artefacto*. Colección Palabra en el tiempo. Barcelona: Ed. Lumen. 1992, p. 65.

## 1.1.2. LA PIEDRA CALIZA EROSIONADA COMO OBJETO GEOLÓGICO

Según el antiguo filósofo Heráclito, la única realidad de la Naturaleza radica en el cambio. Todo se transforma, todo fluye. Y, al mismo tiempo, todo permanece.<sup>44</sup>

### 1.1.2.1. Aproximación al estudio geológico de la roca caliza erosionada

Para introducir el estudio técnico de las formas observadas en estas rocas y describir con mayor rigor científico el tipo de roca, su composición, las zonas de origen, los procesos que intervienen y las formaciones características derivadas de los mismos, se impone un aproximación desde la Geología, como disciplina científica que estudia estos fenómenos y, más concretamente desde la Geomorfología,<sup>45</sup> una rama de la Geología que se ocupa del estudio del modelado terrestre y sus rasgos específicos. En este sentido, el profesor Gutiérrez Elorza, en sus investigaciones define y describe esta disciplina científica como:

Etimológicamente, Geomorfología deriva de las raíces griegas *geo* (Tierra), *morphos* (forma) y *logos* (tratado). Por lo tanto, esta ciencia se preocupa de la forma de la Tierra. El relieve de la superficie terrestre es el resultado de la interacción de fuerzas endógenas y exógenas... se manifiesta en la creación de un conjunto de modelados erosivos y deposicionales, que suelen presentar rasgos específicos, en relación con los procesos actuales en los diferentes ambientes morfogenéticos (Gutiérrez, 1990, 2001, 2005).<sup>46</sup>

Desde una perspectiva global, al analizar la superficie litosférica de este tipo de relieves hay que tener en cuenta la influencia de varios aspectos, entre los que cabe destacar: su composición, textura, estructura, arquitectura y la forma de yacimiento.

la composición física y mineralógica es un aspecto fundamental en el análisis litológico del roquedo en que se modela el relieve, aunque no el único ya que la textura (naturaleza, forma, tamaño y modo de agrupación de los elementos) y la estructura (disposición de los elementos), junto con la arquitectura (sistema de discontinuidades intrínsecas) y la forma de yacimiento (tipo de disposición derivada de la génesis de la roca) influyen también en el comportamiento de la superficie litosférica ante la acción

---

<sup>44</sup> STEVENS, Meter S. *Patrones y pautas en la naturaleza*. Barcelona: Ed. Salvat. 1986, p. 63

<sup>45</sup> El término *Geomorfología*, difundido en los últimos años del siglo pasado por el geógrafo y geólogo norteamericano William Morris Davis, significa etimológicamente «conocimiento racional de las formas de la Tierra» y, en la actualidad, designa una disciplina científica que tiene como objeto el reconocimiento, la clasificación y la explicación de las diferentes configuraciones que presenta la superficie externa de la litosfera, de cuya combinación resulta el *relieve terrestre* (Muñoz Jiménez es Doctor en Geografía e Historia, por la Universidad Complutense de Madrid). MUÑOZ JIMÉNEZ, Julio. *Geomorfología General*. Madrid: Ed. Síntesis S.A., 1993, p. 13.

<sup>46</sup> GUTIÉRREZ ELORZA, Mateo. *Geomorfología*. Madrid: Pearson Educación, S.A., 2008, p. 2

de los procesos externos (que, ciertamente, no siempre consisten en acciones químicas o en ataques a la estructura cristalina o molecular de los materiales".<sup>47</sup>

Los llamativos terrenos calizos erosionados -propios de este modelado característico-, donde se encuentran las rocas investigadas, se hallan comprendidos dentro de las llamadas *regiones kársticas*.

Se define como región kárstica a un área que reúne una serie de características morfológicas e hidrogeológicas especiales, consecuencia del predominio de los procesos de disolución sobre los de erosión... La denominación de kársticos, aplicada a estos fenómenos, toma nombre de la región del Karst (Karst en eslovaco significa campo de piedras calizas), ubicada en los Alpes Dináricos yugoslavos (región comprendida entre el Golfo de Trieste, los Valles de Vipava y la Rasa y el sector de Rečka), donde presentan un desarrollo muy notable. (Sinonimias: Carso, en Italia; Causse, en Francia)...<sup>48</sup>

Por otra parte, el desarrollo morfológico (karstificación) depende de varios factores, determinando la existencia de diferentes tipos de relieves. Muñoz Jiménez lo explica, destacando: 1. Difiere cualitativa y cuantitativamente... según la composición químico mineralógica concreta del roquedo carbonatado y según las condiciones bioclimáticas (de las que depende el volumen, la acidez y la capacidad corrosiva y disolvente del agua); 2. La articulación de sus elementos, de las pautas establecidas en la masa rocosa por la litogénesis y la tectónica.<sup>49</sup>

Otro dato de interés, aportado por Fernández Rubio, consiste en la estimación porcentual de la presencia mayoritaria de este tipo de rocas en la superficie terrestre. Rubio destaca la importancia de las rocas carbonatadas como parte integrante de las rocas sedimentarias, que "si bien en volumen sólo representan alrededor del 5% de la litosfera, ocupan alrededor del 75% de la superficie de los continentes (Clarke, 1924; Psttjoh, 1957)".<sup>50</sup>

Una vez conocida la procedencia de las rocas calizas conviene definir qué se entiende por *karst* o *carso*. Muñoz Jiménez define este término geológico con las siguientes palabras:

---

<sup>47</sup> MUÑOZ JIMÉNEZ, Julio. *Geomorfología General*. Madrid: Ed., Síntesis S.A., 1993, p. 33

<sup>48</sup> Los fenómenos kársticos se localizan, con frecuencia, en regiones constituidas por calizas o rocas carbonatadas (aunque ni son exclusivas de las calizas, ni todas las formaciones carbonatadas presentan estos fenómenos); también se desarrollan sobre yesos, y otras rocas solubles [...] La solubilidad, fenómeno condicionante de la hidrogeología kárstica, da lugar a una morfología típica (de superficie y subterránea) de la que se ocupa la Geomorfología. FERNÁNDEZ RUBIO, Rafael. *Introducción al estudio del karst. Nociones de Hidrogeología Kárstica*. Madrid: Consejería de Cultura. Instituto Nacional de Educación Física adscrito a la Universidad de Granada. Sección Regional Castellana. Centro de Espeleología, 1981, p. 17.

<sup>49</sup> MUÑOZ JIMÉNEZ, Julio. *Geomorfología General...*, p. 143.

<sup>50</sup> FERNÁNDEZ RUBIO, Rafael. *Introducción al estudio del karst. Nociones de Hidrogeología Kárstica...*, p. 18.

En sentido amplio, se da el nombre de karst, carso o relieve kárstico a todo conjunto de formas modelado sobre rocas sedimentarias o metamórficas como consecuencia prácticamente exclusiva de la disolución de sus componentes minerales, guiada por la red de discontinuidades estructurales que en ellas existe... este proceso sólo adquiere carácter dominante sobre complejos litológicos constituidos por rocas dotadas de un alto grado de solubilidad; entre estas ocupan un lugar preeminente... las rocas carbonatadas de origen orgánico (calizas, dolomías).<sup>51</sup>

El objeto de estudio en esta investigación lo constituyen un conjunto de rocas de tipo sedimentarias, en concreto las rocas calizas compuestas mayoritariamente por calcita. Es conveniente precisar desde el principio que, en un lenguaje técnico, son rocas con formas resultantes del efecto característico del modelado kárstico (o cárstico) y, en un lenguaje más retórico o artístico, se habla, por ejemplo, de piedras de formas "caprichosas y evocadoras" que incitan al juego de la imaginación y la asociación de ideas. Ante este diferente uso del lenguaje, cabe ofrecer una definición técnica de "roca" en Geología y mostrar la distinción con el uso común de "piedra", antes de seguir avanzando en el estudio de las calizas erosionadas.

Para el geólogo cualquier masa de materia mineral, esté consolidada o no, que forma parte de la corteza terrestre es una roca. Las rocas pueden ser de una sola especie mineral, en cuyo caso son llamadas monominerales, pero generalmente son agregado de especies minerales.

La ingeniería civil suele considerar a la roca como algo duro, consolidado y/o pesado... Este concepto también está de acuerdo con la idea popular del significado de la palabra.<sup>52</sup>

El agregado de minerales puede formarse por diversas causas o procesos. En este caso es debido a *procesos superficiales para dar rocas sedimentarias*.<sup>53</sup>

Aunque en esta investigación se use el término "piedra" con bastante frecuencia, obedece a un sentido coloquial o, también, de apreciación artística, teniendo en cuenta que muchos de los autores citados utilizan esta voz para referirse, por ejemplo, a "las artes de la piedra" o "el arte de contemplar piedras", "piedras espirituales", "catálogo de piedras", "colección de piedras"... En tal sentido, "en geología la palabra «piedra» es sólo admisible en combinaciones del tipo de piedra caliza, o cuando se utiliza para denominar un material de construcción. No debe utilizarse como sinónimo de roca o canto".<sup>54</sup> Por lo tanto, en un lenguaje técnico, propio de la geología aunque no se use el

---

<sup>51</sup> MUÑOZ JIMÉNEZ, Julio. *Geomorfología General*. Madrid: Ed., Síntesis S.A., 1993, p. 142.

<sup>52</sup> WHITTEN, D. G. A. y BROOKS, J.R.V. *Diccionario de Geología*. Revisión técnica de MARTÍNEZ ÁLVAREZ, J.A. (Catedrático de Geología de la E.T.S. de Minas de Oviedo) y GUTIÉRREZ CLAVEROL, M. (Profesor Adjunto de Geología de la E.T.S. de Minas de Oviedo). Versión española de Juan José Ruiz Olavide. Madrid: Alianza Editorial, 1980, p. 240.

<sup>53</sup> AA.VV. *Diccionario de Ciencias de la Tierra*. Diccionarios Oxford-Complutense. Madrid: Editorial Complutense, 2000, p. 671.

<sup>54</sup> WHITTEN, D. G. A. y BROOKS, J.R.V. *Diccionario de Geología...*, p. 213.

término piedra, sino el de roca, es correcto hablar de "piedra caliza" -o roca caliza-, sin perjuicio del uso más popular de la voz piedra en otros ámbitos.

El término *caliza (limestone)* "se aplica a cualquier roca sedimentaria que consiste básicamente en carbonato, cuyo origen es frecuentemente químico, orgánico o detrítico".<sup>55</sup> Sus dos constituyentes más importantes son la calcita y la dolomita, pero pueden aparecer cantidades pequeñas de carbonatos de hierro.<sup>56</sup> Como se comprobará, el origen de las calizas examinadas es químico, y su constituyente, la calcita.

Respecto a la tipología de roca aludida, atendiendo a los materiales y procesos que intervienen en la formación, se ha mencionado que la roca caliza erosionada es del tipo *exógena o sedimentaria*. Por sedimentaria se entiende "roca formada por la sedimentación y compresión de partículas de roca, si bien a menudo incluyen material de origen orgánico, y expuesta por varios agentes de denudación".<sup>57</sup> A su vez, las rocas sedimentarias pueden ser clasificadas en varias tipologías, de las cuales cabe referirse a las clasificadas como "químicas (es decir, producidas por la precipitación a partir del agua, p. ej. Algunos carbonatos...)".<sup>58</sup>

Así denominadas por proceder de materiales originarios de la superficie exterior de la corteza terrestre, en concreto de sedimentos producidos por la acción de los agentes externos sobre afloramientos rocosos preexistentes. Estos sedimentos o formaciones sedimentarias... se transforman en rocas o litifican cuando, cuando tras sufrir un transporte más o menos largo, se acumulan en grandes volúmenes dentro de los sectores más deprimidos de la superficie litosférica.<sup>59</sup>

Dentro de la clasificación de las rocas *sedimentarias*, existen diversos tipos de roca, en base a su composición mineral. Las rocas que constituyen el objeto de de esta investigación son las calizas, compuestas mayoritariamente por calcita.

...existen en Geología diversas y muy completas clasificaciones de las rocas sedimentarias, destacando entre ellas la que las denomina basándose en sus componentes minerales básicos. Es a ésta a la que corresponden nombres de rocas de uso tan común y generalizado como... caliza (= roca compuesta muy mayoritariamente por calcita), dolomía (= roca compuesta muy mayoritariamente por dolomita), etc. O, en el caso de la presencia significativa de dos minerales, cuarcita feruginosa, caliza dolomítica, dolomía arcillosa, etc.<sup>60</sup>

---

<sup>55</sup> VV.AA. *Diccionario de Ciencias de la Tierra*. Diccionarios Oxford-Complutense. Madrid: Editorial Complutense, 2000, p. 101.

<sup>56</sup> Op. cit., p. 40.

<sup>57</sup> Denudación. Conjunto de los procesos que determinan la degradación o rebaje general de la superficie del terreno. Normalmente comprende los procesos de meteorización, transporte y erosión. WHITTEN, D. G. A. y BROOKS, J.R.V. *Diccionario de Geología*. Madrid: Alianza Editorial, 1980, p. 74 y 101.

<sup>58</sup> Op. cit., p. 673.

<sup>59</sup> Op. cit., p. 42.

<sup>60</sup> Op. cit., p. 44.

La colección de piedras calizas estudiada es del tipo “calizas de tonos claros” (del gris claro al blanco), roca calcárea formada, fundamentalmente, por carbonato cálcico.<sup>61</sup> Caliza erosionada fundamentalmente por el agua de lluvia -horadando, perforando- y las aguas retenidas -por disolución-. En proporción muy minoritaria intervienen otros agentes, como por ejemplo, el viento, que completa el proceso desgastando la superficie hasta conferirle su peculiar aspecto actual. Las formas "evocadoras" resultantes de la corrosión de las rocas calcáreas origina *lapiaces*<sup>62</sup> y diversos tipos de cavidades. "En el estudio de las formas kársticas el proceso de disolución de las rocas por el agua constituye el agente más importante para la generación de los diferentes tipos de modelados".<sup>63</sup>



Figs. 16, 17 y 18. Encima, terreno kárstico con el modelado característico, en la zona de extracción de las piedras; Arriba, a la derecha, detalle de los orificios producidos por la disolución de la roca; A la derecha, uno de los ejemplares semienterrados en el momento de su extracción. E. Cabrera.

Las piedras recogidas y coleccionadas (sesenta y cinco ejemplares seleccionados), han sido formadas de modo natural durante millones de años, presentando formas variadas, constituidas por acanaladuras o surcos estrechos, aristas, ranuras agujeros u orificios de diversos tamaños y profundidades y crestas de relieve que le confieren su aspecto accidentado tan sugerente a la mirada.

<sup>61</sup> Roca sedimentaria... de origen clástico (psamitas)... Su componente principal es la calcita... La corrosión forma en ella lapiaces y diversos tipos de cavidades. *Diccionarios Rioduero, Geología y Mineralogía*. Madrid: Ediciones Rioduero. 1985, p. 35.

<sup>62</sup> Lapiaz: (en alemán, *Karren*; en español, lenar): Canaletas de distinto tamaño (desde unos milímetros hasta varios decímetros) separadas por aristas paralelas producidas por corrosión de rocas calcáreas solubles (yesos, calizas). Es un efecto característico del modelado kárstico. Entre las distintas formas de lapiaz pueden distinguirse las *acanaladas*, en la dirección de la pendiente; las *meandrosas*, cuando la inclinación es débil, y las *agujereadas*, cuando la corrosión se concentra en determinados puntos. Op. cit., p. 127.

<sup>63</sup> Op. Cit., p. 176.

Por último, de entre las variadas morfologías kársticas que llaman poderosamente la atención, esta investigación se centra exclusivamente en aquellas rocas calizas que, por su tamaño -pequeño o mediano- puedan recogerse y transportarse sin dificultad y formar parte de una colección. Cabe destacar las *formas exokársticas menores*, conocidas como *lapiaces*,<sup>64</sup> que son, a su vez, las formas más representativas de dichas rocas. No se incluyen aquí otras formas características de estos terrenos, como las dolinas, ya que sus dimensiones variables comprenden desde algunos metros de diámetro hasta cuatrocientos o quinientos metros. Muñoz Jiménez describe este tipo de accidentes del siguiente modo:



Fig. 19. Lapiaces del terreno kárstico donde se hallaron la mayor parte de las piedras. E. Cabrera.

La superficie externa de los afloramientos calizos karstificados aparece, en la mayor parte de los casos, densamente accidentada por oquedades, surcos o cubetas de dimensiones medias o pequeñas separadas por tabiques, estrechos y agudos en unos casos y más anchos y romos en otros. Esta asociación de forma..., se designa en Geomorfología con el nombre de *lapiaz (o lenar)*. Los lapiaces resultan de la disolución superficial de las calizas por las aguas de escorrentía o por las aguas retenidas en los suelos y las formaciones superficiales; una disolución que no es homogénea...<sup>65</sup>

El *lapiaz* (del latín *lapís* = piedra. Equivalencias: *Lenar, Karrefelder*), es el tipo de accidente más común que aparece en los afloramientos calizos de las rocas investigadas, confiriéndoles su aspecto característico. Por su parte, Fernández Rubio ofrece esta otra descripción del *lapiaz*:

Se presenta como un conjunto de acanaladuras o surcos estrechos, separados por crestas, a menudo agudas, raramente suavizadas en sus bordes... Estas acanaladuras miden desde sólo algunos centímetros, en el lapiaz incipiente, hasta 0,50 m a 1 m y, en zonas más restringidas y evolucionadas, pueden superar la decena de metros. Si las aristas son anchas suelen estar surcadas, a su vez, por hendiduras secundarias, poco profundas. Las ranuras pueden presentarse distribuidas según pauta más o menos geométrica, o en disposición caótica, en función principalmente de la topografía superficial.

<sup>64</sup> Los primeros estudios sobre los lapiaces se llevaron a cabo en la segunda mitad del siglo XIX en karst mediterráneos y alpinos (Ginés, 2004)... pero quizás sea en la década de los sesenta donde se ha producido un mayor impulso por los trabajos de Bögli (1960) en Suiza, Bauer (1962) en Austria y Miötke (1968) en los Picos de Europa, España. También fue de gran importancia la reunión sobre karren Landforms de Palma de Mallorca, Islas Baleares (Fornos y Ginés, 1996). GUTIÉRREZ ELORZA, Mateo. *Geomorfología*. Madrid: Pearson Educación, S.A. 2008, p. 181

<sup>65</sup> MUÑOZ JIMÉNEZ, Julio. *Geomorfología General*. Madrid: Ed. Síntesis S.A. 1993, p. 145.

Las aristas frecuentemente aparecen perforadas por agujeros, o formas alveolares y cavitacionales. Cuanto más se profundizan los surcos, más se agudizan y adelgazan las aristas, que acaban por trocearse hasta formar “campos de piedras”.<sup>66</sup>

Para entender mejor la génesis de estos procesos el profesor Eraso se refiere a “la Semejanza Dinámica de los Modelos”, observando ciertas relaciones comunes entre las causas que intervienen, tal como el grado de solubilidad de algunas rocas frente al agua, atendiendo a las características hidráulicas de ésta y al grado de solubilidad de aquéllas (cada tipo concreto de roca: sal, yeso, caliza). Eraso lo explica como sigue:

Muchos de los ejemplos presentados, especialmente los relativos a formas de excavación, se dan en rocas con mayor o menor grado de solubilidad frente al agua, vgr: sal, yeso y caliza, es decir que fácilmente podría pensarse en la existencia de una cierta relación entre las causas, como por ejemplo, de un lado las características hidráulicas del agua y de otro, su grado de saturación de dicho componente (sal, yeso, caliza) [...] Esta semejanza dinámica se da entre varios procesos cualesquiera cuando las diversas cantidades en el equilibrio de fuerzas o gradientes, guardan razones iguales, independientemente de que sus magnitudes absolutas no sean respectivamente iguales. Esto quiere decir que, en lo que respecta a la dinámica newtoniana, los procesos en cuestión son en realidad idénticos.<sup>67</sup>

Este aspecto es clave para comprender los patrones de formas que suelen repetirse y en diferentes tipos de materiales, conocido en el estudio del karst con el título de “la Convergencia de Formas como Modelo Natural” [A partir de este fenómeno cabe plantear la hipótesis de su posible relación con la semejanza morfológica existente en algunos grupos de rocas y su clasificación por tipologías basadas en modelos culturales, como sucede en algunas artes de contemplación de las piedras]. Adolfo Eraso explica este fenómeno:

Ocurre en la naturaleza de manera evidente y reiterada que determinada forma de resultados de una acción geodinámica cualquiera se presente en materiales de los más diversos tipos [...] esta semejanza de morfología tanto de excavación como de relleno u otro tipo que se dan en diferentes litologías, es lo que denominamos convergencia de formas, independientemente de si las causas que las motivaron son idénticas en todos los aspectos, comparables bajo alguno de ellos, o completamente diferentes en apariencia [...] El fenómeno de la convergencia de formas es tan abundante en la naturaleza, que no puede ser considerado como algo meramente casual. A nuestro juicio obedece a una significación profunda sumamente importante, que nos hace pensar ante la semejanza de afectos, en una semejanza de causas en virtud de una cierta dependencia funcional, es decir en un modelo natural del que sólo vemos los resultados.<sup>68</sup>

---

<sup>66</sup> FERNÁNDEZ RUBIO, Rafael. *Introducción al estudio del karst. Nociones de Hidrología kárstica...*, pp. 25-26.

<sup>67</sup> ERASO, Adolfo. *Introducción al estudio del karst. Nuevo método en la investigación del karst*. Madrid: Consejería de Cultura. Instituto Nacional de Educación Física adscrito a la Univ. de Granada. Sección Regional Castellana. Centro de Espeleología, 1981, pp. 11-12.

<sup>68</sup> Op. cit, pp. 7, 9 y 11.

La totalidad de las rocas seleccionadas para esta colección pertenecen al tipo "calizas de tonos claros", que van del blanco al gris, compuestas por calcita, presentando las formas derivadas del *modelado kárstico*, en concreto, los *lapiaces* constituidos por acanaladuras, aristas, orificios, crestas... que confieren a las rocas multitud de configuraciones posibles.

Un **estudio de detalle, mediante un examen petrográfico (lámina delgada) de dos de las rocas investigadas**, revela los siguientes datos: Caliza bioclástica, microfracturada, con restos (fragmentos), tamaño arena (milimétricos a submilimétricos) de fósiles de bivalvos, equinodermos (erizos y crinoides), algas y estructuras bacterianas (oncolitos), todo ello mezclado en una matriz (no muy abundante) de carbonato de grano muy fino. Hay también algún oolito (grano de carbonato de origen no esquelético, de pequeño tamaño, forma esférica y estructura interna concéntrico-laminada). Se depositó en el fondo del mar, a poca profundidad, en la parte interna (enfrentada a tierra) de un bajío (barra poco profunda) de arena carbonatada.<sup>69</sup>

Cabe hacer referencia a los resultados obtenidos del examen técnico de *las rocas de los eruditos chinos*, de la colección Rosenblum (Ver ANEXO I.II.).

#### 1.1.2.2. Determinación de la edad de las piedras estudiadas

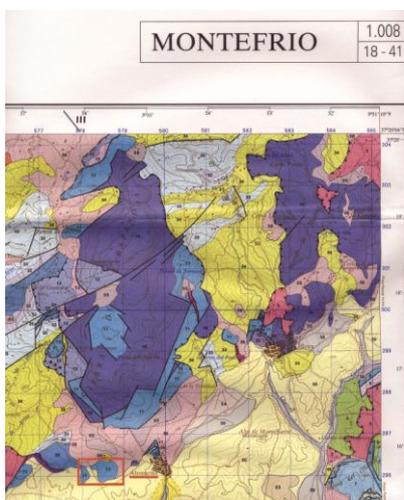


Fig.20. Mapa geológico de la zona donde se encontraron las piedras.  
Fuente: I.G.M.E.

Para determinar su edad existen dos métodos en geología: Uno directo, consistente en el análisis microscópico de los restos fósiles adheridos a la superficie de las rocas y otro, indirecto; mediante la localización en los mapas del Instituto Geológico y Minero de España de la zona donde fueron halladas las piedras. En este caso, la edad de las piedras ha sido precisada mediante un mapa geológico que comprende la zona referida<sup>70</sup> (Fig. 20). Dicho mapa representa, con diferentes manchas de color y su numeración correspondiente, el tipo de suelo -en función de la composición mineral- y la capa estratigráfica a la que pertenece. En concreto, el lugar exacto aparece marcado con una mancha de color azul celeste con el número 11, para las "calizas de tonos claros", que corresponde a la serie "Lías Inferior",<sup>71</sup> por su posición estratigráfica<sup>72</sup> (ver fig. 21).

<sup>69</sup> MARTÍN, José M., comunicación personal. Catedrático de Estratigrafía de la Univ. Granada.

<sup>70</sup> Un gran cerro de piedras calizas ubicado en las afueras de Alomartes, pueblo perteneciente al Término Municipal de Montefrío, Granada. (Aparece representado en el mapa geológico de la Fig. 20).

<sup>71</sup> Era: Mesozoico; Período: Jurásico; Piso. Sinemuriense, Hettansiense (según MARTÍN).

Para su cómputo en años, se utiliza una tabla crono-estratigráfica<sup>73</sup> (Fig.22), donde la serie *Lías inferior* (sistema Jurásico, era Mesozoico) está comprendida entre los 180 y 205 millones de años,<sup>74</sup> edad de las piedras calizas investigadas.



Fig. 21. Capas estratigráficas. El n° 11 corresponde a la mancha de color celeste que representa a las calizas de tonos claros.

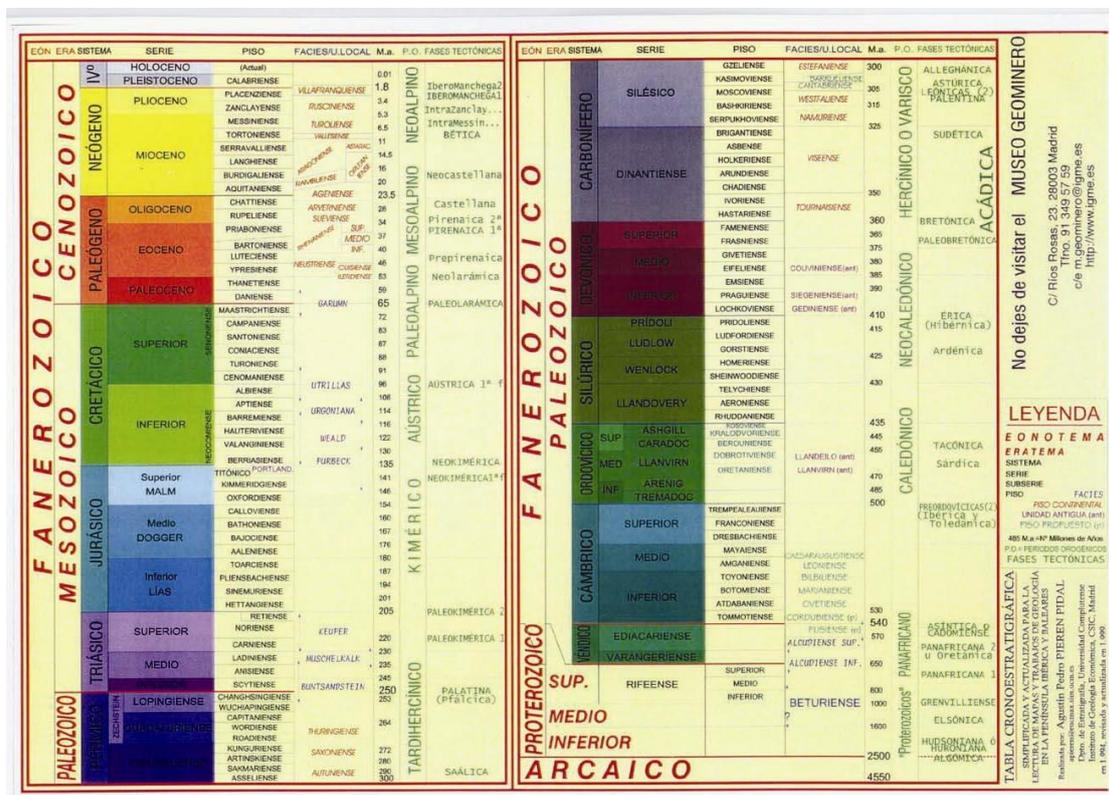


Fig. 22. Tabla crono-estratigráfica. Indica la edad en millones de años de cada capa estratigráfica, cada una con su color correspondiente. Así, el mismo color azul de la zona donde se ubican las piedras está situado en el recuadro del Mesozoico, que comprende, a su vez al Jurásico y, dentro de esta Era, la serie *Lías*, que abarca entre los 180 y 205 millones de años, antigüedad de las piedras investigadas.

<sup>72</sup> IGME (Instituto Geológico y Minero de España), *Mapa Geológico de España*. E: 1: 50.000. "Montefrío". Madrid, Servicio de Publicaciones Ministerio de Industria y Energía, p. 20.

<sup>73</sup> Tabla cronoestratigráfica. Simplificada y actualizada para la lectura de mapas y trabajos de geología en la Península Ibérica y Baleares. Realizada por: Agustín Pedro PIEREN PIDAL. Dpto. de Estratigrafía, Universidad Complutense. Instituto de Geología Económica, CSIC, Madrid en 1994, revisada y actualizada en 1999.

<sup>74</sup> Piso: Toarciense, Pliensbachiense, Sinemuriense y Hettangiense.

# 1.2.

## LA FORMA



## 1.2. LA FORMA

### 1.2.1. Aproximación al concepto de forma desde la perspectiva filosófica

En su diccionario filosófico, Ferrater Mora aborda la noción de forma desde cuatro puntos de vista diferentes: "(I) en sentido filosófico general y particularmente metafísico, (II), en sentido lógico, (III) en sentido epistemológico, y (IV) en sentido estético."<sup>75</sup> Desde un Sentido filosófico general y particularmente metafísico, Ferrater distingue entre figura y forma o entre materia y forma en los siguientes términos:

... a veces se distingue entre figura y forma. Esta distinción corresponde a la que hay entre figura externa y la figura interna de un objeto. Ahora bien, el primer concepto conduce con frecuencia al segundo... La forma es entendida a veces como la causa... formal, a diferencia de la causa material; esta contraposición entre los dos tipos de causa es paralela a la más general que existe entre la causa formal y la material... La materia es aquello con lo cual se hace algo; la forma es aquello que determina la materia para ser algo, esto es, aquello por lo cual algo es lo que es.<sup>76</sup>

Así, por ejemplo, en *la roca caliza erosionada con formas evocadoras*, la caliza es la materia de la cual se compone la roca, y el modelado cárstico propio de los agentes erosivos es su forma. Continuando con el razonamiento anterior de Ferrater Mora, cabe mencionar la relación entre potencia y acto que, en el caso de estas rocas, supone la transformación de la forma potencial actual en tanto materia:

Desde este punto de vista, la relación entre materia y forma puede ser comparada con la relación entre potencia y acto. En efecto, siendo la forma lo que es aquello que es, la forma sería la actualidad de lo que era potencialmente. Mientras la relación materia-forma se aplica a la realidad en un sentido muy general y, por así decirlo, estático, la relación potencia-acto se aplica a la realidad en tanto que esta realidad está en movimiento (es decir, en estado de devenir)... La relación potencia-acto nos hace comprender cómo cambian (ontológicamente) las cosas; la relación materia forma nos permite entender cómo están compuestas las cosas. Por este motivo, el problema del par de conceptos materia-forma es equivalente a la cuestión de la composición de las sustancias y, en rigor, de todas las realidades.<sup>77</sup>

Otro sentido que interesa particularmente en esta investigación es el propio de la estética. Así, Ferrater Mora establece la distinción entre forma y contenido, que atribuye a la forma un carácter sensible y al contenido lo que se hace o lo que se presenta, dentro de una forma. El carácter singular de una forma conlleva una dimensión significativa.

---

<sup>75</sup> FERRATER MORA, José. *Diccionario de Filosofía de bolsillo 1*. Biblioteca de consulta. Madrid: Alianza Editorial, 1997, p. 367.

<sup>76</sup> Op. cit., pp. 367-368.

<sup>77</sup> *Ibidem*, p. 368.

Esta distinción es parecida a la que se ha establecido en metafísica entre forma y materia, pero mientras metafísicamente la forma es no sensible (es «intelectual», conceptual, etc.), estéticamente es sensible. Además, mientras metafísicamente la materia es aquello con lo cual se hace algo que llega a alcanzar tal o cual forma, o que está determinado por tal o cual forma, en estética el contenido es lo que se hace, o lo que se presenta, dentro de una forma. En metafísica la forma suele ser universal –aun las llamadas «formas singulares» se suponen que poseen su propia «formalidad» –, en tanto que era estética o singular. El carácter singular, particular y único de la forma estética no le quita, sin embargo, su dimensión significante. Algunos estéticos han hablado al respecto de formas «significantes».<sup>78</sup>

Por último, cabe señalar que la noción de figura “en un sentido general,... es equivalente a la forma, al perfil o contorno de un objeto”.<sup>79</sup>

Jorge Wagensberg centra la comprensión de las propiedades estudiadas sobre el objeto en la forma y para ello propone, a su vez, una nueva clasificación derivada de la forma de un objeto real que “sólo puede corresponder a una de las siguientes clases (o combinaciones de ellas)... Formas fundamentales, naturales o culturales”.<sup>80</sup> El ejemplo sobre las piedras que cita a continuación para ilustrar esta clasificación es muy oportuno, ya que explica estos tipos de forma:

En particular, las piedras que sirven para escribir «la forma» son formas espontáneas, formas fundamentales, formas que se explican según las leyes de la físico-química de la abrasión, arrastre y demás avatares menos o más contingentes... Mucho mejor dicho, eran formas fundamentales cuando estaban perdidas entre las demás (cantos rodados del río)... Las mismas piedras han superado otra selección, una selección cultural que las convierte en formas de otra clase, las formas culturales. Digamos entonces que las tres grandes clases de formas suponen ya un primer paso para comprender la forma.

Nuestro esquema conceptual sugiere que una buena idea para comprender la forma de un objeto pasa por explorar las funciones (fundamentales, naturales o cultas) que comparte con otros objetos de igual o parecida forma [...] No es pues, un objeto con forma viva. Se trata una forma espontánea... concebida por la mente humana.<sup>81</sup>

Las formas de las rocas interpretadas tienen mucho de forma espontánea, nada de forma viva y algo de forma cultural (el parecido con tal cosa, su poder de evocación, sugerencia, etc.).

### 1.2.2. La forma en teoría general de la imagen

Al analizar los elementos morfológicos de la imagen, en *Principios de la Teoría general de la Imagen*, los profesores Justo Villafañe y Norberto Mínguez, definen la forma como sigue:

<sup>78</sup> FERRATER MORA, José. *Diccionario de Filosofía de bolsillo 1...*, pp. 371-372.

<sup>79</sup> Op. Cit., p.360

<sup>80</sup> WAGENSBERG, Jorge. *La rebelión de las formas o cómo perseverar cuando la incertidumbre aprieta*. Barcelona: Ed. Tusquets, 2004, p.126.

<sup>81</sup> Op. cit., pp. , 126 y 131.

Es un elemento con una naturaleza híbrida, a medio camino entre lo perceptivo y la representación, ya que no en vano reconocemos gracias a patrones de forma que almacenamos en nuestra memoria y que nos permiten identificar los objetos de nuestro entorno.<sup>82</sup>

Villafañe y Mínguez explican que es necesario distinguir entre la noción de forma estructural, o simplemente estructura, y la de forma. De la forma estructural afirman que "queda plasmada en los rasgos espaciales que son esenciales para reconocer al objeto". Refiriéndose a un objeto cualquiera, como por ejemplo, un barco, comentan que puede representar diferentes tipos de navíos o ser visto desde diferentes ángulos, en cuyo sentido "adoptará formas distintas; sin embargo, su forma estructural, su estructura, sigue siendo en todos los casos la misma".<sup>83</sup>

Respecto a la noción de "forma", dichos autores recurren a la noción de "esqueleto estructural" de Arnheim, quien a su vez, distingue dos propiedades:

al hablar de la forma nos referimos a dos propiedades muy diferentes de los objetos visuales: 1) los límites reales... líneas, masas y volúmenes; y 2) el esqueleto estructural creado en la percepción por esas formas materiales, pero que rara vez coincide con ellas.<sup>84</sup>

### 1.2.3. La forma desde la psicología de la percepción visual

Cuando Villafañe y Mínguez ofrecen una definición de la forma, explican que la clave del mecanismo de reconocimiento está en la homologación entre la estructura del objeto que se percibe y la del *pattern* almacenado en la memoria. En este sentido, "la forma estructural de ese *pattern* es la que nos permite reconocer la clase de objetos a la que pertenece cada espécimen individualizado que constituye la mencionada clase".<sup>85</sup> De esta forma estructural derivan "la más importante función que un elemento icónico pueda poseer, la capacidad de identificar al objeto de la representación o de la percepción".<sup>86</sup>

Arnheim aborda la distinción entre forma material (*shape*) y forma en general (*form*)... expresándola del siguiente modo: "Dondequiera que percibamos una forma, consciente o inconscientemente suponemos que representa algo, y por lo tanto que es la forma de un contenido".<sup>87</sup> Sostiene que la forma sirve, en

---

<sup>82</sup> VILLAFañE, Justo y MÍNGUEZ, Norberto. *Principios de Teoría General de la Imagen*. Madrid: Ediciones pirámide, 2002, p.122.

<sup>83</sup> Op. cit., 123.

<sup>84</sup> *Ibidem*, p. 123. VILLAFañE, Justo y MÍNGUEZ, Norberto envía a ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*. Madrid: Alianza Editorial, 1999, p. 110.

<sup>85</sup> VILLAFañE, Justo y MÍNGUEZ, Norberto. *Principios de Teoría General de la Imagen...*, p. 123.

<sup>86</sup> *Ibidem*, p. 123.

<sup>87</sup> ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*. Madrid: Alianza Editorial, 1999, p. 115.

primer lugar, para ofrecernos información acerca de la naturaleza de las cosas a través de su aspecto exterior. Resulta significativa la circunstancia de que la forma no tiene por qué referirse sólo a una sola cosa concreta, algo que Arnheim explica con las siguientes palabras:

una forma no se percibe nunca como forma de sólo una cosa concreta, sino siempre como de una clase de cosas. La forma es un concepto en dos sentidos diferentes: primero, porque cada forma la vemos como una clase de forma...; segundo, porque cada clase de forma se ve como forma de clases enteras de objetos...<sup>88</sup>

Esto implica algo fundamental: "toda forma es semántica, esto es, que sólo con ser vista ya hace afirmaciones sobre clases de objetos. Al hacerlo, sin embargo, no se limita a presentar réplicas de ellos..."<sup>89</sup> Siguiendo estas deducciones, otro dato a tener en cuenta se basa en el hecho de que el aspecto exterior de un objeto concreto no se mantiene siempre igual.

A la pregunta de ¿qué condiciones debe cumplir la forma visual para que un objeto sea reconocible? Arnheim responde que "la identidad de un objeto visual depende... no tanto de su forma en cuanto tal como del esqueleto estructural creado por ésta..."<sup>90</sup> Y de esta respuesta derivan las siguientes reflexiones:

en determinadas condiciones una orientación nueva hace aparecer un nuevo esqueleto estructural, que otorga al objeto un carácter distinto [...] el concepto visual que se tiene de un objeto generalmente se basa en la totalidad de las observaciones hechas desde innumerables ángulos [...] En cualquier objeto tridimensional, sólo un aspecto es visible en un lugar y tiempo determinados...<sup>91</sup>

Arnheim concluye esta serie de ideas afirmando que resulta inevitable seleccionar algunos aspectos, en detrimento de otros<sup>92</sup> -como sucede cuando observamos una de estas piedras y tratamos de clasificarlas-.

Por último, cuando Arnheim plantea "la forma como invención", sostiene que la producción de imágenes, artísticas o no, no parte de la producción óptica del objeto representado, sino que es un equivalente, dado con las propiedades de un medio concreto, de lo que se observa en el objeto. La forma visual puede ser evocada por lo que se ve, pero no tomada directamente de ello.<sup>93</sup>

---

<sup>88</sup> ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador...*, p. 115.

<sup>89</sup> Op. cit., p. 116.

<sup>90</sup> Op. cit., p. 118.

<sup>91</sup> ...En el transcurso de su vida, y de hecho durante casi cualquier episodio particular de su experiencia diaria, cada persona supera esta limitación de la proyección visual mirando las cosas desde todos los lados, y formándose así una imagen completa a partir de la suma total de impresiones parciales. Op. cit., pp. 123, 127 y 151

<sup>92</sup> *Ibidem*, p. 151.

<sup>93</sup> Op. cit., p.160.

#### 1.2.4. Consideraciones generales sobre la forma desde la perspectiva artística

La naturaleza también crea formas, imprime figuras y simetrías a los objetos que la componen y a las fuerzas de que los ha dotado... Pero desde el momento en que estas figuras penetran en el espacio del arte y en su sustancia propia, adquieren un valor nuevo, engendran sistemas completamente inéditos.<sup>94</sup>

En *La vida de las formas y elogio de la mano*, Henri Focillón analiza en profundidad el tema de las formas en cuatro nociones diferentes: El espacio, la materia, el espíritu y el tiempo. Para Focillón “la obra de arte es configuración del espacio, es forma, y esto es lo que hay que considerar en primer término”.<sup>95</sup> Sostiene que vida y forma es lo mismo y con ello se refiere a una cita de Balzac, quien escribe en uno de sus ensayos: "Todo es forma, la vida misma es una forma",<sup>96</sup> extrayendo de ella la siguiente reflexión:

...La vida actúa esencialmente como creadora de formas. La vida es forma, y la forma es el modo en que acontece la vida. Los vínculos que unen entre sí las formas en la naturaleza no pueden consistir en una pura contingencia, y lo que llamamos vida natural se considera como una conexión necesaria entre las diversas formas, formas sin las cuales no existiría. Igual ocurre con el arte. Las relaciones formales en una obra y las existentes entre las diferentes obras constituyen un orden, una metáfora del universo [...] La forma como construcción del espacio y de la materia.<sup>97</sup>

Para Arnheim, en cambio, “las formas son conceptos”. Estudia la percepción de la forma y su aplicación al arte -tema complejo y con múltiples interpretaciones, estudiado en el punto 1.3.- Afirma este autor: “En la percepción de la forma se dan los comienzos de la formación de conceptos... La percepción de la forma es la captación de los rasgos estructurales que se encuentran en el material estimulante –o se impone a él–”.<sup>98</sup> Para Arnheim la forma material de un objeto viene determinada no sólo por sus límites, sino que el esqueleto de fuerzas visuales creado por los límites puede influir, a su vez, en el modo en que éstos sean vistos... la forma queda plasmada por los rasgos espaciales que se consideran esenciales.<sup>99</sup>

Por su parte, Focillón aporta una idea interesante en relación a la observación de las formas en las piedras investigadas al afirmar: “siempre tendremos la

---

<sup>94</sup> FOCILLÓN, Henri. *La vida de las formas y elogio de la mano*. Madrid: Xarat Ed., 1983, p. 10.

<sup>95</sup> Op.cit., p. 9.

<sup>96</sup> Focillón cita a Balzac, Op. cit., p. 10.

<sup>97</sup> *Ibidem*, p.10.

<sup>98</sup> ARNHEIM, Rudolf. *El pensamiento visual*. Buenos Aires: Eudeba. S.E.M. Editorial Universitaria de Buenos Aires., 1985, p. 26.

<sup>99</sup> Ahora bien, la forma del objeto que vemos no depende solamente de su proyección retiniana en un momento dado. En rigor, la imagen viene determinada por la totalidad de experiencias visuales que hemos tenido de ese objeto, o de esa clase de objetos, a lo largo de nuestra vida...Op. cit., pp., 62-63.

tentación de buscar a la forma otro sentido del que tiene por sí misma y de confundir la noción de forma con la de imagen -que implica la representación de un objeto- y, sobre todo con la del signo".<sup>100</sup> De esto deduce que el signo significa, mientras que la forma se significa. A partir de esta idea ofrece las siguientes interpretaciones:

La forma es estricta definición del espacio, pero también sugerencia de otras formas. Continúa y se propaga por el mundo de la imaginación... La forma tiene un sentido que le es propio, un valor intrínseco y particular que no hay que confundir con los atributos que se les añaden. Posee un significado y admite diversas acepciones.<sup>101</sup>

Al igual que Heráclito, Focillón sostiene que "las formas están sometidas al principio de las metamorfosis, que las renueva continuamente...",<sup>102</sup> como ocurre con las formas naturales de las piedras, sometidas a los procesos erosivos. Todo fluye en la naturaleza.

Teniendo en cuenta, por un lado, el hecho de que la naturaleza crea formas y, por otro, el aludido "principio del cambio", para entender cómo tomaron forma los objetos naturales, el biólogo inglés D'Arcy Wentworth Thompson publicó en 1917 dos volúmenes, *Sobre el crecimiento y la forma*, en los que trazaba los vínculos entre crecimiento y forma, explorando las leyes visibles del crecimiento que gobernaban la estructura ósea, los rizomas, las conchas, etc., deduciendo de su análisis científico la idea de la forma de un objeto como un "diagrama de fuerza". En este sentido, los procesos erosivos que actúan sobre las piedras pueden relacionarse con dichos diagramas de fuerza.

... La forma de cualquier porción de materia tanto viva como inerte, y los cambios de forma que se manifiestan en su crecimiento y sus movimientos, pueden en todos los casos describirse como debidos a la acción de una fuerza. En, resumen, la forma de un objeto es un «diagrama de fuerza» en el sentido, al menos, de que a partir de él podemos juzgar o deducir las fuerzas que están actuando o han actuado sobre él: es un diagrama -en el caso de un sólido- de las fuerzas que se han aplicado sobre él en el momento de su conformación, junto con aquéllas que le capacitaron para retener dicha conformación.<sup>103</sup>

Por su parte, Philip Steadman, en *Arquitectura y Naturaleza*, estudia las analogías entre las formas de los seres vivos y las soluciones alcanzadas en los diversos tipos de construcción humana (edificios, puentes, alas de avión...) en aras de una mayor economía y eficacia, derivada de la observación atenta y la imitación de las diferentes formas de la naturaleza (como, por ejemplo, en el Modernismo). Sobre "la forma como un proceso de crecimiento", señala:

---

<sup>100</sup> FOCILLÓN, Henri. *La vida de las formas y elogio de la mano*. Madrid: Xarat Ediciones. 1983, p. 10.

<sup>101</sup> *Ibidem*, p.10.

<sup>102</sup> Op cit., p. 13.

<sup>103</sup> WENTWORTH THOMPSON, D'Arcy *Sobre el crecimiento y la forma*. Madrid. H. Blume Ediciones, 1980, p. 10.

En *La naturaleza y función del arte*, Eidlitz invoca una misteriosa «ley general» válida para la totalidad del mundo natural, incluyendo la materia física. Eidlitz declara por ejemplo, que la naturaleza nunca ensaya la composición de las formas, sino que actúa en base a una ley mucho más amplia y simple por la que se rige toda la materia; ley cuya operación describe en los siguientes términos: «La materia se mueve, acumula y distribuye a sí misma y al hacerlo facilita o retarda relaciones de materia de todo género. Toda relación de materia posee una cierta estabilidad que, para materia altamente organizada, se hace perceptible en forma de la energía de la función» (Se refiere a la «ley» de la evolución de Spencer).<sup>104</sup>

Para Hegel “la forma habita la materia y constituye su verdadera esencia, la fuerza interior que dispone y organiza las partes”;<sup>105</sup> Focillón, en cambio, declara: “Podemos considerar que la materia impone su propia forma a la forma (...) La forma en bruto suscita, sugiere, propaga otras formas”.<sup>106</sup> También se refiere a la importancia que conceden algunos pueblos orientales a este asunto en relación con el arte:

Algunas veces, en algunos pueblos, las relaciones entre las materias del arte y las materias de la estructura han dado lugar a extrañas especulaciones. Los maestros de Extremo Oriente, para quienes el espacio es esencialmente el ámbito de la metamorfosis y de las migraciones, y que han considerado siempre a la materia como la encrucijada de un gran número de cauces, han preferido, de todas las materias de la naturaleza, aquellas que, por decirlo así, son las más *intencionales* y que parecen elaboradas por un ente oscuro; por otro lado se han dedicado a menudo, al tratar las materias del arte, a imprimirles los caracteres de la naturaleza, hasta el punto de llegar al engaño, ya que por una singular inversión, la naturaleza está llena para ellos de objetos plásticos y el arte lleno de curiosidades naturales.<sup>107</sup>

Según Focillón la forma supone una toma de conciencia. Es la acción, no el deseo de acción. "No puede abstraerse de la materia y del espacio y... antes de tomar posesión de ambos, ya vive en ellos (...) La idea del artista es forma, y su vida afectiva toma el mismo giro..."<sup>108</sup>

Respecto al tema de la forma en la práctica del arte de contemplar piedras en Extremo Oriente -ver punto 1.6-, Kemin Hu, experta en el estudio de las rocas chinas, subraya el papel de la forma como la cualidad principal a la hora de juzgar su valoración estética en el arte chino tradicional, basándose en una de las fuentes más importantes de este arte milenario, el *Catálogo de las Piedras de Su Yuan*.

---

<sup>104</sup> STEADMAN, Philip. *Arquitectura y naturaleza. Las analogías biológicas en el diseño*. Madrid: H. Blume Ediciones. 1982, p. 190.

<sup>105</sup> HEGEL, Georg W. F. *De lo bello y sus formas*. Colección Austral. Madrid: Ed. Espasa Calpe. 1958, p. 71.

<sup>106</sup> FOCILLÓN, Henri *La vida de las formas y elogio de la mano*. Madrid: Xarat Ediciones. 1983, pp. 37-38.

<sup>107</sup> *Ibidem*.

<sup>108</sup> Op. cit., pp. 47-48.

La forma es un criterio fundamental. En el Catálogo las Piedras de Su Yuan se dedica mucha descripción a las formas, lo demuestra en frases como "exquisitamente hueco", "una larga cadena de colinas", y así sucesivamente. Algunas piedras no sólo presentan formas encantadoras, sino que también invitan al juego de la imaginación, solicitan respuestas inteligentes o inspiran vivos concepciones artísticas.<sup>109</sup>

La trascendencia de la forma, *en el arte chino de la naturaleza*, se puede deducir también de las siguientes reflexiones del escultor norteamericano Richard Rosenblum, coleccionista y experto en esta clase de rocas:

En el arte chino de la naturaleza, la forma no sólo es un problema estético, sino una mística, siempre que contenga en su interior la posibilidad de transformación –un concepto enraizado en la cosmología taoísta y la metafísica Zen-. El taoísmo, por ejemplo, enseña que todos los fenómenos –incluso los objetos inanimados como las piedras o la madera marchita- están vivos, formándose de energía o fuerza vital (*qi*).<sup>110</sup>

Cuando Richard Rosenblum se plantea en su proyecto artístico cómo esculpir un paisaje, el hecho de ver por primera vez las fotografías de rocas chinas de su amigo Richard Miller supuso para él una auténtica revelación, algo que expresa del siguiente modo:

Eran a la vez figurativas y abstractas: ambas "esculturas" de paisajes y declaraciones formalistas. Pero al mismo tiempo había esta aparente contradicción de que en esencia eran objetos encontrados, sacados de su entorno natural y colocados en uno totalmente diferente, en este caso un jardín, pero quizás también el estudio de un erudito, como objetos e placer.<sup>111</sup>

En definitiva, el tema de la forma en las piedras investigadas implica cambio, sucesión, metamorfosis... Siguiendo a Focillón: "Hablar de la vida de las formas es evocar necesariamente la idea de sucesión... La forma por el juego de las metamorfosis, va perpetuamente a la necesidad de libertad".<sup>112</sup>

#### **1.2.4.1. La escultura biomórfica en relación con el objeto natural encontrado**

Las formas de la escultura *biomórfica* presentan unos rasgos sorprendentemente similares a las formas erosionadas de las piedras que se están investigando. De hecho, entre los presupuestos de esta escultura aparece la adopción de formas vitales que emulen las fuerzas erosivas de los elementos. Entre sus miembros integrantes cabe destacar la figura del escultor británico Henry Moore, aficionado a buscar piedras y guijarros que le inspiran

---

<sup>109</sup> HU, Kemin, *The Suyuan Stone Catalogue: Scholars' Rocks in Ancient China*. New York: Weatherhill, 2002, p. 104

<sup>110</sup> ROSENBLUM, Richard. *Art of natural world. Resonance of Wild Nature in Chinese Sculptural Art*. Boston: MFA Publications a division of the Museum of Fine arts. 2001, p 15.

<sup>111</sup> Op. cit., p. 31.

<sup>112</sup> FOCILLÓN, Henri. *La vida de las formas y elogio de la mano...*, pp. 57 y 66.

nuevas ideas, manifestando en sus escritos la gran influencia de este tipo de formas naturales en la concepción de su obra.

Con el título, *Esculturas biomórficas: una contraposición vital*, Manfred Schneckengerger se refiere a un nuevo proyecto surgido tras el constructivismo (hacia 1930) y como reacción, sin manifiesto ni programa",<sup>113</sup> con referencias al surrealismo (provenientes de Yves Tanguy). "Este proyecto proponía una nueva concepción del arte emulando las fuerzas germinales de la naturaleza y adoptar las formas que le proporcionasen las fuerzas erosivas de los elementos".<sup>114</sup>

"Como la naturaleza" se convirtió en el lema estético adoptado en el ámbito escultórico, por Jean Arp y Henry Moore. El propio Moore afirmaba: "Me interesa profundamente la figura humana pero he descubierto leyes formales y rítmicas al estudiar formas naturales como guijarros, rocas, huesos, árboles y plantas".<sup>115</sup>



Fig.23. Jean Arp. *Configuración de movimientos de serpiente*. 1955. Bronce, 21 x 34 x 29 cm. Fundación Arp, Clamart. FAUCHEREAU. Ed. Albin Michel, París, 1988, p. 79.

La escultura se abrió a las analogías del crecimiento, lo cual no conllevó la creación de ningún grupo o "estilo". A partir de 1930, la tendencia hacia lo orgánico se difundió rápidamente. Entre los representantes del *proyecto biomórfico* se encuentran Jean Arp, Henry Moore, Bárbara Hepworth, Brancusi y el pintor Yves Tanguy, entre otros. Se puede destacar lo orgánico en las obras de los dos primeros por la clara relación de afinidad formal con el objeto natural encontrado que

estamos estudiando, pero cabe centrarse en las obras de Moore por su especial analogía con las formas de las piedras investigadas.

<sup>113</sup> Schneckengerger habla de un proyecto artístico que no llegó erigirse en movimiento, ya que surgió sin manifiesto ni programa, algo extraño si tenemos en cuenta los escritos relacionados con el "arte biomórfico", entre los que caben citar: El ensayo sobre *La necesidad de formas orgánicas*, de Gaudier-Brezeska, la *Teoría de la metamorfosis*, de Goethe, los *Escritos sobre arte y poesía en los planes constructores de la naturaleza*, de Novalis, *La evolución creadora*, de Bergson, los dos volúmenes publicados en 1917 por el biólogo D'Arcy Wentworth Thompson, en los que trazaba los vínculos entre «crecimiento y forma», el escrito sobre un "principio genético" del arte moderno, de Herbert Read, *Conservatorio escultórico*, de W. Spies o la investigación de la interacción entre forma interior y exterior, entre caparazón y núcleo, indicando el rasgo biomórfico de las esculturas de H. Moore y el examen de su simbolismo ("Madre e hijo" y la "divinidad terrestre"), llevada a cabo por el psicoanalista Erich Neumann [...] Sus orígenes se remontan a la fluidez formal de Rodin y la morfología orgánica del *Art Nouveau* y el *Jungenstil*. El término "Escultura Biomórfica" fue acuñado por Alfred H. Barr en 1936. SCHNECKENBURGER, Manfred, "Escultura" en *Arte del siglo XX*. Colonia: Taschen. 1999, pp. 477-478.

<sup>114</sup> Op. cit., p. 477.

<sup>115</sup> MOORE, Henry. *Ser escultor*. Barcelona: Editorial Elba S.L., 2011, pp. 30-31.

### 1.2.4.2. Artistas de referencia

Las piedras erosionadas con formas evocadoras han sido un modelo de inspiración en la obra de artistas occidentales y orientales en la época moderna (a partir del s. XX). Es significativo el hecho de que, a pesar de las diferentes concepciones, aún más, entre los planteamientos artísticos de la antigua China dinástica y los contemporáneos, existe una conexión evidente en el interés mostrado hacia las piedras extrañamente formadas por la naturaleza, como objetos dotados de ciertas cualidades estéticas y espirituales, un valor añadido, especial y característico, relacionado con el tema de la autenticidad y las propias raíces del arte. Esta forma de arte milenaria de contemplar las piedras de formas extrañas y fantásticas está recobrando un nuevo impulso y es objeto de una renovadora inspiración en el proyecto artístico de varios autores de renombre internacional.

Clasificadas entre las primeras esculturas abstractas del mundo, las rocas de los eruditos se coleccionan también en Occidente (...) En el mundo del arte chino actual, muchos artistas toman la antigüedad china como su inspiración y la reinterpretan. Y uno de los focos de su atención son las rocas de los eruditos chinos: formaciones naturales complejas y a menudo extravagantes, coleccionadas y admiradas durante más de mil años.<sup>116</sup>

#### Henry Moore

Moore (1898-1986) ofrece toda una declaración de principios de lo que supone un arte basado en la naturaleza. Declara que "aunque la figura humana es la que más le interesa en el fondo, siempre le han llamado mucho la atención las formas naturales, como los huesos, las conchas y los guijarros".<sup>117</sup> Es aficionado, como otros, a buscar estos objetos naturales, a lo cual ha dedicado muchos años y, gracias a ello, afirma: "puedo expandir mi experiencia de la forma, darle a la mente el tiempo necesario para adecuarse a la nueva forma".<sup>118</sup>



Fig.24. H. Moore. *Dos formas*. 1966. Mármol travertino rojo, longitud 1,52 m. Mitchison, D. y Stallabrass *Henry Moore*. Polígrafa, Barcelona, 1988, fig. 116.

Dado que en esta investigación se pretende analizar el papel de las formas naturales -basadas en las piedras- como una cualidad artística, puede hallarse una de las claves en la siguiente idea expresada por Moore: "La observación de la naturaleza forma parte de la vida del artista, enriquece su conocimiento

<sup>116</sup> WANG, Olivia «The Dawn of a Rock Renaissance» *The Wall Street Journal* [en línea] 2012 [consulta: 10.04.2015].

<http://www.wsj.com/articles/SB10001424052970204257504577151011935086558>

<sup>117</sup> MOORE, Henry. *Ser escultor*. Barcelona: Editorial Elba S.L., 2011, pp. 30-31.

<sup>118</sup> *Ibidem*.

de la forma, le ayuda a mantener cierta pureza, evita que su trabajo se limite a meras fórmulas, y le proporciona inspiración".<sup>119</sup> A lo que cabe añadir que algunos objetos naturales encontrados podrían constituir la obra artística por sí mismos. Con el estudio de dichos objetos naturales afirma haber descubierto principios formales y compositivos, extrayendo lecciones interesantes como, por ejemplo, cuando declara: "Los guijarros y la piedras nos muestran cómo trabaja la piedra la naturaleza... Las secciones y las hendiduras de las rocas nos muestran el vigor de un bloque irregular".<sup>120</sup>

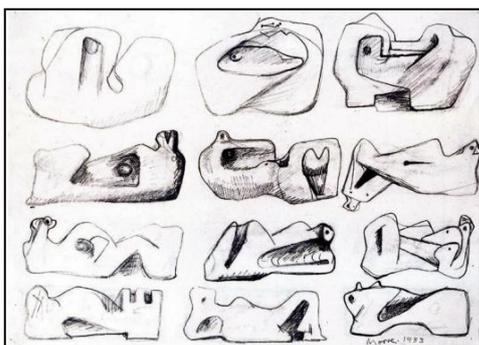


Fig. 25. H. Moore, *Twelve Ideas for Sculpture: Reclining Figures*, vers. 1933. 27,3 x 37,4 cm. Catálogo, David Mitchinson. Milano, Electa, 1989, p. 112.

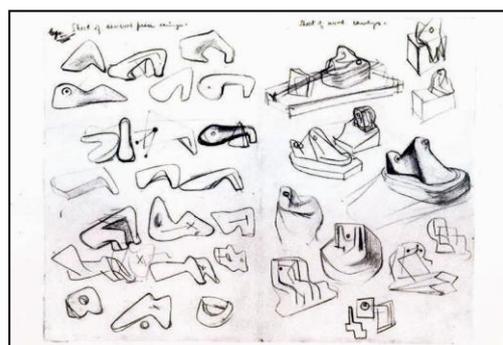


Fig. 26. H. Moore, *Twelve Ideas for Sculpture: Reclining Figures*, vers. 1933. 27,3 x 37,4 cm. Catálogo, David Mitchinson. Milano, Electa, 1989, p. 113.

David Mitchinson hace referencia la obra de los años treinta, sobre la que puede extraerse antecedentes significativos: "En el Natural History Museum de Londres estudió primero formas naturales y luego empezó su famosa colección de «objetos encontrados»".<sup>121</sup>

Schneckenburger interpreta que la obra de Moore tradujo las inspiraciones de rocas, montañas, huesos y ramas en esculturas a las que imprimió un tono dramático.<sup>122</sup> Para Moore "existen formas universales que inconscientemente condicionan a cualquiera y a las que sería capaz de responder si su control consciente no las rechazara".<sup>123</sup> Añade que de la observación de la naturaleza puede apreciarse la existencia de una ilimitada variedad de formas y estructuras.

<sup>119</sup> MOORE, Henry. *Ser escultor*. Barcelona: Editorial Elba S.L., 2011pp. 45-48.

<sup>120</sup> *Ibidem*.

<sup>121</sup> MITCHISON, David y STALLABRASS, Julián. *Henry Moore*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, S.A. 1988, p. 10.

<sup>122</sup> ...Una imaginación precisa adapta los procesos naturales: «los guijarros muestran el tratamiento de pulido y lavado de la piedra y contienen los aspectos fundamentales de la asimetría. Las rocas muestran un tratamiento sombreado y recortado de la piedra... Los huesos poseen un maravilloso poder estructural y una tensión formal dura... Los árboles ilustran los principios de crecimiento y el poder de las uniones con transiciones ligeras...». He aquí la fuente de la que Moore bebió sus conceptos formales: una conciencia (escultóricamente consolidada) de la naturaleza anclada en la tradición romántica inglesa. SCHNECKENBURGER, Manfred, "Escultura" en *Arte del siglo XX*. Edición de Ingo F. Walter. Colonia: Taschen. 1999, p. 484.

<sup>123</sup> MOORE, Henry. *Ser escultor...*, p. 31.

En relación al agujero, explica: "conecta un lado con el otro y, así esa forma se convierte inmediatamente en volumen tridimensional", en este sentido afirma que "un agujero puede tener más significado formal que una masa sólida". Relaciona el "misterio del agujero" con "la enigmática fascinación de las cuevas en las laderas y acantilados" y con respecto a la escala tiene claro que "para cada escala existe un tamaño adecuado".<sup>124</sup>

Herbert Read deduce en la obra de Moore el extraordinario valor de unas formas consideradas universales y significantes, capaces de proporcionar al artista las soluciones en las que basar sus obras, una práctica reveladora que en el pasado motivó la actividad de otros escultores de grandes movimientos clásicos, que apreciaron el ideal que integra las formas con los sentimientos, tal como plantea con las siguientes palabras:

En la experiencia de Henry Moore existe un tesoro enterrado de formas universales que son humanamente significantes, que el artista puede reconocer esas formas en objetos naturales y basar su trabajo como escultor en las formas que le sugieren. Puede obsesionarse con una forma significativa, pero más por accidente que por decisión, puede hacerse consciente de otras y elegir las a su vez para desarrollarlas.

En cualquier caso, ésta ha sido la práctica de este artista... Ya hemos visto que no se trata de un descubrimiento enteramente nuevo; fue el principio que impulsó la escultura griega primitiva, etrusca, mexicana antigua, mesopotámica, egipcia de la cuarta y duodécima dinastías, románica y gótica primitiva, así como la escultura de las tribus primitivas de África y Polinesia..., pero en todos esos períodos hallamos que el ideal clásico de la belleza no es la meta del artista, sino ese ideal alternativo de vitalidad, de forma y de sentimientos integrados".<sup>125</sup>

Moore quiere dejar claro que volumen y forma no son fines en sí mismos, mostrando su convencimiento de que "los factores asociativos, psicológicos, son decisivos en la escultura. Es muy posible que incluso el sentido y el significado de la forma misma dependan de las innumerables asociaciones en la historia de la humanidad".<sup>126</sup> Cree en la importancia fundamental de la dimensión orgánica, ya que representa la vitalidad. Busca más la abstracción que lo representacional".<sup>127</sup>



Fig. 27. H. Moore. *Composición oblonga*, 1970. Mármol travertino rojo, longitud 1,22 m., Kunsthalle, Karlsruhe. Mitchison, D. y Stallabrass *Henry Moore*. Barcelona: Polígrafa, 1988, fig. 144.

<sup>124</sup> MOORE, Henry. *Ser escultor*. Barcelona: Editorial Elba S.L., 2011, p. 34.

<sup>125</sup> READ, Herbert. *La escultura moderna. Breve Historia*. Barcelona: Ed. Destino. 1998, pp. 180-182.

<sup>126</sup> MOORE, Henry. *Ser escultor...*, p. 38.

<sup>127</sup> Op. cit., p. 44.

## Karl Blossfeldt

En la obra de Blossfeldt (1865-1932) se puede apreciar "algo más" que lo meramente observado. Para Hans Christian Adam se debe a este artista el abrir nuevos puntos de vista a nuestra visión, desde la pura objetividad de las formas encontradas en unas plantas a la invitación a realizar interpretaciones sensitivas y emocionales de las mismas, de la percepción inmediata a la consciente.

Blossfeldt... descubrió detalles gráficos que hasta entonces no se habían tenido en cuenta (...) es a Karl Blossfeldt a quien le corresponde el mérito de haber abierto, con su obra fotográfica, nuevos puntos de vista a nuestra percepción (...) el éxito que Blossfeldt obtuvo con sus fotografías de plantas, que en sí causan una impresión puramente objetiva, y sin embargo invitan a hacer interpretaciones sensitivas y emocionales, se debe a que es capaz de conducir al observador de una percepción inmediata a otra consciente (...) El método conceptual de Blossfeldt hizo que se interesaran por él corrientes artísticas muy diversas y difícilmente compatibles entre sí: tanto la nueva objetividad como los surrealistas y su entorno.<sup>128</sup>

Blossfeldt consideraba la fotografía de estas plantas como un recurso para mostrar a sus alumnos de forja la gran variedad de modelos que ofrecían las numerosas especies botánicas, imágenes que realizó sin una intención artística. Esto supone una lección magistral sobre las posibilidades creativas que ofrecen las formas de la naturaleza si se aprende a verlas.



Fig. 28. Formas sugerentes en las imágenes de las especies botánicas fotografiadas por Blossfeldt. Este autor no pretendía crear arte con sus imágenes, sino captar la pura objetividad de las formas.

Fuente: <http://meetmeinphiladelphia.blogspot.com.es/2014/04/karl-blossfeldt-botanicals.html>

<sup>128</sup> CHRISTIAN ADAM, Hans. *Karl Blossfeldt. Entre ornamento y la nueva objetividad. La fotografía de plantas de Karl Blossfeldt*. Köln: Ed. Taschen, pp. 9, 10 y 12.

## Ferdinand Cheval

Un caso paradigmático basado en la extravagante afición a recoger piedras raras y coleccionarlas, en principio sin motivo aparente, es la historia de Cheval (1836-1924) cartero de profesión, quien en sus largas rutas de reparto caminaba observando las formas y contornos de los objetos naturales, a menudo dejando volar su imaginación y soñando despierto, como recordaría en su autobiografía de 1913, en la que hace referencia a su tropiezo casual con una piedra de aspecto extraño, mientras estaba entregando el correo en una sección aislada de su ruta. Se trataba de una zona que, en algún momento, estuvo bajo mar y en la que se encontraban numerosas conchas, fósiles y rocas de formas inusuales. Cheval no pudo resistir la tentación de coger esa piedra y admirarla, algo que posiblemente hubiera pasado desapercibido para la mayoría de los viandantes, ya que lo que puede ser una mera piedra de forma irregular, para él significó una maravilla natural. A partir de ese momento reparó en que había otras muchas muestras extrañas y hermosas a su alrededor y comenzó a recoger compulsivamente piedras de formas



Fig. 29. Dos pájaros muestran la imaginación extraña del cartero Ferdinand Cheval. Son parte de su Palacio Ideal, que construyó por sí mismo con piedras extrañas que reunió mientras paseaba a su ruta del correo. Fuente:

<http://www.stripes.com/military-life/travel/hauterives-the-french-postman-s-palace-1.60570#>

caprichosas en su rondas diarias por la localidad de Hauterives, en el sudeste francés, llenando primero sus bolsillos y luego recurriendo a una carretilla. Mientras lo hacía iba pensando en su posible utilidad, amontonándolas en el patio trasero de su casa, que llegó a parecer una cantera.

Aquella primera piedra le recordó a un sueño que tuvo cuando era un niño y del que no había hablado a nadie. En este sueño, construía un palacio o santuario de roca maravilloso. Ante dicha empresa, que podía resultar fantasiosa, ya que Cheval no sabía nada de construcción, recordó una célebre frase atribuida a Napoleón Bonaparte: "Imposible es una palabra que sólo se encuentra en el diccionario de los tontos".<sup>129</sup> De modo que, en 1879, inspirado en las formas de aquella primera piedra de figura insólita, que tanto le debió impresionar, y dotado de una gran energía y voluntad, resolvió convertirse en arquitecto y albañil,<sup>130</sup> decidiendo emprender la

<sup>129</sup> JAEGER, Peter. "Hauterives. The French postman's palace. Palais Idéal is a work of stone and their imagination" In Star and Stripes. February, 1, 2007. [consulta: 28/ 3/ 2015] En:

<<http://www.stripes.com/military-life/travel/hauterives-the-french-postman-s-palace-1.60570#>>

<sup>130</sup> TUCHMAN, Maurice y ELIEL, Caril S. *Visiones paralelas. Artistas modernos y arte marginal*. Catálogo de la exposición. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía., 1993, p. 33.

colosal empresa de construir un palacio ideal imaginado por él, plagado de las formas que le impactaron en su pasado. Una hazaña titánica que le llevaría treinta y cuatro años de trabajo diario.

nunca desfalleció en su fe de estar trabajando en la construcción de un edificio que cumplía una función reveladora que acabaría justificando su gran esfuerzo. Se dio cuenta de que muchos lugareños consideraban su actividad como algo enfermizo, pero dado que, como él mismo decía, «esta forma de alienación no es ni contagiosa ni peligrosa, no vieron motivo para llamar al médico y pude entregarme a mi pasión con plena libertad pese a todo».<sup>1</sup>

El propósito del palacio no era el de ser una residencia, sino una escultura colosal, una obra que llamaría "la escultura de la Naturaleza", que concluyó en 1912. El resultado es increíble. Sus formas fueron la inspiración de los artistas surrealistas y, en 1968, Francia declaró el Palacio Ideal monumento nacional.

el Palacio Ideal es un edificio mágico, una obra de la imaginación extraña, un templo excéntrico cubierto con formas florales y animales innumerables y otros ornamentos, y con una variedad de, inscripciones poéticas extrañas. Es un laberinto de escaleras, túneles, torres y columnas, terrazas y esculturas, construidas de cemento, calafateo y piedras...<sup>2</sup>

Cheval deseaba ser enterrado en su palacio pero las autoridades francesas se lo prohibieron, por lo que pasó los siguientes ocho años de vida construyéndose un mausoleo en el cementerio de Hauterives.



Fig. 30. *El Palacio Ideal* de Cheval, construido entre 1836 y 1924, es una estructura de 12 por 26 metros y 14 de altura. Los muros exteriores reflejan, en una abigarrada maraña, distintos tipos de edificios y estilos arquitectónicos, muchos de los cuales, según su autor, correspondían a visiones que formaban parte de sus fantasías infantiles. Los materiales empleados fueron piedras de forma curiosa, fósiles y arena, amalgamados con ayuda de cemento.

Fuente: <http://www.eurotunnel.com/uk/inspiration/ideas/Hidden-gems-in-France/>

<sup>1</sup> RHOES, Colin, *Outsider Art. Alternativas espontáneas*. Barcelona: Ediciones Destino S.A., 2002, p. 179.

<sup>2</sup> JAEGER, Peter. «Hauterives. The French postman's palace. Palais Idéal is a work of stone and their imagination» In *Star and Stripes*. February, 1, 2007. [consulta: 28/ 3/ 2015]. En: <<http://www.strips.com/military-life/travel/hauterives-the-french-postman-s-palace-1.60570#>>

## Richard Rosenblum

Escultor estadounidense (1940-2000) y coleccionista de arte asiático, quien ha investigado las rocas de los eruditos durante casi dos décadas, desde la perspectiva de un artista que conoce y trabaja los volúmenes. Se sintió muy atraído por las formas de las piedras chinas, que influyeron poderosamente en su obra.

Rosenblum... que sabía muy poco sobre la cultura china, se sorprendió cuando le mostraron una foto de una piedra de Taihu tomada en uno de los jardines clásicos de Suzhou, provincia de Jiangsu, por un amigo que acababa de visita China. Rosenblum comenzó entonces a coleccionar y estudiar las rocas de los eruditos, continuando incansablemente durante casi veinte años, una práctica que produce un impacto considerable en sus propias obras.<sup>133</sup>



Fig. 31. Roca en Forma de Tigre Sentado. Dinastía Song a Yuan. Lingbi negra. Provincia de Anhui. 52,0 x 34,5 x 17,1 cm. Soporte: dinastía Qing; estilo Jiangnan. En catálogo: *World Whithin Worlds. The Richard Rosenblum Collection of Chinese Scholars' Rocks* p. 187.

Publicó varios artículos y ensayos, entre los que cabe destacar, *Art of Natural World*. Su colección de rocas ha sido considerada por los especialistas como la mayor y más completa del mundo y fue expuesta por primera vez en 1997, con el título *Worlds Within Worlds: The Richard Rosenblum Collection of Chinese Scholar's Rocks*. Organizada por la Sociedad de Asia en Nueva York y el Museo de Arte de la Universidad de Harvard, Cambridge (Massachusetts), viajó a Seattle y a Europa, en una gira internacional de tres años que despertó el interés por este tipo de arte, apenas conocido en Occidente. Actualmente hay más de treinta ejemplares de su colección expuestos en el Metropolitan Museum of Art. También donó una parte de su obra al Museo de Arte de Boston.

Richard sintió que los elementos formales de la naturaleza contienen en sí el código de un vasto y rico universo conceptual, y en este entendimiento se aproximó misteriosamente a los puntos de vista de los grandes literatos maestros del arte chino (...) Experimentó con las percepciones de escala e interioridad, haciendo uso de la tecnología informática para crear "cybermontages" que intentaron una articulación adicional del concepto de mundos dentro de otros mundos.<sup>134</sup>

<sup>133</sup> SINGER, J., HU, Kemin & ELIAS, Thomas S. *Spirit Stones. The Ancient Art of the Scholar's Rocks*. New York: Abbeville Press, 2014, p. 11.

<sup>134</sup> DORAN, Valerie C. «Richard Rosenblum 1940-2000» *Sam & KJ's Suiseki Blog. Richard Rosenblum. Collection* [en línea] 2013. [consulta 11.04.2015]. Disponible en: <<https://samedge.wordpress.com/2013/03/04/richard-rosenblum-collection/>>

## Zhan Wang

(Pekín, 1962) es ampliamente reconocido como uno de los principales artistas chinos contemporáneos. Trabaja en la instalación, la fotografía y el vídeo, su práctica escultórica informa sobre el desafío de las ideas del paisaje y el medio ambiente, frente a lo urbano, rural, artificial e industrial. Wang ofrece una perspectiva particular fundamentalmente anclada en relación con su propio patrimonio cultural.<sup>135</sup>



Fig. 32. Zhan Wang. Roca artificial nº 101 (2006). 96 x 55 x 72 cm. Acero inoxidable y madera.

Fuente: <http://www.findartinfo.com/english/art-pictures/0/90/0/stainless-steel/page/17.html>

La obra más célebre de Zhan Wang hasta la fecha es su serie de *falsas montañas ornamentales* o "rocas artificiales" - réplicas de acero inoxidable de las "rocas del erudito" tan veneradas tradicionalmente, encontradas en los jardines chinos. En este proyecto trata directamente con las rocas

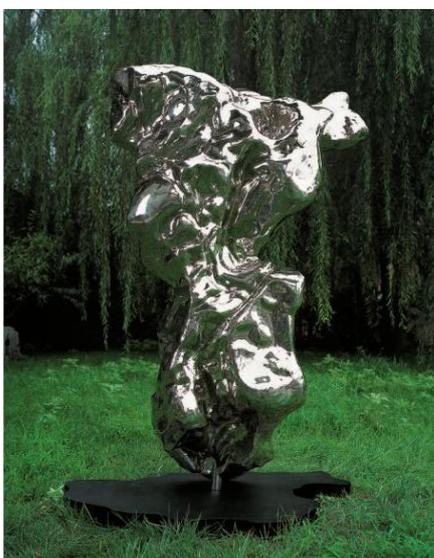


Fig. 33. De la serie *Rocas Artificiales*, nº 29 (2004). 220 x 129 x 70 cm. Acero inoxidable. Fuente: <http://auction.artxun.com/paimai-31863-159312179.shtml>

extrañamente erosionadas, formadas mediante procesos geológicos diversos. Los entendidos también las apreciaron como esculturas naturales por las mismas razones que admiraban la caligrafía: el sentido de la forma dinámica, la energía, y la interacción del espacio positivo y negativo. Hay que señalar que algunas de estas rocas de los eruditos fueron perfeccionadas mediante tallado, e incluso, los propios artesanos llegaron a producir facsímiles de rocas de origen natural en diversos materiales, como jade, cristal y cerámica. Zhan ha extendido esta tradición a la actualidad, mediante la recreación de la roca del erudito en un medio industrial, explorando la relación entre el artificio y las fuentes de autenticidad en el arte.<sup>136</sup>

<sup>135</sup> Long March Space. «Zhan Wang» [en línea]. 2014 [consulta:01.02.2015]. <[http://www.longmarchspace.com/artist/list\\_10\\_brief.html?locale=en\\_US](http://www.longmarchspace.com/artist/list_10_brief.html?locale=en_US)>

<sup>136</sup> Metropolitan Museum of Art: The collection online «Zhan Wang. Artificial Rock #10» [en línea]. 2001 [consulta: 01.02.2015]. Disponible en: <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/73294?=&imgno=0&tabname=label>

Zhan parte de la selección de uno de estos objetos naturales encontrados, esto es, uno de los ejemplares de *rocas de los eruditos* según los criterios estéticos tradicionales. En su proceso creativo coloca unas láminas de acero inoxidable sobre la superficie de la roca que moldea a su alrededor martilleándolas para lograr el parecido con los detalles externos; luego las retira y las suelda entre sí. Finalmente, pule las láminas hasta que desaparecen las uniones. El resultado muestra la forma y textura precisas de la roca reproducida.<sup>137</sup>

De la piedra caliza natural al acero inoxidable como producto industrial de la China actual, un cambio fundamental en la experiencia de la roca. En su obra examina la forma en que las implicaciones de los materiales afectan a los conceptos que representan, explorando la relación entre el artificio y las fuentes de autenticidad del arte en el contexto de la nueva China. Se sustituye el peso por la ligereza y los tonos delicados de la roca por el brillo intenso de una superficie cuan espejo deformante. A veces aumenta estos efectos al suspender la roca en el aire o posarla sobre agua.



Fig. 34. Zhan Wang. *Islas Flotantes de los Inmortales*. 4,8 x 8, 6 m. Acero inoxidable. Fuente: <http://www.robgarrettca.com/content/2009/06/01/the-farm-alan-gibbs>



El nuevo objeto tiene sus propias implicaciones, ya que cambia el color y la textura natural de la piedra original. El objeto de Zhan es neutral. Los colores y patrones resultantes de las brillantes superficies de acero son el reflejo de cuantos elementos del espacio contemporáneo la rodean. El artista traslada sus inquietudes por el proceso natural o la tradición de China al nuevo contexto surgido en torno a los centros urbanos industrializados.<sup>138</sup>

Fig. 35. Zhan Wang. De la serie *Falsas Rocas Ornamentales*. Pekín. Fuente: <http://redmansion.co.uk/zhang-wang/>

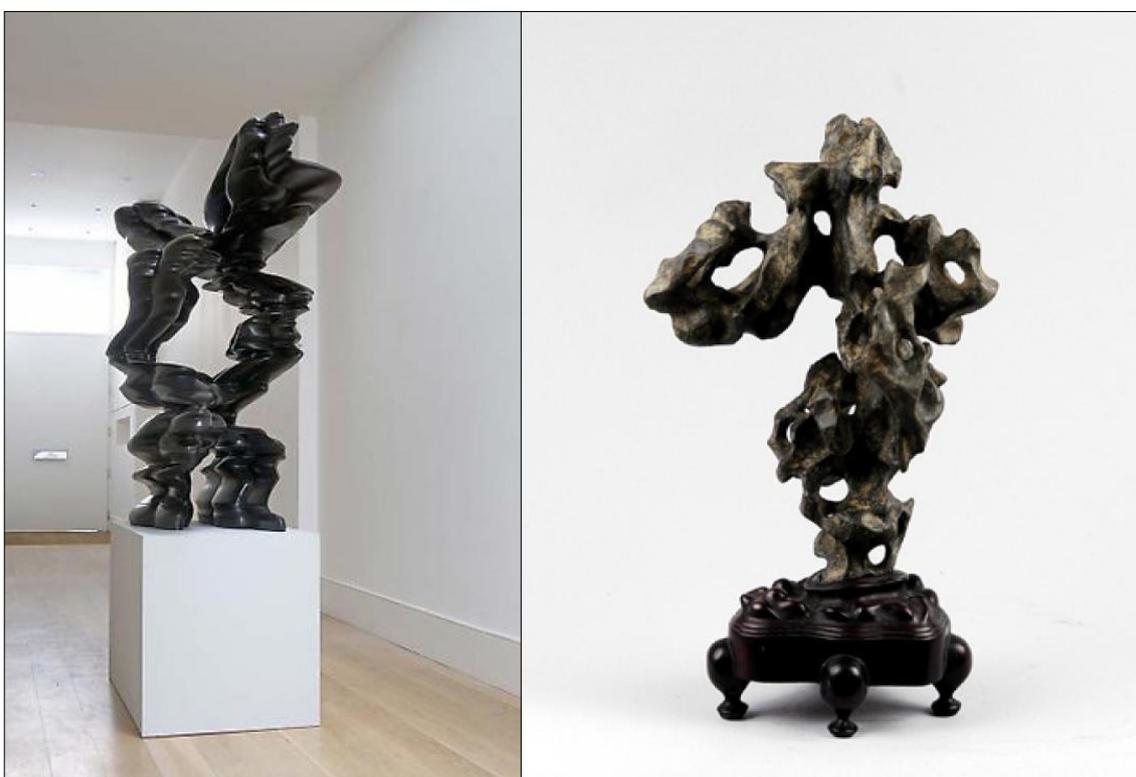
<sup>137</sup> SCOGIN, Hugh T., Jr. *Nature Found and Made: Rocks and Art*. New York: Chambers Fine Art, 2001, pp. 7-8

<sup>138</sup> *Ibidem*.

## Tony Cragg

Para Glenn Adamson, las esculturas de Tony Cragg (Liverpool, 1949) recuerdan "las rocas del erudito chino" - piedras encontradas en la naturaleza, pero que admiraban por sus cualidades estéticas. Tales objetos ocupan una especie de término medio entre lo natural y lo artificial; sus formas son "encontradas" afuera en el mundo, pero somos libres de apreciarlas como si fueran obras de arte.

Todas están hechas a través de la talla directa o colada, ya sea por su propio estudio o un equipo de artesanos contratados. Es algo bastante sorprendente, dada la magnitud y la perfección del acabado.<sup>139</sup>



Figs. 36 y 37. Comparación entre una de las esculturas de Cragg (a la izquierda) y una roca de los eruditos chinos. Fuente: <http://www.vam.ac.uk/blog/sketch-product/tony-cragg-profile>

Según el comisario Greg Hilty de la Galería Lisson, el artista utiliza el ordenador para llegar a la forma final del modelado, pero se basa principalmente en el dibujo y la artesanía antigua. Las formas se hacen sobre todo apilando formas recortadas en madera contrachapada, que se pegan juntas y amoladas parejas. La forma resultante puede ser fundida o se replica a través una talla en otro material.<sup>140</sup>

<sup>139</sup> ADAMSON, Glenn «Tony Cragg, in profile» *Victoria and Albert Museum*. [en línea]. 2010 [Consulta: 27.02.2015]. <<http://www.vam.ac.uk/blog/sketch-product/tony-cragg-profile>>

<sup>140</sup> *Ibíd.*

## Ugo Rondinone

El artista plástico suizo Ugo Rondinone (Brunnen, 1963), afincado en Nueva York, es autor de una serie de cinco esculturas imponentes, conocida como "Rocas de los Eruditos," comenzada en 2007 y concluida en 2013. Se inspira en las piedras erosionadas que fueron encontradas en la región china de Taihu, en su gran lago Tai y que tradicionalmente coleccionaban los eruditos chinos de la dinastía Tang (618-907 d.C.), utilizándolas como adornos de sus estudios y objetos de contemplación. Las piedras que, en promedio, medían alrededor de unos treinta centímetros, estaban repletas de agujeros por la erosión, fundamentalmente del agua, fueron admiradas y evaluadas durante siglos por las cualidades estéticas de sus formas, textura y color. Aquellas piedras que sugerían representaciones de figuras o paisajes fueron muy valoradas.<sup>141</sup>



Fig. 38.. Ugo Rondinone. *We run through a desert on burning feet, all of us are glowing our faces look twisted.* 2013. Selección de cinco esculturas imponentes, instaladas en la terraza de la familia Bluhm, Art Institute of Chicago.

La instalación, que se expuso en la azotea del Instituto de Arte de Chicago (del 31 de octubre de 2013 al 20 abril 2014) situaba las rocas de gran tamaño de Rondinone en un paisaje chino imaginado. El horizonte de Chicago, normalmente visible a través del parapeto de vidrio que rodea la terraza, está parcialmente oscurecido por una aplicación de pintura blanca, una alusión a los cielos cargados de niebla que se encuentran a menudo en la pintura de paisaje chino. El espacio de la instalación se transforma así a uno que alienta una contemplación más aislada de las obras, de acuerdo con la función de

<sup>141</sup> WALSH, Brienne «Ugo Rondinone's Ancient Chinese Scholar Rocks Grace. The Art Institute Of Chicago» *ARTPHAIRE. A Contemporary art Magazine Curated by Park Hyatt* [en línea]. 2014 [Consulta: 09.04.2015]. Disponible en: <http://www.artphaire.com/ugo-rondinones-ancient-chinese-scholar-rocks-grace-art-institute-chicago/>

meditación original de las rocas de los eruditos, pero ahora en una escala monumental.

Las obras expuestas forman parte de una serie más amplia de las diecisiete rocas de los eruditos que, como muchos otros trabajos en la obra del artista, se titula poéticamente. Esta exposición organizada por el Instituto de Arte de Chicago fue financiada en su mayor parte por el Fondo de Dotación de la familia Bluhm, que apoya a las exposiciones de la escultura moderna y contemporánea.<sup>142</sup>



Figs. 39 a 42. Ugo Rondinone. *We run through a desert on burning feet, all of us are glowing our faces look twisted.* 2013. Cuatro de las 17 esculturas que forman la serie.

---

<sup>142</sup> ART INSTITUTE OF CHICAGO. "Ugo Rondinone: we run through a desert on burning feet, all of us are glowing our faces look twisted." *Exhibitions. October 31, 2013-April 20, 2014. Bluhm Family Terrace.* [en línea] 2012 [consulta: 09/04/2015]. Disponible en: <<http://www.artic.edu/exhibition/ugo-rondinone-we-run-through-desert-burning-feet-all-us-are-glowing-our-faces-look>>

## Zhang Jianjun

El artista chino Zhang Jianjun (Shanghai, 1955), vive y trabaja en Nueva York y Shanghai. Realiza fotografías, esculturas y vídeo-performances. Zhang juega con la transmutación de una forma de arte venerada -las rocas de los eruditos chinos- mediante el uso de materiales industriales, para reflexionar sobre la identidad cultural de China en las condiciones contemporáneas. Esta pieza recrea una roca de jardín en silicona púrpura, demostrando juguetonamente cómo las tradiciones chinas pueden evolucionar en un nuevo contexto global. Según comenta el artista, la obra, como "un paisaje social específico para nuestro tiempo", sobre la colisión a veces incongruente de culturas que es la China moderna.<sup>143</sup>



Fig. 43. Zhang Jianjun. *Scholar Rock (The Mirage Garden)*, 2008. Goma de silicona. 196 x 135 x 87 cm Se encuentra bajo una pagoda del s. XVII, en el Astor Court del Met. Pertenece a la Colección Sigg. Fuente: <http://itsnewstoyou.me/tag/drawing/>



Fig. 44. Patio chino al estilo de la dinastía Ming (S. XVII). Se utilizaron ejemplares de piedras de Taihu para la rocalla. Fuente: [http://www.yufamily.org/src/RobertaSmith\\_MagicalWellThatNeverRunsDryCn.php?xref=yufamily\\_home\\_a\\_201408242033xGaJ](http://www.yufamily.org/src/RobertaSmith_MagicalWellThatNeverRunsDryCn.php?xref=yufamily_home_a_201408242033xGaJ)

<sup>143</sup> METROPOLITAN MUSEUM OF ART «Scholar Rock. The Mirage Garden» *The Collection on line*. [en línea] 2008. [consulta: 10.04.2015]. Disponible en: <http://metmuseum.org/exhibitions/view?exhibitionId=%7B2CCA0D85-6307-4AC7-9674-C4E4F675C08E%7D&oid=77547>

## Liu Dan

Las obras más conocidas del artista chino Liu Dan (Nanjing, Jiangsu, 1953) representan paisajes, flores, y lo que se conoce como *Guai Shi* (piedras sin par) en el arte chino tradicional y la cultura de los eruditos. Sobre ésto, Liu ha desarrollado una teoría de la pintura de paisaje que él llama una "micro exploración a través del macro entendimiento". Aunque Liu se ha adiestrado en los estilos tradicionales de la pintura china y se ha dedicado a las técnicas de tinta y pincel, era un ferviente admirador de los maestros occidentales.<sup>144</sup>

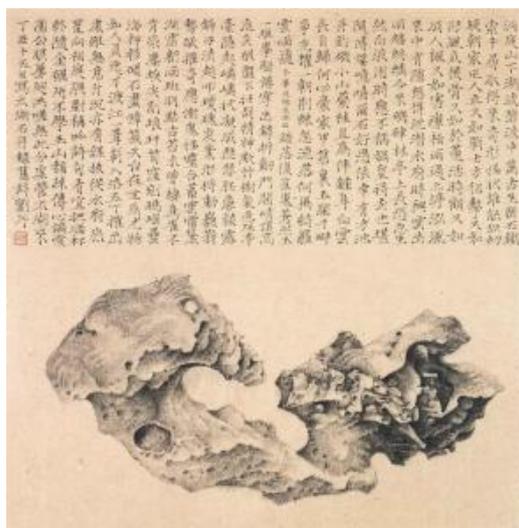


Fig. 45. Liu Dan. *Heavenly Sound Stone (Piedra de Sonido Celestial)* 40 x 37 cm. Tinta sobre papel. Realizado a principios de los 90. Fuente: <http://www.mutualart.com/Artist/Liu-Dan/09A99D5580EE578E/Artworks>

En el siglo 17, los artistas utilizaron los retratos de rocas como vehículos para la expresión personal, a través de los matices de la pincelada y la composición. Hoy en día, artistas de diversos orígenes y enfoques han descubierto esta estética y están ganando un reconocimiento internacional más amplio.<sup>145</sup>



Fig. 46. Liu Dan. En primer plano una de las rocas de los eruditos, de la dinastía Ming (S. XVII). En el fondo, las diez vistas diferenciadas del *Honorable Anciano*, a modo de retratos de esa roca, colgados de una pared curva que rodea a la roca. Museum of Fine Arts, Boston.

Históricamente, la contemplación de las rocas era una práctica refinada, respetada y de elevación espiritual entre los conocedores del arte y los eruditos en China, y Liu se inspira en la tradición china de visualización de roca en la creación de su arte... Las pinturas de Liu son una expresión única de su percepción e interpretación... Para Liu "las piedras pueden crear la impresión de inmensidad", y se relacionan con la "idea china de viaje místico".<sup>146</sup>

<sup>144</sup> Artsy «Liu Dan» *The Art World Online* [en línea]. 2015 [consulta: 10.04.2015]. Disponible en: <https://www.artsy.net/artist/liu-dan>

<sup>145</sup> WANG, Olivia «The Dawn of a Rock Renaissance» *The Wall Street Journal* [en línea] 2012 [consulta: 10.04.2015]. Disponible en: <http://www.wsj.com/articles/SB10001424052970204257504577151011935086558>

<sup>146</sup> COHEN, Nell S «Liu Dan's Vision of The Honorable Old Man» *Written for East Asian Art and Culture* [en línea] 2010 [consulta: 10.04.2015]. Disponible en: <https://hearhereatnec.wordpress.com/2013/04/29/liu-dans-vision-of-the-honorable-old-man/>

## Roy Lichtenstein

Al igual que hicieron muchos de sus predecesores chinos, los dibujos, esculturas y pinturas de rocas de los eruditos de Lichtenstein, en realidad representan pinturas de rocas en lugar de las rocas mismas... Sus líneas de rayado, las superficies de gris lavado como las hendiduras de negro-tinta, recuerdan las técnicas de la pintura china tradicional... Las superficies de Lichtenstein centran la atención del espectador por igual en los elementos de la pintura y de la forma de las rocas reales. Así como lo hizo en sus anteriores obras pop, en sus rocas de los eruditos Lichtenstein expuso el proceso por el cual las imágenes populares se hacen y se transmiten. Su vocabulario visual, sin embargo, no era el del pincel fluido, sino más bien el proceso mecánico.<sup>147</sup>



Fig. 47. Roy Lichtenstein. *Scholar's Rocks*, 1997. 71.1 x 43.5 x 22.2 cm. Aluminio fundido pintado.  
Fuente: <http://urbantaster.com/category/exhibition/>



Fig. 48. Roy Lichtenstein. *Paisaje con Roca*, 1996. 121.9 x 213.7 cm, óleo y magna sobre lienzo. Fuente: <http://urbantaster.com/category/exhibition/>

<sup>147</sup> SCOGIN, Hugh T., Jr. *Nature Found and Made: Rocks and Art*. New York: Chambers Fine Art, 2001, p.12.

## Artistas españoles

Entre los artistas españoles que han trabajado con esta clase de objetos naturales encontrados cabe destacar a Alberto Sánchez, Manuel Ángeles Ortiz y Ángel Ferrant, entre otros.

Alberto Sánchez, uno de los representantes de la *Escuela de Vallecas*, nos describe en sus *Escritos*: "...Formas hechas por el agua y el viento en las piedras que bien equilibradas se quedan solas, a lomos de los cerros rayados y excrementados por las garras y picos de los pájaros grandes..."<sup>148</sup>

En el catálogo de la exposición retrospectiva dedicada a la obra de Manuel Ángeles Ortiz, celebrada en 1996, podemos leer, en el apartado dedicado a la etapa que vivió en Argentina, (cuando encontró algunos objetos naturales):

...La historia de la obra natural nos adentra en el corazón de los ritmos que gobiernan las formas. Estiradas, comprimidas, hinchadas, corroídas, usadas, pulidas, las maderas y también las piedras, fijan y denuncian desde las mayores brutalidades hasta las menores huellas.

Podríamos, como el viajero Hudson, quedarnos en estado de atención y escuchar lo que nos cuentan esas resonancias.<sup>149</sup>

Ángel Ferrant, uno de los más destacados exponentes de la plástica del surrealismo español, trabaja con estos objetos y explica sus búsquedas (recogidas como escritos críticos y testimonios), en su libro: *Todo se parece a algo*, título bastante elocuente y oportuno para expresar la idea que planea sobre el presente capítulo, referido a las piedras biomórficas.

La selva, el bosque y el jardín, son los tres grandes almacenes de formas (...) El arte comienza en el punto en que los objetos abandonan su función mecánica para convertirse en mero motivo de sensación (...) La forma, huella del tiempo en el espacio, engendra la figura que, abatida o enhiesta se me proyecta en relación con la verticalidad u horizontalidad cuyo sentido me acompaña siempre y sé por él mis posiciones y las de cuanto en relación conmigo alcanzo. Creo poseer el concepto de forma, el cual me proporciona el de figura y éste el de estructura donde distingo lo perfecto, lo informe y lo deforme (...) Siempre me llamaron la atención, por encima de todo, las formas que animan el espacio... Para mí era escultura toda forma animadora de espacio.<sup>150</sup>

---

<sup>148</sup> Escritos de Alberto. "Palabras de un escultor". Publicado en la revista *Arte* en el número correspondiente del mes de junio de 1933. Enrique Azcoaga. *Alberto. Artistas españoles contemporáneos*. Nº 10. Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural. Burlada-Pamplona: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1977, pp. 95-100.

<sup>149</sup> "Manuel Ángeles Ortiz". Catálogo de la Exposición organizada por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y la Diputación de Granada, 1996.

<sup>150</sup> FERRANT, Ángel *Todo se parece a algo. Escritos críticos y testimonios*. Madrid: La Balsa de Medusa. Visor. 1997, pp. 119, 160 y 211.



# 1.3.

## LA PERCEPCIÓN



## 1.3. LA PERCEPCIÓN

### 1.3.1. El papel de la percepción y los procesos mentales implicados en la contemplación de las piedras con formas evocadoras

El tema de la percepción visual se compone de materias complejas sobre las que se elaboran nuevas teorías constantemente, que tratan de explicarlas desde diversas disciplinas del saber, tales como la psicología, la medicina, la óptica... o el arte visual. Dado que en esta investigación se pretende dilucidar la posible consideración artística del acto de contemplar piedras, se impone una aproximación selectiva desde este último ámbito.

Los procesos de búsqueda de estas piedras singulares, el reconocimiento de sus formas accidentales; su extracción del entorno natural, el coleccionismo, la evaluación o atribución de determinadas cualidades estéticas; la preparación para su exposición, así como el acto de contemplarlas son actuaciones guiadas por la intención y el gozo estético: Por todo esto es preciso analizar esta cadena de operaciones, partiendo de las nociones de la psicología de la percepción visual implicadas y en su relación con en el arte.

Toda observación visual es subjetiva... En la interpretación juega un papel central la conciencia, la experiencia, la cultura, las creencias y las emociones del observador.

Así la interpretación es altamente subjetiva. Esta subjetividad es un fenómeno natural, cotidiano y permanente (...) Esto indica que entre la interpretación de una roca como tal y el reconocimiento de esta como una forma semejante a una cara humana, es un acontecimiento perfectamente cotidiano...<sup>151</sup>

Es conveniente partir de un concepto de arte que tenga en cuenta al individuo – el artista-, los factores fundamentales que intervienen en el proceso creativo, tales como: intención, percepción, sensibilidad, memoria y el contexto cultural en que se desenvuelve. En este sentido, Pedro Raúl Noro ofrece una definición de arte con estas características, útil a los propósitos de esta investigación, ya que integra los aspectos que se van a analizar en relación con la práctica de apreciar las piedras de formas evocadoras como objetos artísticos.

Actividad que tiene que ver con distintos factores como son: la intención, la percepción, la sensibilidad, la memoria... el punto de vista y el marco de creencias a partir del cual el artista desarrolla su trabajo... el contexto socio-cultural que enmarca el mundo del artista tiñe su actividad no sólo en cuanto a la calidad de su obra, sino también respecto del tipo de respuestas que genera y las eventuales influencias que el artista provoca sobre tal realidad.<sup>152</sup>

---

<sup>151</sup> BUSTAMANTE DÍAZ, Patricio. *Hierofanía y pareidolia como propuestas de explicación parcial, a la sacralización de ciertos sitios, por algunas culturas precolombinas de Chile*. [en línea]. 2006 [Consulta:18/07/2012] Disponible en web: <http://rupestreweb.info/hierofania.html>.

<sup>152</sup> NORO, Pedro Raúl. *Arte, percepción, sensibilidad y su relación con lo social*. [en línea]. [Consulta: 07/12/2012]. Disponible en: [http://www.labisagra.com/Letra/raul\\_noro/arte.htm](http://www.labisagra.com/Letra/raul_noro/arte.htm)

En la descripción de los pasos seguidos en el proceso interno de construcción de lo artístico, Noro comienza analizando *la intención*, como su nota constitutiva, ya que sostiene que “no hay arte sin intención, es decir, no hay arte porque sí,” algo que explica con las siguientes palabras:

Hay arte porque tal necesidad surge de alguien que necesita expresar algo (una vivencia, una idea, un proyecto) en el campo de lo estético a través de un signo, un símbolo o una alegoría. Se trata de un proceso que comienza como un acto y se resuelve como un objeto lleno de sentido y significado.<sup>153</sup>

La intención es determinante en el momento de seleccionar una piedra curiosamente formada y atribuirle unas cualidades determinadas, considerándola como un *objet trouvé*, ya que constituye un acto de apropiación artística. También lo es en otro ámbito cultural, Extremo Oriente, al considerarlo un *objeto espiritual*, como signo capaz de revelar "el sentido de la vida misma". Para aclarar esta afirmación, Noro propone un ejemplo bastante ilustrativo inspirado en el arte Zen, del que opina que "no tiene utilidad material alguna" pero en el que se advierte una intención, un "telos", que "tiene que ver con la presentación –dentro de determinadas condiciones- de un camino hacia -o el dar el testimonio de- la iluminación:"

Si la expresión artística resultara adecuada, un monje budista que contempla un jardín de arena Zen correctamente elaborado, de pronto puede «comprender» en un chispazo, el sentido de esa obra y hasta del mundo. En otras palabras, comprender el porqué algunas piedras así dispuestas en estructura, sobre la arena, desvelan un horizonte de armonía trascendental. En ocasiones tal vivencia hasta puede liberar la mente del contemplativo para interiorizar la relación entre el uno y el todo, permitiendo reconocer «un camino espiritual hacia» que quizás a otro observador le sea indiferente. La experiencia «eleva» el tono psíquico del contemplador e incluso le puede predisponer a recibir una «revelación» sobre el sentido de la vida misma. El monje se convierte por lo tanto en destinatario de un mensaje, de un signo que porta la obra.<sup>154</sup>

También cabe considerar el papel de la *sensibilidad* personal de cada individuo, tanto en la producción como en la contemplación de un objeto artístico, conjugando lo emotivo, la memoria y los estados de ánimo personales.

... nuestro registro del mundo es objetivamente parcial y virtualmente completado con la ayuda de la sensibilidad... toda percepción está también ligada a una ponderación emotiva... determinados atributos –merced a la memoria de percepciones anteriores configuradas junto a estados de ánimo relacionados a su vez con distintos momentos de la biografía (la trayectoria existencial) de cada cual-, que provocan mecanismos de aceptación o rechazo, de gusto o de disgusto, de placer o displacer, es decir, propiedades típicamente afectivas (...) Porque para hablar desde un punto de vista fenomenológico, Sensibilidad es el registro simultáneo de la percepción sensorial y de

---

<sup>153</sup> NORO, Pedro Raúl. *Arte, percepción, sensibilidad y su relación con lo social...*, *Ibidem*. <[http://www.labisagra.com/Letra/raul\\_noro/arte.htm](http://www.labisagra.com/Letra/raul_noro/arte.htm)>

<sup>154</sup> *Ibid.*

la percepción emotiva en representaciones que cargan mayor o menor cantidad de energía psíquica. Y tal sensibilidad juega su papel relevante tanto en la producción como en la contemplación de un objeto artístico.<sup>155</sup>

Destaca por último *la influencia de la memoria* en todo este proceso, como la facultad del individuo -o del artista- de relacionar el objeto evocador captado con otras experiencias visuales anteriores –recordadas-, lo cual influye a su vez en lo percibido.

... es la clave de bóveda del acto creador en cuanto atesora el material, las formas y los caminos –incluyendo los caminos trazados por otros creadores- que permiten la expresión y el sentido que guía la intención (intuición) estética del artista y permite la relación del Ser.<sup>156</sup>

En definitiva, en el acto creador intervienen determinadas operaciones mentales en virtud de la mayor o menor destreza del pensamiento desarrollada por el artista, que pueden describirse como “habilidades y procesos mentales que permiten desarrollar en el individuo la capacidad para: observar, analizar, reflexionar, hacer inferencias, hacer analogías, ser creativos... todo esto enfocado a la adaptación a su entorno y a la solución de problemas”.<sup>157</sup> Estas son las premisas básicas. A continuación, cabe estudiar cuáles son las nociones psicológicas implicadas en dicho acto.

### **1.3.2. Nociones en psicología de la percepción que intervienen en la captación del objeto evocador:**

Entre las principales nociones que pueden intervenir, desde el punto de vista de la psicología de la percepción visual, en el acto perceptivo de la captación de las piedras evocadoras analizadas y los posibles procesos mentales asociados que puedan sucederse –dentro del proceso creativo-, cabe citar:

- **Reconocimiento:**

El conocimiento visual adquirido en el pasado no sólo contribuye a detectar la naturaleza de un objeto o una acción que aparece en el campo visual; le asigna además al objeto presente un lugar en el sistema de las cosas que constituyen nuestra visión total del mundo. De este modo, todo acto de percepción casi implica subordinar un fenómeno particular dado a algún concepto visual, operación muy típica del pensar (...) esta subordinación sólo puede tener lugar si la percepción implica también, en primer lugar y fundamentalmente, la formación de un concepto del objeto por clasificar (...) la mente no puede otorgarle forma a lo informe. Esto se hizo evidente, por ejemplo, en el desarrollo de las técnicas llamadas proyectivas de la psicología (...) Para lograr

---

<sup>155</sup> NORO, Pedro Raúl. *Arte, percepción, sensibilidad y su relación con lo social*. [en línea]. [Consulta: 07/12/2012]. Disponible en: <[http://www.labisagra.com/Letra/raul\\_noro/arte.htm](http://www.labisagra.com/Letra/raul_noro/arte.htm)>

<sup>156</sup> *Ibíd.*

<sup>157</sup> ARIZA, Marisol. *Destrezas del pensamiento* [en línea]. 2011 [Consulta: 18/07/2012]. Disponible en web: <<http://www.buenastareas.com/ensayos/Destreza-Del-Pensamiento/2309845.html>>

que la mente responda con actos de reconocimiento, es necesaria una rica acumulación de configuraciones ambiguas, pero claramente articuladas, como las de las manchas de tinta del *test* de Rorschach. El reconocimiento presupone la presencia de algo reconocible.<sup>158</sup>

En este sentido, Arnheim otorga una posición relevante al papel de *la memoria* en el reconocimiento y sostiene que la percepción y el reconocimiento están inseparablemente entremezclados: “Importante e interesante espectáculo de la interacción entre la estructura sugerida por la formación de la configuración del estímulo y los componentes puestos en juego por el conocimiento, la expectativa, los deseos y los miedos del observador”.<sup>159</sup>

Los casos interesantes surgen con ocasión de la ambigüedad entre el estímulo percibido y el modelo almacenado en la memoria, en cuyo caso surgen diferentes aspectos de un mismo concepto y se tratará de adaptar esas estructuras hasta alcanzar un significado más adecuado. Para Arnheim este el caso de la proyección mental, cuyos mecanismos han sido insuficientemente atendidos por los psicólogos.<sup>160</sup>

- **Prepercepción:** Arnheim refiere este concepto al psicólogo Williams James, de quien afirma: “utiliza *prepercepción* para tales casos en los que los conceptos visuales almacenados ayudan a reconocer configuraciones preceptuales insuficientemente explícitas”.<sup>161</sup>

Es cierto que el conocimiento visual y la correcta expectativa facilitan la percepción mientras que los conceptos visuales inadecuados la demoran o impiden (...) En general, los artistas se apoyan en versiones de objetos que pueden relacionarse con las normas que los rigen en la percepción inmediata. Sin embargo, la tolerancia de la representación paradójica varía con los diversos estilos, y algunos consideran un valor positivo la discrepancia entre lo que se ve y aquello a lo que se alude (...) Toda interrupción de la continuidad entre el precepto y la norma conservada en la memoria también interrumpe la dinámica que conecta a los dos...

---

<sup>158</sup> ARNHEIM, Rudolf. *El pensamiento visual*. Buenos Aires: Eudeba. S.E.M. Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1985, pp. 86-87.

<sup>159</sup> *Ibidem*, p. 87.

<sup>160</sup> Un percepto se clasificará instantáneamente sólo si se cumplen dos condiciones. El percepto debe definir el objeto claramente y debe asemejarse suficientemente a la imagen conservada en la memoria de la categoría acumulada. Cuando estas dos condiciones se cumplen, ver un automóvil equivale a verlo como automóvil. Sin embargo, a menudo hay bastante ambigüedad en el estímulo como para que el observador encuentre diferentes pautas formales en él al buscar el modelo que mejor se adecúe entre los que surgen de lo almacenado en la memoria... Bajo la presión de la necesidad de descubrir una ecuación adecuada (“éste es un automóvil”), pueden examinarse varios aspectos de un concepto semejante hasta que se presente el apropiado. Los casos difíciles son ocasión de que la mente recurra a ingeniosas acrobacias con el objeto de adaptar ambas estructuras entre sí... Los psicólogos que estudiaron los mecanismos de la “proyección” no prestaron suficiente atención a este hecho”. Arnheim, *El pensamiento visual ...*, pp. 87-88.

<sup>161</sup> Op. cit., p. 89.

Las fuerzas de este proceso generativo animan visiblemente a la percepción, toda vez que una cosa percibida evoca a su prototipo.<sup>162</sup>

- **Empatía:** Estrechamente relacionada con la asociación.

La teoría de la empatía... suele formularse como una mera ampliación de la teoría asociacionista, propuesta para explicar la expresión de los objetos inanimados... Theodor Lipps, creador de la teoría, afirmaba que la empatía se basaba en la asociación. Cierto es, añadía, que la tal asociación es del tipo de las que enlazan «dos cosas que casan, o que van necesariamente binadas, yendo la una inmediatamente dada en y con la otra».<sup>163</sup>

- **Ambigüedad:** implica “que puede entenderse de varios modos o admitir distintas interpretaciones y dar, por consiguiente, motivo a dudas, incertidumbre o confusión”.<sup>164</sup> Cuando Gombrich plantea la cuestión ¿conejo o pato?, afirma: “es obviamente la clave de todo el problema de la lectura de las imágenes...” y, explica:

Nos permite someter a prueba la idea de que tal interpretación supone una proyección hipotética, un disparo o ensayo que transforma la imagen si resulta dar en la diana. Precisamente porque estamos tan adiestrados en el juego, y tan raras veces fallamos, a menudo no nos damos cuenta de ese acto de interpretación”.<sup>165</sup>

Además de las nociones descritas, cabe incluir una serie de operaciones mentales<sup>166</sup> que también pueden intervenir en el acto de captación e interpretación de las formas de las piedras de carácter evocador investigadas, entre las que cabe citar, por ejemplo, las siguientes:

- Identificación: Reconocimiento de la realidad por medio de sus rasgos característicos.
- Representación mental: Interiorización de características de un objeto. Representación de los rasgos esenciales que permiten definir un objeto.

---

<sup>162</sup> ARNHEIM, Rudolf. *El pensamiento visual...*, pp. 89 a 92.

<sup>163</sup> ARNHEIM, Rudolf. *Hacia una psicología del arte. Arte y Entropía*. Madrid, Alianza Editorial, S.A., 1986, p. 60.

<sup>164</sup> “Diccionario de la Lengua Española”. Real Academia Española. Tomo I. Madrid: Espasa Calpe. 1992, p. 125.

<sup>165</sup> GOMBRICH, Ernst. H. J. *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Ed. Debate. S.A., Madrid: 1998, p. 198.

<sup>166</sup> PIAGET [*Seis estudios de psicología*, Barcelona, Editorial Labor S.A. 1964, p. 8] había definido la operación mental como “acción interiorizada que modifica el objeto de conocimiento”. Feuerstein, envía a Piaget definiendo las operaciones mentales como el “conjunto de acciones interiorizadas, organizadas y coordinadas, por las cuales se elabora la información procedente de las fuentes internas y externas de estimulación” [FEUERSTEIN, Reuven. *Instrumental Enrichment: An Intervention Program for Cognitive Modifiability*, Baltimore: University Park Press, 1980, p.106]. Si las operaciones mentales se unen coherentemente van configurando la estructura mental de la persona. Es un proceso dinámico: unas operaciones posibilitan, dan paso a las otras; las más elementales, a las más complejas; las más concretas, a las más abstractas. SERRANO, Manuel. y TORMO, Rosabel. «Revisión de programas de desarrollo cognitivo. El Programa de Enriquecimiento Instrumental (PEI)» [2000] *RELIEVE*, vol. 6, n. 1 [consulta: 27/06/2015] Disponible en: <[http://www.uv.es/RELIEVE/v6n1/RELIEVEv6n1\\_1.htm](http://www.uv.es/RELIEVE/v6n1/RELIEVEv6n1_1.htm)>

- Transformación mental: Operación mental que nos permite transformar, modificar las características de los objetos para producir representaciones de mayor nivel de complejidad o abstracción.
- Comparación: Búsqueda de semejanzas y diferencias entre objetos o hechos, de acuerdo con sus características.
- Clasificación: Agrupación de objetos de acuerdo con sus atributos comunes. Los criterios de agrupación son variables.
- Codificación-descodificación: operación mental que permite establecer símbolos -codificación- o interpretarlos -descodificación-, de forma clara y precisa, sin ambigüedades.
- Proyección de realidades virtuales: Capacidad para ver y establecer relaciones entre estímulos externos; relaciones que no existen en la realidad, sino sólo potencialmente. Si los estímulos están debidamente organizados, proyectamos esas relaciones ante estímulos semejantes.
- Razonamiento analógico: Cuando establecemos una analogía estamos estableciendo una proporción: dados tres términos, se determina el cuarto por deducción de la semejanza: Gafa es a ojo como audífono a....
- Pensamiento divergente: Tiene una fuerte relación con la creatividad. Está contrapuesto al convergente. Se trata de establecer relaciones nuevas sobre lo que ya se conoce, de forma que se llegue a soluciones nuevas, originales. Está en función de la flexibilidad.<sup>167</sup>

Todas estas operaciones mentales o destrezas del pensamiento participan, en mayor o menor grado, en la práctica de contemplar piedras, como se irá comprobando más adelante. Por otra parte, en relación a la posible atribución de ciertas cualidades al objeto, como su carácter “sagrado”, propio de ciertas culturas precolombinas y de Extremo Oriente, algunos investigadores hablan de fenómenos psicológicos tan interesantes como poco difundidos, tal es el caso de la *Hierofanía* (del griego *hieros* = sagrado y *phainomai* = manifestarse) término que, según el eminente historiador de las religiones Mircea Eliade, “no expresa más que lo que está implícito en su contenido etimológico, es decir, que *algo sagrado se nos muestra*”.<sup>168</sup>

Otro fenómeno psicológico, menos tratado en la literatura científica, asociado a estos peculiares estados perceptivos es el de *Pareidolia*. En este sentido, resultan sumamente interesantes y apropiadas, por su estrecha relación con el tema que nos ocupa, las aportaciones de Bustamante Díaz, autor de un artículo sobre *Hierofanía y pareidolia*,<sup>169</sup> que recoge las declaraciones de diversos investigadores, como Mircea Eliade, Rochietti, Pola Fraticola, etc.

---

<sup>167</sup> SERRANO, Manuel. y TORMO, Rosabel. «Revisión de programas de desarrollo cognitivo. El Programa de Enriquecimiento Instrumental (PEI)» [2000] *RELIEVE*, vol. 6, n. 1 [consulta: 27/06/2015] Disponible en: <[http://www.uv.es/RELIEVE/v6n1/RELIEVEv6n1\\_1.htm](http://www.uv.es/RELIEVE/v6n1/RELIEVEv6n1_1.htm)>

<sup>168</sup> ELIADE, Mircea: *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Paidós. 1998, p. 15.

<sup>169</sup> BUSTAMANTE DÍAZ, Patricio. *Hierofanía y pareidolia como propuestas de explicación parcial, a la sacralización de ciertos sitios, por algunas culturas precolombinas de Chile*. En línea [en línea] 2006 [fecha de consulta: 18/07/2011] Disponible en: <<http://rupestreweb.info/hierofania.html>>

En determinados casos, al parecer cuando un accidente del paisaje o un objeto natural como una roca, mostraban similitudes con seres humanos, partes del cuerpo, animales o símbolos, llamaban la atención de los pueblos antiguos, quienes les asignaban un carácter sagrado o al menos destacado, dentro del contexto de los objetos naturales que no presentan estas características.<sup>170</sup>

Asimismo, Bustamante Díaz precisa que el término *pareidolia* (prefijo par = junto a – eidolon = figura, imagen) “imagen implícita”, no está descrito en los diccionarios consultados.

Frecuentemente el ser humano al observar un objeto, una nube o una mancha, tiende de manera inconsciente, a reconocer en estos objetos con formas caóticas, patrones asimilables a objetos conocidos. Este fenómeno es conocido como pareidolia (...) La pareidolia permite explicar una respuesta instintiva, a ciertas formas sugerentes, que en nuestra mente son transformadas en figuras reconocibles... En determinadas ocasiones y de acuerdo con los patrones culturales de cada época, estas formas sugerentes, pudieron llevar a determinados pueblos a valorar como sagrados, ciertos lugares.<sup>171</sup>

Teniendo en cuenta los casos estudiados, como sucede en las primitivas culturas de China (ver 1.5) “la investigación e interpretación de estas manifestaciones en los pueblos antiguos, debe valorar los antecedentes, de acuerdo a los patrones culturales presentes en ellos y no exclusivamente desde nuestra perspectiva cultural actual”.<sup>172</sup> Con ello, Bustamante Díaz da a entender que la *hierofanía* y la *pareidolia* no son fenómenos atribuibles exclusivamente a los pueblos antiguos o mal llamadas “culturas primitivas”, sino que han perdurado a lo largo de la historia y siguen vigentes, como por ejemplo, en los casos de las presuntas manifestaciones de la virgen.

Otro concepto del campo de la psicología con posibles implicaciones en estos procesos mentales asociados con el acto creador, es el de *Sublimación*, entendido como la canalización o desviación de la energía proveniente de la sexualidad hacia otros fines distintos y más aceptables, como la creación en el ámbito laboral, intelectual o el artístico.

Proceso postulado por Freud para explicar ciertas actividades humanas que aparentemente no guardan relación con la sexualidad, pero que hallarían su energía en la fuerza de la pulsión sexual. Freud describió como actividades de resorte principalmente la actividad artística y la investigación intelectual.

Se dice que la pulsión se sublima, en la medida en que es derivada hacia un nuevo fin, no sexual, y apunta hacia objetivos socialmente valorados.

El término «sublimación», introducido en el psicoanálisis por Freud, evoca a la vez la palabra sublime, utilizada especialmente en el ámbito de las bellas artes para designar una producción que sugiere grandeza, elevación...<sup>173</sup>

---

<sup>170</sup> BUSTAMANTE DÍAZ, Patricio. *Hierofanía y pareidolia...*, *Ibídem*.

<sup>171</sup> *Ibíd.*

<sup>172</sup> *Ibíd.*

<sup>173</sup> LAPLANCHE, Jean y PONTALÍS, Jean Bertrand. *Diccionario de Psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 2004, p. 415.

Así entendida, la sublimación supone una compensación en la que se sustituyen los deseos instintivos, como los de tipo sexual, que serían reprimidos por otros más elevados y aceptados socialmente, propios de las producciones humanas en sus diferentes campos, tratando así de alcanzar el placer por otros caminos como, por ejemplo, la creatividad artística. Supone una especie de mecanismo de defensa.

Por último, conveniente volver en este apartado al recurso de la *imaginación* antes mencionado, para tratar de desvelar el papel fundamental que juega en la interpretación de las piedras evocadoras. En un ensayo titulado *Imágenes y símbolos*, Mircea Eliade ofrece una brillante exposición sobre lo que significa poseer esta notable facultad:

«Tener imaginación» es disfrutar de una riqueza interior de un flujo de imágenes ininterrumpido y espontáneo. Pero, aquí, espontaneidad no quiere decir invención arbitraria. Etimológicamente, «imaginación» es solidaria de *imago*, «representación, imitación», y de *imitor*, «imitar reproducir». Esta vez la etimología responde tanto a las realidades psicológicas como a la verdad espiritual. La imaginación *imita*, modelos ejemplares –las Imágenes-, los reproduce, los reactualiza, los repite indefinidamente. Tener imaginación es ver el mundo en su totalidad; porque la misión y el poder de las Imágenes es *hacer ver* todo cuanto pertenece refractario al concepto.<sup>174</sup>

### 1.3.3. La percepción de los objetos

Al tratar *la índole del objeto*, Albrecht advierte: “no hay que separar jamás el objeto de su percepción”<sup>175</sup> y, de este modo, retoma las ideas de Merleau-Ponty, quien concibe la percepción, ante todo, como un “ser entre los objetos” y como una constitución de los propios objetos. En este sentido, “un objeto es aceptado internamente por nosotros, reconstituido y experimentado como perteneciente a un mundo cuyas estructuras básicas llevamos en nosotros mismos y del que sólo representa una de las posibles concreciones”.<sup>176</sup>

Albrecht sitúa la relación del ser humano con los objetos desde los primeros momentos su vida -como, por ejemplo, el caballo de juguete que dio título a una obra de Gombrich- y sostiene que la captación del objeto tiene lugar tan pronto como se entiende un gesto expresivo, no mediante un juicio racionalmente fundado, sino mediante la apropiación del modo de ser trazado por aquél. Este es el motivo por el que opina lo siguiente:

no hay que separar jamás el objeto de su percepción; su expresión es siempre al mismo tiempo expresión de la vida humana. Sin embargo aquí no se agota su sentido,

---

<sup>174</sup> ELIADE, Mircea. *Imágenes y símbolos*. Buenos Aires: Taurus, 1999, p. 20.

<sup>175</sup> ALBRECHT, Hans Joachim. *Escultura en el siglo XX. Conciencia del espacio y configuración artística*. Barcelona: Ed. Blume. 1981, p. 95.

<sup>176</sup> Albrecht envía a Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, p. 337. ALBRECHT, Hans Joachim. *Escultura en el siglo XX...*, .pp. 94-95.

pues no es exclusivamente una correspondencia de nuestro cuerpo y de nuestra existencia, sino que existe también por sí.<sup>177</sup>

Albrecht coincide con Cirlot y Gombrich en la idea de la importancia atribuida a esta clase de objetos evocadores en épocas remotas de la humanidad, circunstancia que fue remitiendo a lo largo de la historia, llegando a un gran vacío hasta el siglo XX, momento en que resurgiría de nuevo con el surrealismo y desembocando después en nuevas y diferentes tendencias artísticas, como el «arte-objeto», algo que puede deducirse de esta reflexión:

La sensación de peculiaridad de los objetos, así como la relación íntima del hombre con ellos, ha perdido mucho de su primitiva intensidad y seguridad, sobre todo en el pasado reciente. Los nuevos movimientos filosóficos y psicológicos tratan de restablecer el significado que corresponde a los objetos; asimismo el desarrollo del arte plástico muestra desde 1900 una apasionada vuelta al mundo de las cosas u objetos naturales y a los realizados por el hombre. Del trato creador constante con objetos reales ha surgido una serie de obras muy heterogéneas que actualmente se resumen o compendian bajo la generalización de «arte-objeto», y que han dado lugar a un nuevo género.<sup>178</sup>

Para Arnheim, La forma del objeto que vemos no depende solamente de su proyección retiniana en un momento dado. En rigor, la imagen viene determinada por la totalidad de experiencias visuales que hemos tenido de ese objeto, o de esa clase de objetos, a lo largo de nuestra vida.<sup>179</sup>

#### **1.3.4. La percepción estética. Consideraciones generales**

El sentido de este apartado es, fundamentalmente, desde el arte y el sujeto que lo realiza, tratando de recoger del modo más comprensible aquellos aspectos propios de la Psicología que intervienen directamente en la percepción del objeto encontrado y que guardan cierta relación con su apreciación estética.<sup>180</sup> (Ver ANEXO II).

Conviene aclarar, de entrada, que lo estético no es una cualidad propia de las piedras investigadas, sino que se constituye como tal en la consciencia del sujeto que las aprecia, mediante el concurso de factores sensoriales, emocionales y racionales que se producen la actitud estética.<sup>181</sup> Se trata pues,

<sup>177</sup> ALBRECHT, Hans Joachim. Escultura en el siglo XX..., *Ibidem*, p.337.

<sup>178</sup> Op. cit., p. 95

<sup>179</sup> ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*. Madrid: Alianza forma, 1999. p. 63.

<sup>180</sup> Se llama estética, casi desde la época en que comienza una consideración propia sobre el arte y el artista. La estética toma a la obra de arte como un objeto, a saber como objeto... de la percepción sensible en amplio sentido. Hoy a esta percepción se le llama vivencia. La manera como el hombre vive el arte debe dar una explicación sobre su esencia." HEIDEGGER, *Arte y poesía*. Madrid: Breviarios del Fondo de Cultura Económica, 1995, p. 120.

<sup>181</sup> "En sentido general, un objeto estético es todo objeto de una percepción estética. La expresión se usa asiduamente cuando se trata de resaltar una cuestión sobre el valor artístico o espiritual de un objeto (de la obra) (...) En un sentido más estricto, objeto estético designa el objeto intencional que se forma en la consciencia del receptor a partir de un artefacto o un

de una vivencia particular del sujeto en relación a esta clase de objetos, en la que interviene la intención. En este sentido, al tratar el concepto moderno de la experiencia estética, José Pijoán se refiere a una “disociación de la naturaleza y el arte” en los siguientes términos:

El placer que nos produce la contemplación de las cosas naturales no es estético... la naturaleza no tiene libertad y, por tanto, no puede producir belleza (...) El arte aprovecha de las cosas naturales y se vale de ellas para representaciones en las que ha incorporado un sentido humano. Este nuevo elemento humano es lo único que es estético. El repertorio de objetos y formas suplidos por la naturaleza es como un andamio o como un esqueleto permanente sobre el que el artista labra su obra. Las formas naturales son para el artista como las palabras en el lenguaje: absolutamente indispensables, pero sin belleza cada una de ellas por separado”.<sup>182</sup>

Pero el tema de la percepción, desde una perspectiva artística, implica algunas dificultades. En el libro *Hacia una psicología del arte. Arte y Entropía*, Arnheim aborda el problema de la percepción visual del que afirma: “No se ha efectuado ningún intento sistemático de aplicar los principios de la organización visual a las artes... la teoría de la estructura de los esquemas sigue en el punto en que Max Wertheimer la dejó hace ya casi treinta años”.<sup>183</sup> Sobre esta teoría psicológica de la Gestalt, fundada en 1912 por Wertheimer, hay que tener cautela a la hora de aplicarla en el caso concreto de las formas irregulares de las piedras, ya que “la piedra” como tal, no tiene un comportamiento gestáltico. Sólo lo tendrá la posible imagen evocada por su forma, en cuyo caso debe tratarse de una figura “reconocible”.

En la aplicación de la teoría de la *Gestalt* al arte, Arnheim investiga la psicología del arte de un modo científico, racionalista y, para el caso concreto de la percepción de las formas irregulares y abstractas de algunas piedras, debe tenerse presente que existen ciertos aspectos que se escapan por las grietas de la razón.<sup>184</sup> Hay otros puntos de vista diferentes a la hora de enfocar este asunto, como los aportados por Gombrich o Ehrenzweig, autores que

---

objeto natural sobre la base de una serie de actividades receptoras; Ingarden habla de «concretización» de un artefacto. La doctrina sobre el objeto estético se basa en la tesis de que lo estético, en todas sus modificaciones (→ categorías), no es una cualidad de un objeto que se presenta de una manera natural, técnica o artística, sino que se constituye como tal en la conciencia del sujeto con el apoyo de acciones sensoriales, emocionales y racionales, las cuales se producen en la actitud estética. HENKMANN, Wolfhart y LOTTER, Honrad. *Diccionario de estética*. Crítica / Filosofía. Barcelona: Ed. Grijalbo Mondadori, 1998, p. 179.

<sup>182</sup> PIJOÁN, José, *Summa Artis* «Concepto moderno de la experiencia estética». Vol. I, Cap. I, Madrid: Espasa Calpe. pp. 3-4.

<sup>183</sup> ARNHEIM, Rudolf. *Hacia una psicología del arte. Arte y Entropía*. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1986, p. 31.

<sup>184</sup> Téngase en cuenta las siguientes palabras de Proust Barrés, seguidas por Bretón en su manifiesto de 1924: “La insoportable manía de equiparar lo desconocido a lo conocido, a lo clasificable, domina los cerebros. El deseo de análisis impera sobre los sentimientos”. André Bretón. *Manifiestos del surrealismo*. Colección Visor literario. Madrid: Ed. Visor libros., 2002, p. 20.

pueden ser considerados algo “más intuitivos” que racionalistas y cuyos planteamientos son más cercanos al arte.

En *El orden oculto del arte*, Ehrenzweig dedica parte de sus argumentos a probar la inutilidad de la Gestalt como visión creativa, con afirmaciones del tipo: “La «buena» *Gestalt* se aproxima a simples esquemas geométricos que rara vez se hallarán en la naturaleza”.<sup>185</sup> Por otro lado, Bruce Goldstein, al tratar el tema de la percepción, analiza las *Leyes de organización* desde el enfoque de los psicólogos de la Gestalt y, tras preguntarse “qué nos dice la psicología de la Gestalt,” es cuando no sólo observa dificultades en la aplicación de las leyes gestálticas, sino que afirma: “presentan otros problemas...”, como, por ejemplo, “esta tendencia del enfoque gestáltico a describir en vez de explicar a conducido a que muchos investigadores cuestionen la validez de ésta aproximación...”<sup>186</sup> No obstante, se pretende contrastar estas posiciones diferentes para desvelar aquellos supuestos que puedan resultar aplicables a esta investigación.

Arnheim propone para estos casos la inclusión de los problemas relativos al *reconocimiento* e *identificación*, “condiciones concretas que hacen que un espectador acepte un esquema como imagen de otra cosa...”,<sup>187</sup> por ejemplo, la forma de la piedra como la imagen de un animal. Para Arnheim “percibir es abstraer en el sentido de que se representan las cosas individuales mediante configuraciones de categorías generales...”<sup>188</sup> Y, más adelante señala, “percibir una cosa, lo mismo que representarla, significa encontrar una forma en su estructura”.<sup>189</sup> Pero, en relación con lo percibido en las piedras hay que precisar que las piedras no representan, la representación implica una intención. La piedra sólo muestra -a quien las observa- una apariencia que le es propia, ajena a cualquier búsqueda deliberada de parecido. Otra cuestión es la autoinducción del espectador a “ver” en la piedra la apariencia de otras cosas -animales, objetos, paisajes, personas...-, en cuyo caso se trataría de puras proyecciones de la psiquis del que mira. Un caso distinto es el de la intervención de la piedra encontrada para mejorar su apariencia o buscar un mayor parecido con algo, en cuyo caso, hay detrás una voluntad de representación, a través de una mimesis intencionada que busca una duplicación del modelo, como por ejemplo, el tallado juicioso de algunas piedras encontradas que realizan algunos artesanos chinos para lograr el parecido con el modelo deseado.

---

<sup>185</sup> EHRENZWEIG, Anton. *El orden oculto del arte*. Barcelona: Ed. Labor S.A. 1973, p. 26.

<sup>186</sup> GOLDSTEIN, Bruce. *Sensación y percepción*. Madrid: Ed. Debate. 1995, pp.188-193.

<sup>187</sup> ARNHEIM, Rudolf. *Hacia una psicología del arte. Arte y Entropía*. Madrid: Alianza Ed., 1986, p. 31.

<sup>188</sup> Op. cit., p. 40.

<sup>189</sup> Op. cit., p. 45.

En *El pensamiento visual*, Arnheim relaciona percepción con pensamiento como algo indisociable. Se piensa con los sentidos; y respecto a la visión, entiende que “la percepción tiene fines y es selectiva... Al mirar un objeto, [como una piedra de formas evocadoras] tratamos de alcanzarlo.”<sup>190</sup> Sostiene que las formas son conceptos.<sup>191</sup>

La percepción de la forma es la captación de los rasgos estructurales que se encuentran en el material estimulante [...] Debe, pues, abstraerse el objeto en observación de su contexto... para obtener el objeto tal como es y tal como se comporta por sí mismo, como si existiera en completo aislamiento... La mente apunta a la abstracción... pretende eliminar todas las influencias del contexto y lo logra...<sup>192</sup>

Destaca la importancia de la *memoria*, el establecimiento de relaciones, ya que este tipo de percepción conlleva el acto de pensar con imágenes. En este sentido, “ver un objeto en el espacio es verlo en contexto... significa distinguir sus propias propiedades de las que le imponen el medio y el observador.”<sup>193</sup> Arnheim explica que la percepción discrimina, compara, quedando patente la poderosa influencia de la memoria sobre la percepción del presente. “El acto de pensar exige imágenes y las imágenes contienen pensamiento.”<sup>194</sup> En definitiva, la creación de belleza plantea problemas de selección y organización.<sup>195</sup> Esta serie de afirmaciones pueden ser aplicables en el caso de la percepción de la piedra evocadora, ya que, en tanto *objet trouvé*, conlleva su selección entre multitud de piedras, lo cual implica, a su vez, un acto de clasificación y un tipo de juicio, algo que, en última instancia dependerá también del contexto o ámbito cultural propio del sujeto –artista- que lo realiza.

En definitiva, para Arnheim percibir un objeto significa hallar en él una forma lo suficientemente simple y captable, por ello, concluye: “el pensamiento requiere algo más que la formación y asignación de conceptos. Exige la aclaración de relaciones, del descubrimiento de la estructura oculta”.<sup>196</sup> Como puede apreciarse, Arnheim hace continuas alusiones a los términos “esquema” o “estructura”, basándose en leyes de organización propias de la Gestalt y separando la figura del fondo, mientras que Ehrenzweig piensa todo lo contrario, basándose en las premisas de Paul Klee que rechazan tal distinción

---

<sup>190</sup> ARNHEIM, Rudolf. *Hacia una psicología del arte...*, p. 19.

<sup>191</sup> ...percibir consiste en la formación de conceptos perceptuales... En modo alguno pretendemos, con el empleo de la palabra «concepto» sugerir que el percibir sea una operación intelectual... con el término «concepto» se quiere indicar una semejanza notable entre las actividades mentales de los sentidos y las superiores del pensamiento o raciocinio. ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*. Versión española de María Luisa Balseriro. Madrid: Alianza Editorial, 1999, pp. 61-62.

<sup>192</sup> ARNHEIM, Rudolf. *El pensamiento visual*. Buenos Aires: Eudeba. S.E.M. Editorial Universitaria de Buenos Aires, pp. 26 y 36.

<sup>193</sup> ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador...*, p. 51

<sup>194</sup> Op. cit., p. 72.

<sup>195</sup> Op. cit., p. 251.

<sup>196</sup> Op. cit., p. 254.

entre figura y fondo. Pero cabe preguntarse: ¿toda percepción explora hasta desvelar la estructura más sencilla que nos sea posible? -Ley de la buena forma o simplicidad, que resume el enfoque gestáltico-. En *Sensación y percepción* Goldstein señala:

Las percepciones son el resultado de procesos de orden superior a las sensaciones, y de una integración o adición de sensaciones. Este proceso de integración puede implicar otros procesos, tales como la memoria, y puede estar afectado por las experiencias previas del sujeto perceptor.<sup>197</sup>

Dado que esta investigación se propone desvelar cómo y por qué se perciben las formas de las piedras que “parecen algo”, tras exponer las dificultades y contradicciones de un enfoque psicológico reglado –*gestáltico*-, conviene ahora revisar la percepción de las formas en esta clase de objetos desde una perspectiva más cercana al arte, para lo cual se proponen otros enfoques distintos, como el enfoque la “visión sincrética” planteado por Ehrenzweig, o la teoría de Alberti acerca del “descubrimiento de la forma accidental y la proyección de imágenes”, defendida por Gombrich.

### 1.3.5. La visión sincrética frente a la *Gestalt*

En *El orden oculto del arte*, Anton Ehrenzweig explica que la visión sincrética es una modalidad de la visión creativa -el modo infantil de ver las cosas, según Piaget-<sup>198</sup> en alusión a la estructura indiferenciada de la fantasía, un modo de visión global que capta de una vez y por entero las cosas que permanecen indiferenciadas en cuanto a sus detalles componentes, que le permite pasar por alto la observación y la comparación minuciosa de los detalles.<sup>199</sup>

Esta concepción de Ehrenzweig no sólo se opone a la idea de Arnheim de que “la percepción discrimina, compara”, sino que contradice, además, su análisis de la forma, ya que se basa en la idea de que la comparación de las formas aprehendidas globalmente es más libre, como podemos apreciar en las siguientes afirmaciones:

Normalmente nuestra atención es atraída tan sólo por los rasgos más conspicuos, y así únicamente éstos los distinguimos y diferenciamos con claridad: los demás los relegamos a la penumbra de lo no significativo. En cambio la visión sincrética es imparcial, porque no distingue de este modo entre figuras y planos. De aquí el que también descuide lo que a la visión analítica puede parecerle importante. Pero este descuido no la hace caótica y menos aún inestructurada (...) La visión sincrética puede

---

<sup>197</sup> GOLDSTEIN, Bruce. *Sensación y percepción*. Madrid: Ed. Debate, p. 2.

<sup>198</sup> Ehrenzweig recuerda que Piaget ha puesto en circulación el término visión «sincrética» para designar lo específico del modo infantil de ver las cosas y del arte infantil. El sincretismo implica también el concepto de indiferenciación. EHRENZWEIG, Anton. *El orden oculto del arte*. Barcelona: Ed. Labor S.A. 1973, p. 21

<sup>199</sup> *Ibidem*, pp. 21-22.

prescindir de la corrección o exactitud fotográfica de los detalles, fijándose sólo, con un enfoque amplio en la imagen total. La visión sincrética parece ser mucho más flexible que la visión analítica. Hasta tal punto podríamos invertir la evaluación ordinaria y considerar la visión analítica como más tosca y menos sensible que los modos (sincréticamente) indiferenciados de visión que se dan en los niveles primitivos (infantiles) de la atención.<sup>200</sup>

Ehrenzweig expone ampliamente sus argumentos para esgrimir una tesis sobre la “superioridad de la indiferenciada visión sincrética frente a la analítica *Gestalt*”. Para este autor, la visión sincrética es un tipo de visión muy cercana a las artes plásticas. Contradice en multitud de aspectos a los rígidos postulados teóricos de la *Gestalt*, “cuyos esquemas se aproximan más a los esquemas geométricos que rara vez se hallarán en la naturaleza”.<sup>201</sup> La analítica *gestalt* ignora este tipo de visión sincrética. Una comparación de las virtudes y los defectos de ambos tipos de visión que pueda ser de utilidad para el caso concreto de la captación de las piedras encontradas puede deducirse del siguiente razonamiento:

Mi tesis principal será, naturalmente, que la visión normal de la realidad no se basa en la interpretación de ningún esquema, sino que va directamente al objeto visual, interesándose muy poco por su forma abstracta (...) suprimiendo los detalles irrelevantes se va logrando aprehender la intensidad plástica de los objetos sin detenerse en sus contornos definidos. Esta abigarrada plasticidad indistinta tiene mayor importancia para la eficiencia de la visión que la exacta precisión de formas y esquemas.<sup>202</sup>

Otros argumentos a favor de la libre visión sincrética y en contra de la estructurada visión *gestáltica* (válidos en este estudio):

Este reconocimiento de los objetos a base de indicios más que de análisis de detalles por separado es el comienzo de la visión sincrética. La visión analítica no suele sino estorbar el reconocimiento de los objetos, pues cada movimiento de éstos puede modificar profundamente la forma abstracta de sus detalles... Si la teoría de la *Gestalt* fuese correcta y nuestro primer percatarnos de la realidad fuese de carácter analítico más bien que sincrético, la dificultad para identificar los objetos sería enorme.<sup>203</sup>

Cabe deducir de este planteamiento la libertad e inmediatez de la visión sincrética frente a la intencionada búsqueda en una estructurada visión de las cosas.

La percepción de una forma concreta viene antes de la aprehensión de una *Gestalt* abstracta y generalizada... Lo paradójico de la visión sincrética. La cual puede parecer vacía de detalles precisos, aunque de hecho es tan sólo indiferenciada. Pero esta falta de diferenciación puede acomodar una amplia gama de formas incompatibles...<sup>204</sup>

---

<sup>200</sup> EHRENZWEIG, Anton. *El orden oculto del arte...*, pp. 23-24.

<sup>201</sup> Op. cit., p. 26.

<sup>202</sup> Op. cit., p. 29.

<sup>203</sup> Op. cit., p. 30.

<sup>204</sup> Op. cit., p. 34.

Respecto a la visión sincrética y los objetos concluye: “La visión sincrética es sumamente sensible a los más leves indicios y se muestra más eficaz para la identificación de objetos individuales”.<sup>205</sup> Pero esta oposición a la visión gestáltica cuenta con otros adeptos en el mundo del arte, como Herbert Read<sup>206</sup> y Bruce Goldstein entre otros.

Por último, es conveniente recordar aquí la afirmación de Ehrenzweig, según la cual: “Un uso hábil de lo accidental es tan antiguo como el arte mismo”.<sup>207</sup>

### **1.3.6. El reconocimiento de las formas accidentales y el mecanismo de la proyección de imágenes**

Sin duda, estos dos aspectos constituyen el eje central del tema de la psicología de la percepción en relación con las piedras evocadoras y son la clave para comprender los argumentos en favor de la posible relación existente entre el objeto natural encontrado y las propias raíces del arte. En *Arte e ilusión*, al hablar de “clasificación”, Gombrich explica que “en psicología es frecuente etiquetar ese proceso como «proyección»”.<sup>208</sup>

...El propio Rorschach destacó que no hay más que una diferencia de grado entre la percepción ordinaria, la clasificación de impresiones en la mente, y las interpretaciones debidas a la “proyección”. Cuando tenemos conciencia del proceso clasificador decimos que «interpretamos», cuando no, decimos que «vemos». Desde este punto de vista, hay también una diferencia de grado más que de especie entre lo que llamamos una «representación» y lo que llamamos un objeto «natural». Para el primitivo, el tronco de árbol o la peña que parece un animal puede convertirse en una suerte de animal.<sup>209</sup>

En un estudio sobre la mente y la imagen, realizado por Alessia Pannese, se afirma: “si analizamos las relaciones del ser humano con la imagen, podemos identificar al menos dos modalidades de interacción, una vinculada al sentido de la vista y la otra a la facultad de la imaginación”.<sup>210</sup> Pannese hace referencia a las investigaciones de tres referentes fundamentales en este campo:

---

<sup>205</sup> EHRENZWEIG, Anton. *El orden oculto del arte...*, *Ibidem*, p. 34.

<sup>206</sup> Allá por los años treinta había hecho notar sir Herbert Read que muchas manifestaciones del arte moderno contradecían la tesis de la *Gestalt psychologie*. Los psicólogos gestaltianos habían mantenido que el arte más que ninguna otra actividad humana, documentaba la tendencia básica de la mente del hombre hacia lo estable, compacta y simple organización de una «buena» *Gestalt*. Sir Herbert Read no tenía más que aludir a lo que él llamaba efecto de divagación visual del cubismo de Picasso para refutar semejante doctrina. El cubismo se salía de tales carriles y negaba que hubiese unos puntos de mira fijos en torno a los cuales pudiera organizarse el resto de la composición. Por el contrario, debía lanzarse la mirada en busca de un mensaje impertinente, desacabado. EHRENZWEIG, Anton, *El orden oculto del arte...*, pp. 85-86.

<sup>207</sup> Op. cit., p. 79.

<sup>208</sup> Op. cit., p. 89.

<sup>209</sup> Op. cit., p. 90.

<sup>210</sup> PANNESE, Alessia. *La mente y la imagen*. [en línea] 2009. [consulta: 13/08/2014]. En: <<https://www.nikubook.com/psicologiaciencia-de-la-mente-y-la-conducta-richard-gross.html>>

Gombrich, Sartre y Wolheim, para tratar de desvelar la interacción entre el arte y lo ilusorio o lo imaginario en la percepción de los objetos.

... La visión y la imaginación están estrechamente entrelazadas: en cualquier momento, la experiencia consciente total de una persona depende de la interacción dinámica entre los procesos de percepción y las contribuciones de la imaginación, dos grupos de procesos que tienen lugar en el cerebro (...) Observaciones clínicas han demostrado que pueden existir discrepancias entre la imagen vista (el estímulo objetivo) y la percibida (experiencia subjetiva). Este fenómeno se observa fácilmente cuando nos enfrentamos a las figuras conocidas como “ambiguas”, en las que una imagen objetiva estable genera una experiencia perceptible inestable (...) este dilema del ser humano enfrentado a diversas interpretaciones posibles de una imagen ha sido discutido por pensadores como Ernst Hans Gombrich (*Arte e ilusión*), Jean-Paul Sartre (*Lo imaginario*) y Richard Wolheim (*El arte y sus objetos*).<sup>211</sup>

Gombrich dedica la tercera parte de su libro, *Arte e ilusión*, a la *aportación del espectador*, en uno de cuyos capítulos, titulado, *la imagen en las nubes*, escribe:

El mensaje del mundo visible tiene que ser codificado por el artista [...] El comentario que más ahonda en este aspecto se encuentra en la obra de un escritor antiguo que penetró en la naturaleza de la mimesis mucho más adentro que Platón y Aristóteles. Proviene de aquél curioso y conmovedor documento del paganismo declinante, la vida de Apolonio de Tiana por Filostrato.<sup>212</sup>

Gombrich se refiere a una conversación verdaderamente reveladora de Apolonio con su discípulo Damis, ante su biógrafo, en la que pregunta a Damis por “las cosas que vemos en el cielo cuando las nubes van a la deriva”. En dicha conversación ambos concuerdan: “Aquellas formas de las nubes no tienen por sí mismas significado, surgen por mero azar; somos nosotros los que estamos inclinados por naturaleza a la imitación y que articulamos aquéllas nubes”... Y Apolonio, concluye: “la mente del contemplador también participa en la imitación”.<sup>213</sup> Para Gombrich, esta cita viene a resumir el problema de la aportación del espectador en la lectura de la imagen, recordando el término de «proyección» y el ejemplo de la descripción de las imágenes que se pueden leer en las nubes para concluir que “confirman la intuición del filósofo antiguo”.

ESTA FACULTAD de proyección ha despertado el interés y la curiosidad de los artistas en variados contextos. El más interesante para nosotros es el intento de usar formas accidentales en función de los que llamamos esquemas, los puntos de partida del vocabulario del artista. La mancha de tinta se convierte en rival del libro de modelo.<sup>214</sup>

---

<sup>211</sup> PANNESE, Alessia. *La mente y la imagen....* *Ibíd.*

<sup>212</sup> GOMBRICH, Ernst. H. J.: *Arte e Ilusión. Estudio sobre la Psicología de la Representación Pictórica*. Madrid: Ed. Debate. S.A., 1998, p.154.

<sup>213</sup> *Ibíd.*, p. 154.

<sup>214</sup> GOMBRICH envía a DA VINCI, Leonardo. *Tratado de Pintura*. GOMBRICH, Ernst. H. J.: *Arte e Ilusión. Estudio sobre la Psicología de la Representación Pictórica...*, p. 159.

Respecto al valor de la proyección, como recurso creativo del artista sobre otros procedimientos que resultan más racionales o planificados, Gombrich hace alusión al descubrimiento de este método por algunos pintores, de modo totalmente independiente y en diferentes partes del mundo, como sucede en el caso de la crítica pictórica que Sung Ti, artista del siglo XI, realizó sobre unos paisajes de Chen Yung-chi, en los que ofrece la siguiente recomendación:

La técnica de esto es buena, pero se echa de menos un efecto natural. Tendríaís que escoger cualquier pared en ruinas y cubrirla con un trozo de seda blanca. Luego te lo miras mañana y tarde, hasta que al fin logres ver la ruina a través de la seda, sus protuberancias, sus niveles, sus zigzags y sus grietas, almacenándolo en la mente y fijándolo en los ojos. Haz que las protuberancias sean tus montañas, la parte baja tu agua, los huecos tus barrancos, las grietas tus arroyos, las partes más claras tus primeros planos, las partes más oscuras tus puntos más distantes. Empápate perfectamente de todo esto, y pronto verás hombres, pájaros, plantas y árboles, ondeando y moviéndose. Puedes entonces guiar el pincel según la fantasía, y el resultado será cosa del cielo, no de los hombres. A Chen se le abrieron los ojos y desde aquél momento su estilo mejoró.<sup>215</sup>

A partir de este hallazgo, Gombrich recuerda el paralelismo asombroso entre la receta pictórica de Sung Ti y uno de los famosos pasajes de Leonardo da Vinci, en los que se refiere a su método para "avivar el espíritu de la invención", en el que aconseja a los aspirantes:

Tendríaís que mirar ciertas paredes manchadas de humedad, o piedras de color desigual. Si tenéis que inventar unos fondos, allí podréis ver la imagen de paisajes divinos, adornados con montañas, ruinas, rocas, bosques, grandes llanuras, colinas y valles en gran variedad; y luego, también, veréis allí batallas y extrañas figuras en acción violenta, y expresiones de caras y ropajes, y una infinidad de cosas que podréis reducir a sus formas completas y condignas. En tales paredes ocurre lo mismo que en el sonido de las campanas, en cuyo ritmo encontrareis cualquier palabra articulada que podáis imaginar.<sup>216</sup>

Gombrich opina que "se encuentran otros pasajes, más interesantes todavía, en los que Leonardo considera el poder de las «formas confusas», como las de nubes o de agua turbia, para elevar el espíritu hasta nuevas invenciones", con lo que quiere dar a entender que "realmente importa menos si la forma inicial en la que el artista proyecta su imagen es obra del hombre o cosa hallada. Lo que importa es lo que logra hacer con ella", para continuar con la siguiente observación: "Es cierto dice Leonardo, que en tal mancha puede uno ver «lo que desee buscar en ella»".<sup>217</sup> El pasaje referido reza lo siguiente:

No es de despreciar este parecer mío, en el cual se te recuerda que no te es inoportuno el quedarte alguna vez a mirar en las manchas de los muros, o en las

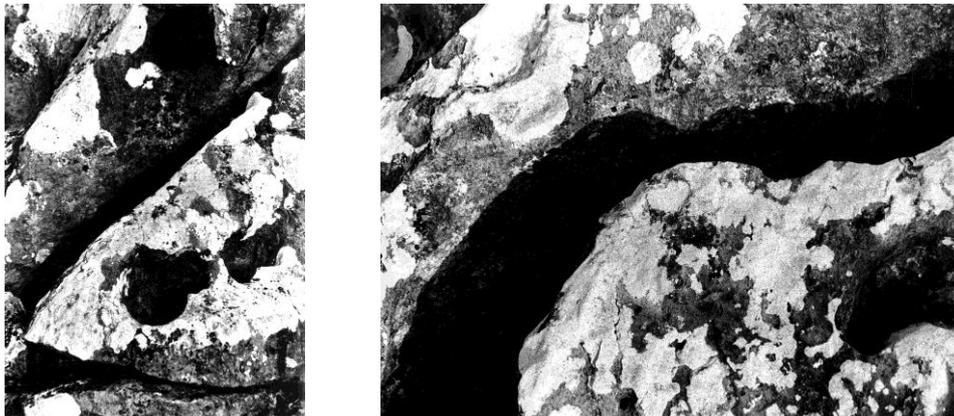
---

<sup>215</sup> GOMBRICH envía a DA VINCI, Leonardo. *Tratado de Pintura*. GOMBRICH, Ernst. H. J.: *Arte e Ilusión...*, p. 158.

<sup>216</sup> Op. cit., p. 159.

<sup>217</sup> Op. cit., p. 160.

cenizas del fuego, nubes, lodo u otros lugares similares; si fueren por ti correctamente considerados, hallarás dentro las más maravillosas invenciones, con que el ingenio del pintor se despierta a nueva invenciones así de composiciones de batallas, de animales y hombres, como de varias composiciones de paisajes y de cosas monstruosas, de diablos y cosas similares, porque fueren causa de darte honor; porque en las cosas confusas el ingenio se aviva para nuevas invenciones. Pero procura primero saber hacer bien todas las partes de aquellas cosas que quieres figurar, como los miembros de los animales, las partes de los paisajes, es decir, piedras, plantas y similares.<sup>218</sup>



Figs. 48 y 49. E. Cabrera. 2000. De la serie *Petrificados*. Fotografía clásica en B/N, 17,8 x 24 cm. Ejemplos de manchas en las que avivar la imaginación.

Gombrich cita a Plinio y su cuento de arrojar una esponja empapada de pintura, lo cual “destaca el papel del azar en las invenciones del arte”. Sin embargo, se refiere a Alberti como el autor de referencia más decisivo e importante en el estudio sobre la percepción de esta clase de formas, al sentenciar: “...Pero la fuente real de ese nuevo interés por las formas accidentales y la proyección de imágenes en ellas tiene que ser Alberti”.<sup>219</sup> Esta atribución se debe a su teoría según la cual “el arte se origina en formas accidentales”. En esta misma línea se expresa Herbert Read al afirmar: “El arte surge, en el hombre primitivo y en el niño, de los garrapatos y del reconocimiento accidental de signos significativos”.<sup>220</sup>

Finalmente, Gombrich resume todo lo que supone el papel del observador ante este tipo de imágenes y, a partir de “la imaginación creadora”, ofrece las claves de la extraordinaria importancia que tienen los objetos naturales encontrados - que casi siempre pasaron desapercibidos para el arte-. Claves que pueden

<sup>218</sup> DA VINCI, Leonardo. *Libro di Pittura*, § 66, 177-178 [ca. 1492]. Según Sigmund Méndez, el primer párrafo citado es el que corresponde al *Codex Atlanticus*; el otro añadido, según el editor Pedretti, puede ser posterior a 1500. MÉNDEZ, Sigmund, “Reflexiones teóricas de Leonardo da Vinci sobre la «fantasia».” *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas. Universidad Nacional Autónoma de México*. Vol. XXXV, número 113, 2013 [consulta: 07/04/2015]. En: <<http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/2501/2507>>

<sup>219</sup> GOMBRICH, Ernst. H. J.: *Arte e Ilusión...*, p. 159.

<sup>219</sup> Op. cit., p. 160.

<sup>220</sup> READ, Herbert *Imagen e Idea: La función del arte en el desarrollo de la conciencia humana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1975, p. 19.

servir a los propósitos de esta investigación y que se expresan en el siguiente párrafo:

En la mayoría de las culturas, desde luego, el hallar imágenes en formas accidentales no pasa de ser una curiosidad en los márgenes del arte. Las pitonisas pueden seguir leyendo formas significativas en las manchas de la piel o los posos de té, los excursionistas encontrarán piedras de forma animal, y siempre se formarán leyendas sobre la forma humana de ciertas peñas. En todo tiempo objetos naturales con un notable parecido a cosas familiares han sido coleccionados como *lusus naturae* y mirados con reverencia. Pero a menos que un artesano haya insertado una piedra o una perla en el lugar indicado para completar la imagen, pocos artistas se fijan en tales accidentes. Una de las primeras excepciones fue Mantegna, que muestra su interés por los vagabundeos de la imaginación al hacernos ver caras humanas en las nubes. Sólo en años recientes algunos artistas han consagrado una renovada atención al *objet trouvé*, el guijarro o el pedazo de madera abandonado por el mar, que sugieren una extraña presencia. Pero ni en tales rarezas, ni tampoco en los métodos de Leonardo y Cozens para estimular la imaginación creadora mediante la proyección, podemos formarnos una verdadera idea de la importancia de esa fuerza en el toma y daca del arte. Lo significativo en ella no se revela hasta que tenemos en cuenta la mente del contemplador.<sup>221</sup>

Este mecanismo de proyección está en la base de muchos de los métodos de las artes adivinatorias tradicionales como, por ejemplo, la ANTROPOMANCIA: Adivinación por medio de la inspección de las entrañas humanas; CATOPTROMANCIA: leyendo los reflejos de un espejo; CEROMANCIA: por las formas de la cera derretida enfriada en un vaso de agua; CRISTOLAMANCIA el arte de mirar el interior de un cristal; o la ENCROMANCIA: a partir de una mancha de tinta sobre un papel de la que surge su variante clínica en el test de Roschach.<sup>222</sup> Se trata de una manera muy especial y poco convencional de mirar, muy relacionada con la creatividad.

En *Lo imaginario*, de Jean-Paul Sartre, hay un capítulo cuyo ilustrativo título, *Caras en la llama, manchas en las paredes, rocas con forma humana*, contiene una visión sumamente clarificadora sobre estas cuestiones referentes a la *actitud imaginante* y las interpretaciones de las formas. Para Sartre "...Se trata todavía de movimientos que interpretan formas. Pero existe una considerable diferencia en las actitudes de posición de la conciencia".<sup>223</sup> Podemos deducir la explicación que encuentra Sartre en el siguiente extracto de dicho capítulo:

Cuando interpretamos una mancha del mantel, un motivo de la tapicería, no planteamos que la mancha, que el motivo tengan propiedades representativas. En verdad, esta mancha no representa nada; cuando la percibo, la percibo como mancha,

---

<sup>221</sup> GOMBRICH, Ernst. H. J.: *Arte e Ilusión. Estudio sobre la Psicología de la Representación Pictórica...*, pp. 160-161.

<sup>222</sup> «Adivinación» *Artes Adivinatorias*. [en línea]. [Consulta: 07/05/2015]. Disponible en: <<https://es.wikipedia.org/wiki/Adivinaci%C3%B3n>>

<sup>223</sup> SARTRE, Jean-Paul. *Lo imaginario*. Biblioteca clásica y contemporánea. Buenos Aires: Editorial Losada. S.A., 1962, pp. 58-59.

y nada más. De forma que cuando paso a la actitud imaginante, la base intuitiva de mi imagen no es algo que haya aparecido anteriormente en mi percepción. Estas imágenes tienen como materia una pura apariencia, que se da como tal; no hay nada planteado en un principio... Pero en el caso que estudiamos en este momento aún pretendemos “ver” la imagen, es decir, tomar su materia del mundo de la percepción. Localizamos esta apariencia; tiene forma y materia. En una palabra, la materia no es la mancha, sino que es la mancha recorrida con la vista de una manera determinada...<sup>224</sup>

Sartre se refiere a los movimientos libres efectuados con los ojos sobre determinados contornos, mediando casi siempre el azar, y afirma:

ya se hayan sucedido libremente, ya hayan sido solicitadas por determinadas estructuras, los movimientos, carentes de sentido en un primer momento, se vuelven de pronto simbólicos porque se incorporan un saber determinado. Realizando en la mancha por su intermediario, el saber crea la imagen.<sup>225</sup>

Para Sartre la imagen está definida por su intención. Desde este planteamiento, se puede inferir que la intención, al contemplar rocas evocadoras, es lo que hace que, por ejemplo, la imagen de una roca sea conciencia de una montaña. Respecto al papel fundamental del saber y su relación con la intención, Sartre nos aclara:

En la conciencia imaginante, sólo por abstracción se puede distinguir el saber de la intención. La intención no se define sino por el saber, porque en imagen sólo se representa lo que se sabe de una manera cualquiera y, recíprocamente, el saber aquí no es simplemente un saber, sino que es acto, es lo que quiero representarme... Una imagen no podría existir sin un saber que la construya.<sup>226</sup>

Para acabar con el pensamiento de Sartre, se pueden destacar dos reflexiones importantes que se ajustan a este planteamiento: “yo percibo siempre más y de manera distinta a lo que veo” y “más bien, es el deseo el que constituye el objeto en su mayor parte”. Ideas extraídas dentro del siguiente contexto:

Una conciencia imaginante comprende un saber, intenciones, puede comprender palabras y juicios... la imagen, por el contrario, es una conciencia que trata de producir su objeto... La función de la imagen es simbólica [...] En efecto, en la actitud imaginante nos encontramos en presencia de un objeto que se da como análogo a los que se nos pueden aparecer en la percepción [...] Evidentemente también ocurre que yo percibo siempre más y de manera distinta de lo que veo [...] más bien, es el deseo el que constituye el objeto en su mayor parte.<sup>227</sup>

Anteriormente se dijo que la representación no es inherente a la piedra encontrada con formas evocadoras, ya que la representación conlleva una intervención sobre dicha piedra con la intención de lograr su parecido con otro

---

<sup>224</sup> SARTRE, Jean-Paul. *Lo imaginario*. Biblioteca clásica y contemporánea. Buenos Aires: Editorial Losada. S.A., 1962, pp. 59-60.

<sup>225</sup> Op. cit., p. 61.

<sup>226</sup> Op. cit. p. 91

<sup>227</sup> Op.. cit., pp. 147, 148, 176 y 189.

objeto -el modelo deseado-. Al analizar el tema de la *representación* Richard Wolheim plantea qué supone para una cosa ser la representación de otra distinta, esto es, "ver algo como una representación o qué significa en una cosa tener propiedades representacionales". Wolheim sostiene que el famoso pasaje del *Trattatto* de Leonardo "tiene muchas aplicaciones tanto para la psicología como para la filosofía del arte. Yo lo cito aquí por el testimonio que aporta a lo arraigado de la representación representacional".<sup>228</sup> Para Wolheim la explicación del hecho representacional, en el sentido de ver una cosa como otra distinta, se basa en el hecho de la *semejanza*, concepto que, por su parte, depende del contexto.

... he asociado estrechamente la noción de representación con la de «ver una cosa como otra» -o, como he dado en llamarla, «visión representacional»-, hasta el punto de sugerir que la primera noción podía ser dilucidada en términos de la segunda (...) Pues la explicación de por qué una cosa es una representación de otra distinta, se apoya en el simple hecho de la semejanza (...) el concepto de semejanza es evidentemente elíptico, o, en todo caso dependiente del contexto.<sup>229</sup>

Asimismo, Wolheim destaca la importancia de la intención en el tema de la representación al afirmar:

Es obvio que la noción de intención tiene que desempeñar un importante papel en cualquier análisis completo de la representación [...] Podríamos decir que la intención prevé la visión representacional... una representación de una cosa es un signo visual, o recordatorio, de ella.<sup>230</sup>

### 1.3.7. Referencia al test de Rorschach

En el estudio de las condiciones concretas para la existencia de la ambigüedad perceptual cabe destacar el método que Rorschach, en colaboración con Abraham Klein, publicaron en 1953.<sup>231</sup> Sobre dicho estudio Arnheim escribe: "En el trabajo que hoy en día se realiza con las tarjetas de Rorschach, las manchas de tinta se describen esencialmente según el contenido que los observadores creen descubrir en ellas".<sup>232</sup> Y, sobre el método, apunta:

...Las manchas de tinta se adaptan tan bien al trabajo proyectivo porque son ambiguas. Pero los esquemas ambiguos no carecen de estructura: son combinaciones de diferentes estructuras mutuamente excluyentes... Las manchas de Rorschach, por lo tanto,

---

<sup>228</sup> WOLHEIM, Richard. *El arte y sus objetos. Introducción a la estética*. Biblioteca Breve. Barcelona: Editorial Seix Barral, S.A, 1972, p. 39.

<sup>229</sup> *Ibidem*, p. 39

<sup>230</sup> Op. Cit., pp. 41 y 43.

<sup>231</sup> Fue publicado por primera vez con los nombres de ambos autores en el *Journal of Personality*, 1953, 22, 60-70. [Título original: *Perceptual análisis of a Rorschach card*] ARNHEIM, Rudolf. *Hacia una psicología del arte. Arte y Entropía*. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1986, p. 89.

<sup>232</sup> *Ibidem*, p. 89.

permiten la atribución de esquemas preceptuales diferentes, relativamente bien definidos y mutuamente excluyentes.

Las respuestas subjetivas son posibles cuando cabe atribuir más de un esquema visual al estímulo o cuando el esquema (o esquemas) percibido puede considerarse imagen de más de un objeto.<sup>233</sup>

Respecto a lo subjetivo<sup>234</sup> y el tipo de respuestas que lleva aparejado, Arnheim puntualiza lo siguiente:

El esquema percibido determina el objeto que se va a ver. Pero el que se espere o necesite un objeto dado, o se tenga familiaridad con él, puede también contribuir a determinar –dentro del margen de libertad concedido por una estructura estimular ambigua- el tipo de esquema que va a percibirse.<sup>235</sup>

Gombrich relaciona este asunto con las formas que vemos en las nubes y su posible descripción, para referirse al tema de la proyección mental, que conduce al proceso de clasificación perceptiva.

Bajo el término de «proyección» esa facultad se ha convertido en el foco de interés para toda una rama de la psicología. La descripción de las imágenes que leemos en las nubes nos recuerdan los test psicológicos en los que se usan manchas de tinta simétricas para diagnosticar las reacciones del paciente. Estas manchas, empleadas en el test de Rorschach, tienen sobre las nubes la ventaja de que las podemos repetir y comparar las interpretaciones ofrecidas por los diferentes sujetos... El interpretar una mancha así como, pongamos por caso, un murciélago o una mariposa, supone algún acto de clasificación perceptiva: en el sistema archivador de mi mente lo pongo en la carpeta de las mariposas que he visto o he soñado.<sup>236</sup>

Pero Arnheim sostiene que Rorschach no ofrecía ninguna explicación teórica de la relación que

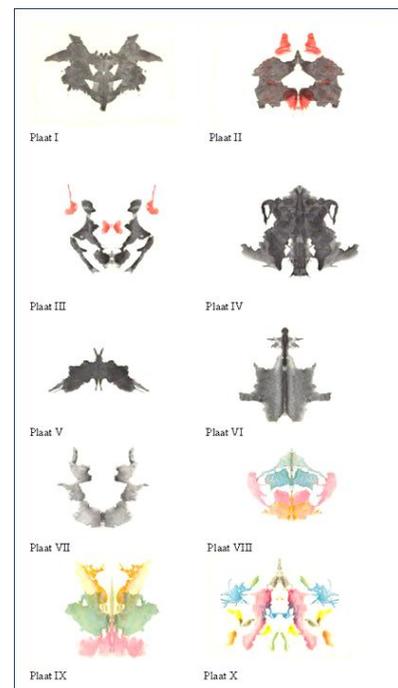


Fig. 51. Protocolo de Localización: Técnica del Psicodiagnóstico de Rorschach. Lámina para registrar, en el protocolo de prueba, la localización de las respuestas al psicodiagnóstico. Fuente: <http://elpsicoasesor.com/el-test-de-rorschach/>

<sup>233</sup> ARNHEIM, Rudolf. *Hacia una psicología del arte. Arte y Entropía*. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1986, p. 90.

<sup>234</sup> Una reacción es subjetiva en la medida en que no viene exigida por el estímulo. La subjetividad puede darse en cualquiera de los dos tipos de atribución que tienen lugar en la percepción (o en ambos): 1) se atribuye al estímulo dado un esquema organizado, como cuando cuatro líneas se contemplan como un rectángulo; 2) se contempla el esquema percibido como imagen de otro objeto, por ejemplo, el rectángulo como una figura geométrica familiar o como una ventana o un ladrillo. ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual...*, *ibídem*, p. 90.

<sup>235</sup> *Ibid.*

<sup>236</sup> GOMBRICH, Ernst. H. J. *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid: Ed. Debate. S.A., 1998, p. 155.

postulaba entre comportamiento perceptual y personalidad".<sup>237</sup> Arnheim cree que una aplicación literal de esta teoría podría llevar a la conclusión de que el color produce una experiencia esencialmente emocional, mientras que la forma corresponde al control intelectual, pero objeta que semejante formulación parece demasiado estrecha, sobre todo con respecto al arte.<sup>238</sup> Concluye su análisis de la relación entre forma y color afirmando: Probablemente sea cierto que la receptividad y la inmediatez de la experiencia son más típicas de las respuestas del color, en tanto que la percepción de la forma se caracteriza por el control activo.<sup>239</sup>

### 1.3.8. Ilusionismo y arte. El concepto *mágico* del objeto

El espectador bien predispuesto responde a la sugestión del artista porque goza de la transformación que ocurre ante sus ojos... El artista le da al espectador cada vez «más que hacer», lo atrae al círculo mágico de la creación, y le permite experimentar algo del estremecimiento de «hacer» que fue un día privilegio del artista (...) La expectativa creaba ilusión (...) el contexto de la acción crea las condiciones para la ilusión.<sup>240</sup>

Gombrich aborda este asunto en *Arte e ilusión*, donde sostiene que “creer es ver, y lo importante que es, pues, conservar flexible la hipótesis”.<sup>241</sup> Sobre el tema de la ilusión formula el interesante "principio del etcétera", referido a la predisposición<sup>242</sup> del espectador a completar imaginariamente ciertos indicios ofrecidos por el artista, como explica al decir: “Yo creo que la ilusión viene asistida por lo que podríamos llamar principio del etcétera, nuestra tendencia a dar por supuesto que cuando vemos unos pocos miembros de una serie los vemos todos”.<sup>243</sup>

De nuevo aparece el tema de las proyecciones, esta vez asociado al juego de las expectativas: “Y lo que llamamos leer una imagen puede tal vez describirse mejor como un poner a prueba sus posibilidades, ensayando lo que encaja”.<sup>244</sup> Esto es lo mismo que ocurre al contemplar ciertas formaciones rocosas extrañas.

... El poeta ha acertado donde muchos han fracasado: en describir el panorama de ilusiones que lo indeterminado puede suscitar. Es la fuerza de la expectativa, más que la del conocimiento conceptual, la que moldea lo que vemos en la vida, no menos que en el

---

<sup>237</sup> ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*. Madrid: Alianza Editorial, 1999, p.369.

<sup>238</sup> GOMBRICH, Ernst. H. J. *Arte e ilusión...*, *Ibidem*, p.155.

<sup>239</sup> Op. cit., pp, 369-370.

<sup>240</sup> Op. cit., p. 169.

<sup>241</sup> Op. cit., p. 176.

<sup>242</sup> “Si estamos demasiado predispuestos, es bien sabido que el más leve estímulo producirá una ilusión”. Op. cit., p. 189.

<sup>243</sup> Op. cit., p. 184.

<sup>244</sup> Op. cit., p. 193.

arte... Todos ponemos a prueba lo distante e indeterminado en busca de posibles clasificaciones, que luego verificamos y elaboramos en un juego de proyecciones.<sup>245</sup>

Estas consideraciones sobre ilusionismo y arte nos pueden acercar a la comprensión de la consideración mágica del objeto. Read aclara este extremo con la distinción del siguiente ejemplo:

Mientras que se puede poner en duda que la intención de Duchamp fuera investir a sus *ready-mades* de un espíritu mágico, no hay duda de que su pariente próximo, el «objeto encontrado» (*objet-trouvé*) de los surrealistas, era elegido por su cualidad supuestamente mágica. «Magia» es una palabra ambigua; lo que significa generalmente aquí extrañeza o fantasía o lo que André Breton llamó «humor objetivo»: «una síntesis, en sentido hegeliano, entre, de un lado, la imitación de la naturaleza en sus formas accidentales y, del otro, el humor».<sup>246</sup>

Para Cirlot el concepto *mágico* del objeto implica que “la cosa es, a su luz, considerada como un receptáculo de fuerzas universales, como un centro del que irradia poderío místico”<sup>247</sup> y afirma: “la ciencia moderna no se halla lejos del mundo mágico”.<sup>248</sup> Esto le lleva a plantear la siguiente hipótesis:

Si el hombre primitivo se siente en esa unión con el universo, ¿para qué necesita fabricar objetos: fetiches, totems, ídolos, ornamentos sagrados, mágicos. Si sucediera al contrario, si el hombre se concibiera primariamente como desamparado, entonces resultaría comprensible su posición constructiva. Desde tal ángulo, los objetos aparecerían como intermediarios, verdaderos ángeles (en el sentido de Rilke), absolutamente imprescindibles para ligar al hombre caído con la fuente de toda fuerza.<sup>249</sup>

Cabe recordar que el arte mágico y ritual del pasado no sólo estuvo presente en el arte primitivo, sino también en el arte de Babilonia y de Sumeria, de Egipto y del Egeo, de México y de Perú, de África y de Oceanía.

En definitiva, "el vacío creado por la ilusión lo llena la imaginación, que se manifiesta por la preferencia hacia ciertos objetos".<sup>250</sup>

---

<sup>245</sup> ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador ...*, p. 188.

<sup>246</sup> READ envía a Bretón en «Limits not Frontiers of Surrealism», *Surrealism*, Londres, 1936, p. 103. READ, Herbert *La escultura moderna. Breve Historia*. Barcelona: Ed. Destino. 1998, pp. 154-156.

<sup>247</sup> CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Ediciones Siruela, 1997, p. 67.

<sup>248</sup> Op. cit., p. 68.

<sup>249</sup> Op. cit., p. 69.

<sup>250</sup> ALDRETE-HAAS, José Antonio. *La reconstrucción del paraíso*. PDF doc. [en línea] Primera edición en español: mayo 2009. Méjico, *Pamana Press*. 2009. p.71.[consulta: 20.09.2014]. Disponible en: <<http://www.yumpu.com/es/document/view/14272758/la-reconstruccion-del-paraíso-josé-antonio-aldrete-haas-architect->>

# 1.4.

## CAOS Y ORDEN



## 1.4. CAOS Y ORDEN

Otra de las particularidades encontradas por algunos observadores avanzados en estas piedras, que guardan cierto parecido con otros objetos existentes en la naturaleza, es la curiosa repetición de patrones estructurales en diversas relaciones de escala, algo que no tiene por qué consistir necesariamente en una mera casualidad y que, desde diferentes esferas del conocimiento, como las matemáticas, la física, la geología, la informática o la filosofía, conduce a otro tipo de planteamientos diversos. Entre los ejemplos que pueden ilustrar este tema cabe hablar de *autosemejanza*; *fractalidad*; la comparación entre micro y macroestructuras o entre microcosmos y macrocosmos, la convergencia de formas en la naturaleza, etc., que llevan a imaginar ese supuesto “orden oculto” en la naturaleza. De hecho, el simple acto de seleccionar algunas de estas piedras extrañamente formadas por los agentes erosivos durante millones de años, de entre la inmensidad de formas contenidas en el roquedo, atendiendo a su configuración singular o su parecido con otro objeto, constituye ya, de por sí, una relación de orden frente al caos.

Antes de abordar este tema en el plano artístico conviene avanzar el estado de la cuestión desde una perspectiva global más amplia. En este sentido, es oportuno citar a Antonio Escohotado, quien recogió diferentes planteamientos derivados de otros campos del saber. De su obra, *Caos y orden*, se pueden extraer algunas ideas de investigaciones recientes, fundamentalmente de la física que, a su vez, revisan determinados postulados filosóficos que venían barajándose desde antiguo y que ofrecen otro modo muy distinto de ver las cosas. Así planteado, conviene comenzar realizando la siguiente apreciación:

Aunque el concepto de orden sea ambiguo, las grandes perplejidades surgieron hace poco, cuando la comprensión del mundo empezó a desvincularlo de la uniformidad y equilibrio. No identificado ya con lo simple y permanente, sino con lo múltiple, temporal y complejo, el orden experimenta por todas partes el embate de la incertidumbre, que ahora ya no se reduce al punto de vista del observador y contagia de raíz a lo observado.<sup>251</sup>

Señala este autor: “más verificable es... que el orden – la estructura – tanto puede como suele surgir espontáneamente del desorden”<sup>252</sup> y, al hablar de *azar*, *forma* y *autonomía* en uno de los capítulos de su obra, afirma: “filosóficamente hablando, la armonía oculta (tras el oscurecimiento inicial) se revela superior a la manifiesta (...) Como amalgama de necesidad y azar, todo cuerpo real es caos determinante a la vez que cosa determinada, irreversible”.<sup>253</sup> Estas reflexiones se pueden extrapolar al objeto de esta investigación.

---

<sup>251</sup> ESCOHOTADO, Antonio. *Caos y orden*. Madrid: Ed. Espasa, 2000, p. 12.

<sup>252</sup> Op. cit., p. 14.

<sup>253</sup> Op. cit., p. 98.

El modo de plantear la cuestión entre caos y orden (y su significación) cambia al son de los tiempos, evolucionando desde los antiguos esquemas especulativos sobre la contingencia de la naturaleza al rigor de las investigaciones científicas actuales, como puede deducirse de la comparación entre ambas concepciones –antigua y la moderna- en la siguiente cita:

Donde el antiguo paradigma postulaba un mecanismo de relojería, el nuevo postula fertilidad del azar; donde aquél suponía el imperio de la fuerza, éste exhibe una dinámica de formas, y donde alardeaba de rigurosa exactitud, maneja ahora constantes de escala, como corresponde a objetos que despliegan distancias infinitas dentro de áreas finitas. La tríada clásica –necesidad, fuerza, exactitud– ha pasado a ser caos, forma y dimensión.<sup>254</sup>

Más aún, ambos conceptos son la cara y la cruz de una misma moneda, “caos y orden no son dimensiones antitéticas (...) El pavoroso caos, amenaza que cohesionó a tantas generaciones, es sencillamente el orden natural de las cosas, su lado *económico* o gestionado desde sí”.<sup>255</sup>

En el análisis de la forma de los objetos planteado por Jorge Wagensberg en su ensayo, *La rebelión de las formas o cómo perseverar cuando la incertidumbre aprieta*, al abordar la idea de la “selección colectiva” o cuando sostiene que “buscar inteligibilidad es buscar algo que se repite en una variedad de pedazos de realidad”, se refiere a la noción de la *fractalidad*, de la que afirma: “... Y basta darse una vuelta por la realidad inerte, viva o culta para constatar que, en efecto, son muchos los pedazos de naturaleza que tienen en la *fractalidad* su esencia común”.<sup>256</sup> Ofrece el siguiente ejemplo:



Fig. 52. En 1982... N. Meyer presentó por vez primera un escenario fractal en la pantalla de cine. Desde entonces, su uso ha sido creciente. Fuente: [http://catedu.es/matematicas\\_mundo/CINE/cine\\_estructura.htm](http://catedu.es/matematicas_mundo/CINE/cine_estructura.htm)

El estilo característico de un paisaje particular puede caracterizarse en una primera aproximación por la correspondiente dimensión fractal, un número. Así se pueden crear, por síntesis de ordenador, paisajes que no existen en la realidad pero que son inconfundiblemente marcianos, terrestres o lunares... En muchos casos, las fracturas de materiales generan grietas fractales, y muchos procesos de agregación de partículas que se adhieren unas a otras desarrollan también formas fractales.<sup>257</sup>

<sup>254</sup> ESCOHOTADO, Antonio. *Caos y orden ...*, p. 92.

<sup>255</sup> Op. cit., p. 126.

<sup>256</sup> WAGENSBERG, Jorge. *La rebelión de las formas o cómo perseverar cuando la incertidumbre aprieta*. Barcelona: Ed. Tusquets. 2004, p. 252.

<sup>257</sup> Op. Cit., p. 253.

Para Wagesberg no se trata de una mera casualidad, obedece a leyes y procesos naturales con una base en la probabilidad -“de emerger con facilidad”-, fundada en la estabilidad de la materia, entendida como su capacidad de permanecer. Una explicación admisible para el caso de las piedras estudiadas puede hallarse en el siguiente razonamiento:

Quando nos tropezamos en la naturaleza con una forma o una estructura, no es por casualidad. Es porque tal forma o estructura tiene una probabilidad razonable de salir en la foto. Es decir, porque tiene estabilidad, la función de la selección fundamental por excelencia, porque es capaz de estar y de seguir estando, porque ha superado una selección que elige entre todo aquello que anuncia un principio tan potente como el de máxima entropía o mínima energía.<sup>258</sup>

Es de señalar que entre las piedras investigadas existen ciertas tipologías de formas que suelen repetirse en diversas *escalas* de tamaño, siendo particularmente interesante la noción de *autosemejanza*. Algo que James Gleik trata en su obra, *Caos. La creación de una ciencia*, en la que recoge las aportaciones de Blake, Lorenz y Mandelbrot.

Leibniz imaginó que una gota de agua contenía un universo pululante, el cual encerraba otras gotas de agua y nuevos universos. «Ver el mundo en un grano de arena», escribió Blake... La primitiva idea de la autosemejanza como causa organizativa se debía a las limitaciones de la experiencia humana de la escala [...] La reaparición de las ideas escalares en la ciencia, en las décadas de 1960 y 1970, fue una corriente intelectual cuyos efectos se sintieron en muchos lugares simultáneamente. La autosemejanza se hallaba implícita en la obra de Edward Lorenz... La utilización de las escalas fue también ingrediente del movimiento que condujo en la física; más directamente que la obra de Mandelbrot, a la disciplina del caos (...) El juego del caos explotaba una cualidad fractal de ciertas imágenes, la de que se componían de copias pequeñas de la principal.<sup>259</sup>

Planteada la cuestión globalmente, toca ahora centrarse en la esfera del arte, donde apreciar las sorprendentes convergencias formales debidas a la semejanza de las piedras estudiadas con otros objetos existentes en la naturaleza y valorando las cualidades estéticas de estos objetos. El propio Gleik hace referencia al hecho estético, que describe así:

Nuestra percepción de la belleza se inspira en la armoniosa disposición del orden y del desorden, tal como aparece en los objetos naturales: nubes, árboles, serranías o cristales de nieve. Las formas de todos ellos son procesos dinámicos vaciados en figuras físicas. Las típicas combinaciones especiales de orden y desorden.<sup>260</sup>

En *Art of natural World*, Richard Roseblum, dedica un capítulo de su libro a la teoría del caos, abordando el tema de la *fractalidad*, por el que muestra un

---

<sup>258</sup> WAGENSBERG, Jorge. *La rebelión de las formas...*, p. 259.

<sup>259</sup> GLEICK, James. *Caos. La creación de una ciencia*. Barcelona: Ed. Crítica, 2012, pp. 133, 134, 136 y 254.

<sup>260</sup> op. cit., p. 254.

particular interés al caer en la cuenta de que “muchas de las ideas expresadas por los matemáticos como F.J. Dyson y Benoit Mandelbrot reflejan principios sorprendentemente similares a los del arte chino de la naturaleza”.<sup>261</sup> La idea del título para la gran exposición internacional de su colección de piedras de los eruditos chinos, *Worlds Within Worlds* surge precisamente de su concepción de escala derivada de la observación de “las piedras con agujeros en los agujeros dentro de los agujeros”, algo que “permite por extensión la posibilidad de presentar el infinito dentro de un espacio finito”. Rosemblum muestra su sorpresa al encontrar ciertas coincidencias entre estas teorías modernas y sus representaciones fractales en programas informáticos y una milenaria modalidad artística practicada China, consistente en la contemplación de las piedras con forma de montaña como paisajes enteros, algo que explica con las siguientes palabras:

Estaba particularmente fascinado por la teoría conocida como “escalar”, aplicada por los matemáticos en la creación de estas imágenes fractales computerizadas... la idea de escala permite por extensión la posibilidad del infinito presentado en un espacio finito. Estaba fascinado al darme cuenta de que aunque la teoría fractal y la geometría del caos serían imposibles sin los medios adecuados, en el arte chino del mundo natural, la idea de la escala, del conjunto que está presente en la parte, ha sido conocida y practicada durante siglos. Al mismo tiempo me llamó la atención que estos dos caminos estaban empezando a converger.<sup>262</sup>



Fig. 53. La computadora permitió hacer cálculos que el cerebro del ser humano no puede realizar, como es el caso de los fractales. El término fractal, fue empleado por primera vez por Mandelbrot en 1975. Fuente: [http://www.andreadicastro.com/academia/newmedia/Ciencia\\_y\\_Arte.xhtml](http://www.andreadicastro.com/academia/newmedia/Ciencia_y_Arte.xhtml)

<sup>261</sup> ROSEMBLM, Richard. *Art of natural world. Resonance of Wild Nature in Chinese Sculptural Art*. Boston: Museum of Fine Arts, 2001, p. 45.

<sup>262</sup> *Ibidem*, p.45.

Este planteamiento de Rosenblum coincide con la idea de Lorenz de “ver el mundo en un grano de arena”. En el mismo sentido, Félix Rivera, experto conocedor del *suseki* japonés y autor de un libro muy conocido entre los aficionados occidentales, en cuyo título se hace referencia al *suseki* como *piedras de paisaje en miniatura*, llama la atención sobre el hecho de que dentro de los diferentes resultados obtenidos de entre la cantidad de variables que intervienen en los procesos erosivos y su aleatoriedad, aparezcan resultados lo "suficientemente similares" como para establecer un denominador común en las formas emergentes -que se repiten-. Esta manifestación de cierto orden dentro del caos de las fuerzas naturales, supone la base para constituir uno de los modelos de clasificación japonés para las diferentes tipologías de piedras, en concreto, el que se basa en la forma y que distingue entre piedras-paisaje (con formas de montaña, refugios, arcos...) y piedras objetos (con formas de persona, animal, construcciones humanas e incluso formas abstractas).



Fig. 54. *El apóstol*. Altura: 12 cm. Recuerda una escultura de Marino Marini. Colección: G. Benz. Fuente: BENZ, Willi. *Suseki: El Maravilloso Arte asiático de las Piedras*. Tarragona: Ed. Jardin Press, 2005, p. 55.



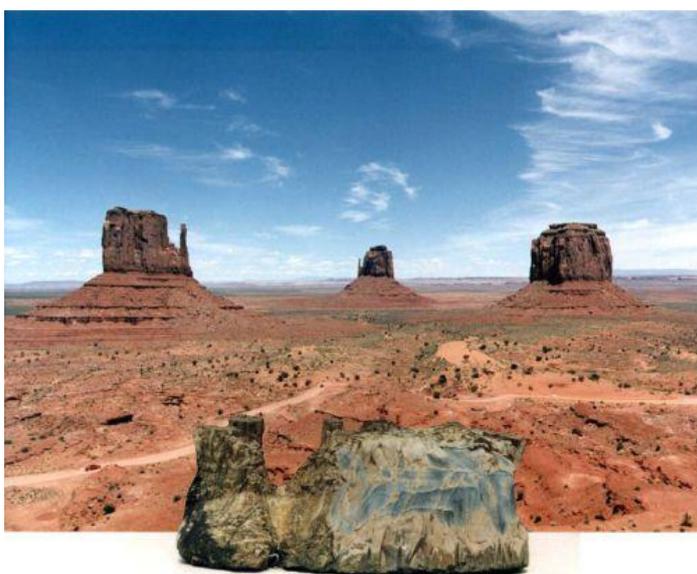
Fig. 55. *Una gallina*. Colección: M. Paiman. Fuente: BENZ, Willi. *Suseki: El Maravilloso Arte asiático de las Piedras*. Tarragona: Ed. Jardin Press, 2005, p. 61.

Cuando se aplica al *suseki*, la teoría del caos nos ayuda a entender cómo es que, fuera de la irregularidad y el desorden de las fuerzas naturales como la erosión, calor, la presión sobre el suelo, el tiempo y la temperatura, conseguimos resultados muy diferentes que sin embargo son lo suficientemente similares como para permitir a los japoneses crear un sistema de clasificación de la piedra basado en la forma.<sup>263</sup>

<sup>263</sup> RIVERA, Félix. *Suseki: The Japanese Art of Miniature Stones*. Berkeley, California: Stone Bridge Press, 1997, p. 78.

Tal vez pueda plantearse la hipótesis de la relación entre esta reflexión de Rivera y las observaciones en el estudio del karst acerca de “la Convergencia de Formas como Modelo Natural” (véase pág. 48). Dicho modelo descarta el factor de la casualidad en la semejanza de formas, tal como se explica a continuación:

El fenómeno de la convergencia de formas es tan abundante en la naturaleza, que no puede ser considerado como algo meramente casual. A nuestro juicio obedece a una significación profunda sumamente importante, que nos hace pensar ante la semejanza de afectos, en una semejanza de causas en virtud de una cierta dependencia funcional, es decir en un modelo natural del que sólo vemos los resultados.<sup>264</sup>



Por otra parte, Rivera observa la conexión de la teoría del caos con los planteamientos físicos, filosóficos y estéticos *del suiseki*, entre cuyos conceptos clave destaca el de *escalamiento*, entendido como *ampliación*, en el que "los elementos observados de un suiseki funcionan en todas las distancias y tamaños físicos".<sup>265</sup>

Fig. 56. Comparación entre la forma de la piedra y las curiosas formaciones de mesas de Monument Valley, como ejemplo de semejanza entre micro y macroestructuras o convergencia de formas como modelo natural. Fuente: <http://www.padrini.it/zen/art06-sp.html>

Como se ha comentado anteriormente, la idea de escala también está muy presente en el arte chino de contemplar piedras (planteamiento filosófico taoísta) como puede apreciarse en estos dos ejemplos que relacionan la idea de microcosmos y macrocosmos:

Es una cuestión de escala. Toda piedra es una montaña en potencia. Los entendidos pasan fácilmente de un tamaño a otro...<sup>266</sup>

<sup>264</sup> ERASO, Adolfo. *Introducción al estudio del karst. Nuevo método en la investigación del karst*. Madrid: Consejería de Cultura. Instituto Nacional de Educación Física adscrito a la Univ. de Granada. Sección Regional Castellana. Centro de Espeleología. 1981, pp. 7, 9 y 11.

<sup>265</sup> RIVERA, Félix. *Suiseki: The Japanese Art of Miniature Stones...*, p. 79.

<sup>266</sup> CAILLOIS, Roger. *Piedras*. La Biblioteca azul (serie mínima) Madrid: Ediciones Siruela. 2011, p. 88.

Los taoístas recogieron este esquema cosmológico arcaico –monte, porción de agua- y sacaron de él un complejo más rico (montaña, porción de agua, gruta, árbol), pero reducido a la mínima escala: se trataba de un universo paradisíaco en miniatura, cargado de fuerzas místicas por estar retirado del mundo profano, junto al cual los taoístas se recogían y meditaban.<sup>267</sup>

Al profundizar en el estudio de los objetos encontrados de la naturaleza reaparece, una vez más, la siguiente reflexión apuntada por Wagensberg: una piedra, por ejemplo, con la forma de un animal concreto existía ya en la naturaleza mucho antes incluso que la aparición de esa misma especie animal. Se hallaba inmerso en su entorno natural, indiferenciado. A partir de aquí, en un momento determinado, algún ser humano capta los rasgos zoomórficos de ese objeto que le resultan familiares y decide escogerlo ante dicha singularidad, algo que cambia la situación inicial del objeto. Como diría Ehrenzweig: “la creatividad es casi definible como capacidad de transformar el aspecto caótico de la indiferenciación en un orden oculto susceptible de ser captado en una visión comprensiva –sincrética-”.<sup>268</sup> En un planteamiento más actual, la intervención “artística” operada sobre el objeto natural, desde que se encuentra hasta que se exhibe (articulando un discurso), supone una ordenación sobre el caos; En un primer momento, la creación surge de la mirada, que es selectiva, y la intencionalidad del sujeto presenta este objeto elegido como la obra resultante de una actividad creativa (ordenadora). En este caso, el orden crea ilusión. El objeto es investido de un carácter único, como sucede con el *objet trouvé*.

A veces, la naturaleza puede resultar desordenada y el ser humano actúa sobre ella ordenándola a su antojo, como sucede en los jardines zen (ver punto 1.6.3.3), paradigmas de caos y orden, no sólo a nivel compositivo y estructural, sino social. En otros casos distintos, al deambular por la naturaleza puede surgir lo imprevisto al hallar (por puro azar) un objeto peculiar, como la piedra que evoca un objeto cualquiera. Este objeto puede ser elegido y operar sobre él una *actitud imaginante*, articulando una nueva estructura con su discurso particular. Pedro Osakar abordó este tema a partir del concepto de organización y de los derivados de todo y parte, aclarando: “genéricamente... se pasa del caos al orden, mediante la organización (...) el sentido del orden estaría en la capacidad del hombre por extraer modelos útiles, con la posibilidad de intervenir en la naturaleza”.<sup>269</sup> Este planteamiento es coincidente con el siguiente argumento de Arhheim:

---

<sup>267</sup> ELIADE, Mircea: *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Paidós, 1998, p. 114.

<sup>268</sup> En otro capítulo, Ehrenzweig escribe: “el caos del inconsciente es tan engañoso como el caos de la realidad exterior. En ambos casos hemos de recurrir a las menos diferenciadas técnicas de la visión inconsciente para caer en la cuenta de su orden oculto”. EHRENZWEIG, Anton. *El orden oculto del arte*. Barcelona: Ed. Labor S.A. 1973, p. 152. p. 20.

<sup>269</sup> OSAKAR OLAIZ, Pedro, *El objeto artístico. Reflexión y método. Una revisión de su naturaleza desde la perspectiva del arte contemporáneo*. Ensayos/Virtual. Granada: Arte y Ediciones Galería Virtual. 1984, p. 293.

El hombre impone regularidad a sus acciones porque es útil, cognoscitiva y técnicamente... sólo en el sentido físico la obra de arte es un objeto sobre el cual un cuerpo humano opera desde el exterior (...) El impulso del hombre hacia el orden, del cual el arte sólo es una manifestación, deriva de una tendencia universal similar en todo el mundo orgánico; Es también semejante a la tendencia al estado de estructura más simple en los sistemas físicos, y quizá derive de ella".<sup>270</sup>

En el sentido de la línea expuesta, la intervención operada sobre la naturaleza, al seleccionar determinadas piedras como esculturas naturales, supone la operación de un orden sobre el indiferenciado entorno pétreo, de modo que siguiendo la fórmula de Duchamp: extraer la piedra de su entorno equivale a elegir y, éste elegir es igual a construir. En este caso concreto, tal vez la diferencia esencial con el pensamiento neoplatónico de Miguel Ángel, cuando expresaba: "la escultura se consigue desprendiendo los trozos superfluos hasta que brota la imagen que duerme en el seno de la piedra",<sup>271</sup> se deba tan sólo el tipo de acción llevado a cabo: elegir en vez de tallar.

En el prefacio de *Orígenes de la forma en el arte*, Herbert Read sostiene: "el arte es la facultad de que está dotado el hombre para separar una forma del caótico torbellino de sus sensaciones, y contemplarla en su singularidad".<sup>272</sup> Cuando aborda la cuestión de "cómo nació y en qué momento de la evolución o de la conciencia humana" alude a otro autor, Focillón, como "el único que se aventuró en este campo de la estética esencial".<sup>273</sup> El pensamiento de Focillón a que hace referencia se expresa en esta idea:

Los vínculos que unen entre sí las formas en la naturaleza no pueden consistir en una pura contingencia, y lo que llamamos vida natural se considera como una conexión necesaria entre las diversas formas, formas sin las cuales no existiría. Lo mismo ocurre con el arte. Las relaciones formales en una obra y las existentes entre las diferentes obras constituyen un orden, una metáfora del universo.<sup>274</sup>

Read se refiere también los postulados del físico Lancelot Law Whyfe, quien en diversas publicaciones y conferencias ha mantenido: "la naturaleza es esencialmente formativa, que en física, biología y psicología se manifiesta un mismo «principio unitario» o «tendencia ordenadora»". Read comenta que Whyfe extenderá el mismo principio a la esfera del arte, siendo la discriminación estética la primera manifestación del principio unitario en los artefactos humanos.<sup>275</sup>

---

<sup>270</sup> ARNHEIM, Rudolf. *Hacia una psicología del arte. Arte y Entropía*. Alianza Editorial, S.A., Madrid: 1986, p. 357.

<sup>271</sup> CAMÓN AZNAR, Miguel Ángel. Madrid: Espasa-Calpe S.A., 1975, p. 34.

<sup>272</sup> READ, Herbert. *Orígenes de la forma en el arte*. Buenos Aires: Ed. Proyección. 1965, p. 7.

<sup>273</sup> *Ibidem*, READ envía a FOCILLÓN, *La vida de las formas y elogio de la mano*. Madrid: Xarat Ediciones. 1983, p. 10.

<sup>274</sup> FOCILLÓN, *Ibidem*, p. 10.

<sup>275</sup> READ, Herbert. *Orígenes de la forma en el arte*. Buenos Aires: Ed. Proyección. 1965, p. 8.

Ehrenzweig trata este asunto desde la perspectiva de la percepción, al referirse a *modalidades de la visión* como tipos de atención distintos. En el prefacio de *El orden oculto del arte* aclara el tema de su libro, “que no es otro que el engañoso caos de la vasta subestructura de arte. Hay en ese caos un «orden oculto»”.<sup>276</sup> Sobre los “aspectos de la creatividad” ofrece el siguiente argumento:

También el artista ha de enfrentarse en su trabajo con el caos antes de que la honda captación inconsciente dé por resultado la integración de su obra y la de su propia personalidad... La penetración inconsciente se vale de modalidades de la visión indiferenciadas, que a la atención normal le parecen de ordinario caóticas. De aquí la impresión de que el proceso primario no produce sino caótico material imaginativo que ha de ser ordenado y configurado por los procesos secundarios del ego. Contrariamente a este parecer, el proceso primario es un instrumento de precisión muy superior a la razón discursiva y lógica cuando se trata de la penetrante intuición creadora”.<sup>277</sup>

Arnheim estudió el tema del *desorden y el orden* desde la psicología de la percepción visual, haciéndose eco de las diferentes posturas defendidas por la ciencia moderna y la discrepancia existente entre la ley de la entropía y las humanidades.<sup>278</sup> Sostiene que “el orden es una condición necesaria de todo lo que la mente humana desea comprender (...) hace posible discernir lo que es igual y lo que es diferente, lo que va junto y lo que va segregado”,<sup>279</sup> entendiendo que en muchos caos se capta por los sentidos.

Respecto a las obras arte, Arnheim afirma: “una obra de arte no busca significado, lo contiene”.<sup>280</sup> Asocia a la obra necesariamente una estructura: “El tema estructural y, por consiguiente, el orden resultante son a menudo muy complejos. Así es en la mayoría de las obras de arte... es necesario buscar este tema estructural de la obra, el esqueleto, que encierra la clave de su significado básico”.<sup>281</sup>

---

<sup>276</sup> EHRENZWEIG, Anton. *El orden oculto del arte*. Barcelona: Ed. Labor S.A., 1973, p. 10.

<sup>277</sup> Op. cit., pp. 10 a 21.

<sup>278</sup> “La ciencia moderna, pues, sostiene por un lado que la naturaleza, tanto orgánica como inorgánica, tiende a un estado de orden, y que las acciones del hombre están gobernadas por la misma tendencia. Por otro lado sostiene que los sistemas físicos evolucionan hacia un estado de máximo desorden (...) La ley de entropía sigue creando una molesta discrepancia en las humanidades y contribuye a mantener su artificial separación de las ciencias naturales. Lancelot L. Whyte, con aguda conciencia del problema, lo formuló en la siguiente pregunta: «¿Cuál es la relación entre las dos tendencias cósmicas: hacia el desorden mecánico (principio de entropía) y hacia el orden geométrico (en los cristales, las moléculas, los organismos, etcétera)?» ARNHEIM, Rudolf. *Hacia una psicología del arte. Arte y Entropía*. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1986. p. 340.

<sup>279</sup> ARNHEIM, Rudolf. *Hacia una psicología del arte...*, p. 335.

<sup>280</sup> Op. cit., p. 373.

<sup>281</sup> Op. cit., p. 356.



# 1.5.

**PENSAMIENTO ANIMISTA,  
SIMBOLOGÍA Y MITOS  
EN RELACIÓN CON LAS  
PIEDRAS DE FORMAS  
EXTRAÑAS. EL ORIGEN  
CHINO DEL ARTE DE  
CONTEMPLAR PIEDRAS**



## 1.5. PENSAMIENTO ANIMISTA, SIMBOLOGÍA Y MITOS EN RELACIÓN CON LAS PIEDRAS DE FORMAS EXTRAÑAS. EL ORIGEN CHINO DEL ARTE DE CONTEMPLAR PIEDRAS

### 1.5.1. Lo sagrado. Génesis en la apreciación de las piedras evocadoras

La concepción mágica del mundo y la consideración de la piedra extraña como algo sobrenatural, propio de las culturas ancestrales, trasciende la figura de ésta al plano de lo sagrado. Existe un conjunto de creencias espirituales remotas, englobadas dentro del pensamiento animista, basadas en una concepción extremadamente asombrosa de la naturaleza -personificación mítica-. Para Mircea Eliade, "las cualidades asociadas a la piedra -dureza,



Fig. 57. Rocas calizas de aspecto evocador. Jardines Clásicos de Suzhou. El Jardín del Bosque del León. (Shi Zi Lin). Fuente: <http://terebess.hu/kert/magankert/garden2.html>

rudeza y permanencia de la materia-constituyen para la conciencia religiosa del hombre primitivo una *hierofanía*".<sup>282</sup>

Este historiador afirma que la piedra impone respeto, evoca la fuerza y goza de una entidad propia que resiste el paso del tiempo, imponiendo su sólida presencia, que desborda a la precaria existencia del ser humano. No sólo sirve para golpear, mostrando con ello su dureza y poder, también llama la atención con su forma, tamaño y color. Todos estos atributos de resistencia, poder y extraños contornos no son humanos, sino que revelan una realidad perteneciente a otro mundo distinto al suyo, que es profano. Cuando esta *hierofanía* indica un acto de poder o una manifestación de fuerzas potentes y ocultas en la esfera de lo sobrehumano - como las descritas- se trata de una *cratofanía lítica*.<sup>283</sup>

Otra cuestión distinta planteada por Eliade es la posibilidad de que los hombres hayan adorado a las piedras en tanto que piedras, algo que parece dudoso. Argumenta que "en todo caso, la adoración del primitivo va siempre dirigida a algo distinto, de lo que la piedra incorpora y expresa... son objeto de devoción y de respeto porque representan o imitan *algo*, porque proceden de otro

<sup>282</sup> ELIADE, Mircea. *Tratado de Historia de las Religiones. Morfología y dialéctica de lo sagrado*. Madrid: Ediciones cristiandad, 2000, p. 332.

<sup>283</sup> *Ibidem*, p. 332.

lugar".<sup>284</sup> Su origen o su forma le transferían ciertas virtudes, pero la cuestión de lo sagrado procede de fuera de la piedra. Se trata de un instrumento de intermediación, un receptáculo espiritual. En este sentido, la función desempeñada es fundamentalmente de carácter mágico más que religioso, por lo que eran más utilizadas que adoradas. En esta instrumentalización de la piedra con fines mágicos interviene la figura del chamán y sus rituales animistas, como mediador entre el cielo y la tierra.

La analista suiza Aniela Jaffé, secretaria privada y biógrafa de C. G. Jung, investigó la significación simbólica que tuvieron las piedras sin labrar para las sociedades antiguas y primitivas. En su estudio publicado en el libro, *El hombre y sus Símbolos*, describe la creencia de que dichas piedras naturales eran la morada de espíritus o de dioses, utilizándose como lápidas sepulcrales, amojonamientos u objetos de veneración religiosa, a lo que añade: "su empleo puede considerarse como una forma primitiva de escultura, un primer intento de investir a la piedra con un poder más expresivo que el que podrían darle la casualidad y la naturaleza."<sup>285</sup> Precisamente, una de las características más llamativas de estas piedras son sus rasgos *biomórficos*, que evocan otros seres u objetos de la naturaleza, siendo también conocidas por ello como *pedras esculturales*.

### **1.5.2. Pensamiento animista y simbolismo. La analogía en la imaginación creadora**

Respecto a los signos y las formas de las piedras, Eliade encuentra ciertos paralelismos en todas las tradiciones sobre el sentido del *omphalos*. Al igual que los *betilos*, las *massebot*, o como los megalitos prehistóricos, son testimonio de algo a lo que deben su valor o función del culto, ya sea para proteger a los muertos, se conviertan en las moradas provisionales de sus almas, o atestigüen un pacto con Dios o con los hombres... Todas estas muestras de su carácter sagrado pueden atribuirse a la forma de la piedra, su procedencia celestial (meteoritos, etc.) o el hecho de que representen lugares especialmente sagrados (teofanías). Esto implica, a su vez, que las piedras poseen un valor cultural, son signos. Expresan una realidad trascendente que puede obedecer a la presencia divina que las ha transfigurado, a la actuación de las almas de los muertos materializadas en ellas, o al simbolismo de tipo erótico, cosmológico, religioso, etc., que conllevan.<sup>286</sup>

La aproximación de estos objetos singulares a lo sobrenatural es propia de un pensamiento animista, -como sistema de creencias anterior al surgimiento de

---

<sup>284</sup> ELIADE, Mircea. *Tratado de Historia de las Religiones...*, pp. 332-333.

<sup>285</sup> JAFFE, Aniela. «El simbolismo en las artes visuales». En Jung, C. G. *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1995, pp. 230-239.

<sup>286</sup> ELIADE, Mircea. *Tratado de Historia de las Religiones...*, p. 354.

las religiones- y de un razonamiento de carácter simbólico, como modo autónomo de conocimiento. En este sentido, cabe destacar que "las investigaciones sistemáticas realizadas sobre el mecanismo de la «mentalidad primitiva» han revelado la importancia que tiene el simbolismo para el pensamiento arcaico".<sup>287</sup> Para nuestros antepasados, el tomar una piedra especial como un símbolo suponía un intento más de dar significado a su mundo, algo que los convertía en seres completamente humanos. La relación de la humanidad con la piedra es tan antigua e íntima que, no en vano, hemos llamado Edad de Piedra al principio de la historia humana.<sup>288</sup>

Existen ciertos ejemplos concretos de este tipo de piedras que pueden ayudar a aproximar su localización en el espacio y el tiempo, como sucede en el caso de las llamadas *piedras de rayo* o *piedras horadadas*, como potencias cargadas de un poder mágico, fetichista, intrínseco.<sup>289</sup> Eliade las sitúa entre los pueblos protohistóricos de la India. Se trata de piedras que pueden tener diferentes orígenes y facultades, de modo que algunas de ellas influirían en la meteorología; procederían del cielo (meteoritos), o pudieron pertenecer a los antepasados. También cabe la circunstancia de que fueran encontradas en el agua, o tuvieran formas semejantes a algunos animales acuáticos. La eficacia de estas piedras nunca reside en la propia piedra, sino que materializan un símbolo o representan *signos* de lo trascendente, actuando como mediadoras. También pueden ser el receptáculo de estas energías.<sup>290</sup>

En *Cultura primitiva*, Edward B. Tylor dio origen a la idea del "animismo" como base de la religión. En el tomo segundo de esta obra, *La religión en la cultura primitiva*, concibe el animismo como una forma de pensamiento vital que se expandió abarcando a la naturaleza en general;<sup>291</sup> y, en el primer tomo, *Los orígenes de la cultura*, Tylor afirma, "a la teoría del animismo pertenecen las innumerables fábulas que todos los pueblos cuentan de los genios que presiden la naturaleza, de los espíritus de los acantilados, de los manantiales, de las cascadas, de los volcanes..."<sup>292</sup> El proceso mental por el que se pretende dar explicación a estos fenómenos de la naturaleza proviene de la analogía.

---

<sup>287</sup> ELIADE, Mircea, *Imágenes y símbolos*, Buenos Aires: Taurus, 1999, p. 9.

<sup>288</sup> VV.AA. *El libro de los símbolos. Reflexiones sobre las imágenes arquetípicas*. Köln: Ed. Taschen, 2011, pp. 104 y 106.

<sup>289</sup> CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain. *Diccionario de los Símbolos*. Barcelona: Editorial Herder S.A., 1995, p. 830.

<sup>290</sup> ELIADE, Mircea. *Tratado de Historia de las Religiones. Morfología y dialéctica de lo sagrado*. Madrid: Ediciones cristiandad, p. 345.

<sup>291</sup> TYLOR, Edward B. *Cultura Primitiva 1. La religión en la cultura primitiva*. Madrid: Ed. Ayuso, p. 256.

<sup>292</sup> Op. cit., p. 279.

Analogías que para nosotros no son más que fantasía, para los hombres de siglos pasados eran realidad [...] desde el principio hasta el fin, los procesos de fantasía han permanecido en acción; pero donde el hombre salvaje podía ver fantasmas, el hombre civilizado ha llegado a divertirse con imágenes.<sup>293</sup>

La facultad de pensar por analogía, es decir, por semejanza parcial y con frecuencia accidental es, en opinión de Ribot, el elemento fundamental y esencial de la imaginación creadora. El procedimiento primitivo de esa imaginación creadora por analogía es el de la *personificación*, consistente en animarlo todo, hasta la materia inerte. Este sistema "es la fuente inagotable de donde han surgido la mayor parte de los mitos, una masa enorme de supersticiones y un gran número de creaciones estéticas"<sup>294</sup> (Ver Anexo III). A su vez, todas estas formas de imaginación implican elementos afectivos. El hombre sintió la necesidad de reconciliarse con los poderes de la naturaleza, incluso someterlos mediante determinados ritos y procedimientos mágicos. En las culturas en las que predomina el pensamiento analógico, la imaginación alcanza su cénit en la creación de los mitos, algo que conlleva dos operaciones inseparables: la primera consiste en animarlo todo y la segunda en calificarlo todo.<sup>295</sup>

Anniela Jaffé sostiene que "la animación de la piedra tiene que explicarse como la proyección en ella de un contenido, más o menos claro, del inconsciente".<sup>296</sup> La propensión del hombre a transformar inconscientemente los objetos o formas en símbolos los dota de gran importancia psicológica, algo que entrelaza lo sagrado y el arte desde tiempos prehistóricos.

### 1.5.3. La imaginación mística y la contemplación de piedras en China

El siguiente paso en la evolución de estas experiencias supondría la experimentación de cierto placer en el hecho de observar piedras con formas curiosas. Probablemente, el descubrimiento de lo bello, en su origen, pudo surgir al encontrar una piedra distinta de las demás, como un juego o reto visual que sugiriese asociaciones con algo distinto que podía resultar familiar, como por ejemplo, el animal que necesitaba cazar. En un artículo titulado, *El primitivismo en el arte*, Carmen Moreno se refiere a la hipótesis, por parte de algunos investigadores del arte, de que los hombres del Paleolítico recogieran algunos objetos de la naturaleza, como ciertas piedras erosionadas de colores que lograrían activar su imaginación, comenzando así el hecho estético.<sup>297</sup> Por otra parte, algunas investigaciones sobre *neuroestética* contemplan que el arte

---

<sup>293</sup> TYLOR, Edward B. *Cultura Primitiva 1. Los orígenes de la cultura...*, pp. 281 y 284.

<sup>294</sup> RIBOT, Th. *La imaginación creadora*. Barcelona: MRA ediciones, 2000, pp. 27-28.

<sup>295</sup> Op. cit., pp. 38-39 y 95-96.

<sup>296</sup> JAFFE, Aniela. «El simbolismo en las artes visuales». En C. G. Jung, *El hombre y sus símbolos* Barcelona: Ediciones Paidós, 1995, p. 233.

<sup>297</sup> MORENO SÁEZ, Carmen. «El primitivismo en el arte». *Arte, Individuo y Sociedad* (Madrid) 11(1999), p. 186.

humano está mediado por el desarrollo de nuestra capacidad simbólica, debida posiblemente a un cambio que se produjo en el Paleolítico Superior hace unos 40.000 años...<sup>298</sup>

En *El sello indeleble. Pasado, presente y futuro del ser humano*, Juan Luis Arsuaga y Manuel Martín-Loeches ofrecen una explicación al surgimiento espontáneo de la capacidad artística en los primeros estadios del ser humano, mediante un planteamiento basado en el *reto visual*, como algo placentero y también como juego, en un sentido social:

Muchos autores están de acuerdo en que el arte produce placer, un placer biológico, intenso y tangible. El arte visual lo hace porque explota las peculiaridades y los límites de nuestro sistema visual. Parece que retar al sistema visual produce placer, los retos forman parte del juego social... También es posible que la explicación más satisfactoria para el arte sea que este, como tantas otras facetas del ser humano, no es más que un juego. El juego puede que no parezca estrictamente necesario para la supervivencia, pero lo es para la vida en sociedad...<sup>299</sup>

En principio, puede parecer que el hecho estético no reporta utilidad alguna a la especie, pero es una faceta inherente a su ser. En la cuestión planteada sobre la posibilidad de que el ser humano en sus orígenes fuese o no naturalmente curioso, Ribot cree que lo difícil, en términos generales, es que no lo fuera, ya que le iba la vida en ello y tiene tanta necesidad de una concepción del mundo que se siente dependiente de todo. Explica dicha concepción como un producto de su imaginación. No hay para el hombre primitivo otras explicaciones y, en la forma de afrontar su apabullante realidad, surge la creación del mito, como respuesta a sus inquietudes vitales.<sup>300</sup>

Gombrich es de uno de los pocos estudiosos occidentales que coinciden con el pensamiento oriental de ver en estas piedras la esencia de la creatividad. Cuando afirma: "en todo tiempo objetos naturales con un notable parecido a cosas familiares han sido coleccionados como *lusus naturae* y mirados con reverencia...",<sup>301</sup> se refiere a las proyecciones que el individuo realiza sobre el objeto, de modo que tiende a realizar algún acto de clasificación perceptiva, confirmando así la importancia del descubrimiento de la semejanza accidental. Una visión paradigmática sobre las *piedras fantásticas* que enlaza estas

---

<sup>298</sup> CAMPOS BUENO, J.J. «Neuroestética: hacia un estudio científico de la belleza y de los sentimientos estéticos compartidos en el arte». En *Neuroestética*, Eds. A. Martín-Aragúz, J.J. Campos-Bueno, V. Fernández-Armayor Ajo, O. de Juan Ayala. Madrid: Saned, p. 46 [en línea] 2010 [consulta: 28.08.2014]. Disponible en:

<<http://es.scribd.com/doc/124991384/Neuroestetica-Jose-Javier-Campos-Bueno#scribd>>

<sup>299</sup> ARSUAGA, José Luis, MARTÍN-LOECHES, Manuel. *El sello indeleble. Pasado, presente y futuro del ser humano*. Barcelona: Random House Mondadori, S.A. 2013, pp. 297 y 299.

<sup>300</sup> RIBOT, Th. *La imaginación creadora*. Barcelona: MRA ediciones pp.100-101.

<sup>301</sup> GOMBRICH, Ernst H. J. *Arte e Ilusión. Estudio sobre la Psicología de la Representación Pictórica*. Madrid: Ed. Debate. S.A., 1988, p. 160.

concepciones ancestrales de los mitos con el reconocimiento y aprecio estético se encuentra en el arte del mundo natural propio de Extremo Oriente. El prestigioso investigador Edward Schafer, quien estudió y tradujo al inglés el tratado de piedras más antiguo publicado en China, *el Catalogo de Piedras del Bosque Nublado, de Du Wan*, afirma que si se trata de rastrear en los orígenes del aprecio chino por las piedras “no podemos decir hasta qué punto los hombres del Paleolítico y Neolítico admiraron las piedras en sí mismas, independientemente de su uso como herramientas.”<sup>302</sup> Se refiere a la génesis de dicho aprecio en los siguientes términos:

El origen de la pasión por las piedras en sí mismas o más precisamente por su mimetismo microscópico con paisajes de montaña, hay que buscarlo en el antiguo interés por las piedras formadas naturalmente que parecen seres vivos: una tortuga, un caballo, un hombre o Buda... Reforzando la fascinación que tales objetos tuvieron siempre para los chinos había una masa de folklore sobre piedras encantadas en lugares escarpados, salvajes, rocas curiosamente formadas asociadas con dragones, demonios, santos y dioses.<sup>303</sup>

Algunos especialistas en la materia coinciden en mencionar, como la primera referencia conocida sobre esta clase de piedras, los tributos a Yu el Grande, supuesto fundador de la dinastía Xia (2100 a. C.), en relación a ciertos cultos locales u homenajes al *hijo del cielo*. En concreto, Little, cita uno de los textos clásicos chinos más antiguos: *Shu jing* (compuesto posiblemente en el S. III a. C.), en el que hay un capítulo titulado, *Tribute of Yu (Yu gong)*, donde se hace referencia a las *piedras extrañas* que fueron enviadas como tributo al mítico emperador.<sup>304</sup>

Entre las creencias primitivas de la cultura china figuraba la existencia de unas islas -en algún lugar lejano de la costa este de China-, habitadas por seres inmortales que conviven en armonía y revolotean en el aire. Tal es el caso de la mitología taoísta de *las islas de los inmortales* -o bienaventurados- que "surge de ese temor a la vejez y a la muerte y de nuestro deseo de alcanzar la juventud eterna".<sup>305</sup> Estas creencias llegaron a convertirse en una verdadera obsesión para los emperadores de las primeras dinastías, que organizaron varias expediciones con el propósito de encontrar estas islas y conocer el secreto del elixir de la vida. Ante el fracaso de dicha empresa optaron por construir grandes parques para emular las míticas islas paradisíacas, tratando de atraer a *los inmortales* y conseguir su revelación. En opinión de Nitschke, estos empeños son la prueba de la influencia que ejerció este mito en China y

---

<sup>302</sup> SCHAFER, Edward H. *Tu Wan's Stone Catalogue of Cloudy Forest: A Commentary and Synopsis*. Connecticut: Warren, CT.: Floating World Editions, 2005, p. 1.

<sup>303</sup> Op. cit., p. 3

<sup>304</sup> LITTLE Stephen, *Spirit Stones of China: The Ian and Susan Wilson Collection of Chinese Stones, Paintings, and Related Scholar's Objects*. California: University of California Press in Association with the Art Institute of Chicago, 1999, pp. 16 -17.

<sup>305</sup> NITSCHKE, Günter. *El jardín japonés. El ángulo recto y la forma natural*. Colonia: Taschen, 1999, p. 23

Japón durante más de un milenio.<sup>306</sup> Esos primeros parques derivaron más tarde en la creación de grandes jardines imperiales y, finalmente, se trasladaría esta imagen a las piedras con formas extraordinarias -las *yanshan*- que evocaban aquellas islas de *los inmortales*.



Figura 58. Yuan Jiang, *Isla Penglai*. 1708. Pergamino colgante, tinta de color sobre seda, dinastía Qing. 160.4 × 96.8 cm. Museo del Palacio de la Ciudad Prohibida, Pekín.

Pueden interpretarse que estas creencias primitivas suponen un tipo de *imaginación mística*, consistente en encarnar el ideal en lo sensible, en descubrir una idea oculta en todo fenómeno o acontecimiento material, y en suponer en las cosas –como, por ejemplo, las piedras con forma de montaña, isla, o seres humanos- un principio sobrenatural que se revela al que sabe penetrarlo. Es pues un modo de pensar simbólico. En cuanto al procedimiento de la imaginación mística, supone la transformación de la imagen concreta de las piedras en imágenes simbólicas, produciendo construcciones cosmológicas, religiosas y metafísicas.<sup>307</sup>

Joseph Campbell alude a la expresión *ideas elementales* del destacado antropólogo Adolf Bastian (1826-1905) para referirse a los temas y motivos recurrentes e ideas folklóricas o étnicas, así como a las distintas maneras en que aparecen representados, interpretados y formando parte constitutiva de las artes y costumbres, mitologías y teologías de todos los pueblos del planeta. Campbell afirma que a estos mismos motivos míticos "Jung los denominó «arquetipos del inconsciente colectivo», trasladando así el énfasis de la esfera de la ideación mental racional, al oscuro abismo subliminal del que surgen los sueños".<sup>308</sup> Un ejemplo de estas coincidencias repartidas por todo el mundo se encuentra en un mito que reúne estos dos elementos característicos: la nota *paradisíaca* y la *inmortalidad*. Se refieren a la proximidad entre la tierra y el cielo, como el citado mito chino de las islas habitadas por hombres que conocían el elixir de la vida y vivían eternamente en armonía.

<sup>306</sup> NITSCHKE, Günter. *El jardín japonés...*, *Ibidem*, p. 23.

<sup>307</sup> RIBOT, Th. *La imaginación creadora*. Barcelona: MRA ediciones, 2000, pp. 164-165.

<sup>308</sup> CAMPBELL Joseph. *Las Extensiones interiores del espacio exterior. La metáfora como un mito y como una religión*. Traducción Roberto Bravo. Girona: Atlanta, 2013, pp. 13-14.

Claudia Brown, experta en arte asiático, estudió el simbolismo de las *rocas de los eruditos chinos* observando un vínculo común que enlaza a las *montañas de jardín* de la dinastía Han, las rocas de escritorio de los eruditos de la dinastía Qing y el momento actual, consistente en la consideración de la roca como un vehículo capaz de transportar imaginariamente a un paraíso de montaña, *la islas de los inmortales* -conocidas como *Penglai*-. Esto lo relaciona con el culto a la inmortalidad y señala su origen en el género literario de la poesía *youxian*, de una época anterior a la dinastía Han.<sup>309</sup>



Fig. 59. *Roca del erudito chino*. 38,8 x 31,0 x 15,1 cm. Caliza de Lingbi negra, provincia de Anhui. Dinastía Qing, Periodo Kangxi (1662-1722). Colección R. Rosenblum. En catálogo de la exposición: *Worlds Within Worlds*. p. 163

Aniela Jaffé trató el símbolo de la piedra, no solo como expresión religiosa, sino como uno de los motivos reiterativos -además del animal y el círculo- con los que se ilustra la presencia y naturaleza del simbolismo en el arte de períodos muy diferentes. Lo cual implica su importancia psicológica, tal como cabe deducir de la siguiente interpretación:

El hombre, con su propensión a crear símbolos, transforma inconscientemente los objetos o formas en símbolos (dotándolos, por tanto, de gran importancia psicológica) y los expresa ya en su religión o en su arte visual. La historia entrelazada de la religión y del arte, remontándose a los tiempos prehistóricos, es el relato que nuestros antepasados dejaron de los símbolos que para ellos eran significativos y emotivos.<sup>310</sup>

Otros investigadores ofrecen diversos puntos de vista sobre el simbolismo de la roca en el pueblo chino desde la antigüedad, como el experto John Hay, autor del texto de la gran exposición *Kernels of Energy, Bones of Earth; The Rock in Chinese Art*, al afirmar que "las rocas simbolizan cuestiones de gran alcance, como el macrocosmos de la tierra del paraíso, la forma en que las imágenes microcósmicas ejemplifican el macrocosmos, los procesos de la vida y la naturaleza de la inmortalidad."<sup>311</sup> Por su parte, Little se refiere al flujo y energía vital *qi* - aliento, espíritu- para explicar que las piedras reflejan la estructura orgánica que caracteriza al mundo.

<sup>309</sup> BROWN, Claudia «Chinese Scholars' Rocks and the Land of Immortals: Stone Insights from Painting» In MOWRY, Robert D., *Worlds Within Worlds: The Richard Rosenblum Collection*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Art Museums, pp. 57 y 59.

<sup>310</sup> JAFFE, Aniela. «El simbolismo en las artes visuales». En C. G. Jung, *El hombre y sus símbolos* Barcelona: Ediciones Paidós, 1995, p. 232.

<sup>311</sup> HAY, John. *Kernels of Energy, Bones of Earth: The Rock in Chinese Art*. Exh. Cata., New York: China House Gallery, China Institute in America. 1995, p. 88.

La capacidad dinámica de las piedras de formas extrañas para reforzar y dar forma visual a esta estructura de creencias dio lugar a que se les concediera un lugar especial entre la gran variedad de obras valoradas por los coleccionistas en la China tradicional. Las piedras estaban asociadas no sólo con tales conceptos metafísicos sino con virtudes humanas, incluyendo la fuerza y la resistencia: «una piedra, como una montaña microcósmica, sugiere nobleza, paciencia, estabilidad, aislamiento y la virtuosa contemplación de la naturaleza». Se les llama «piedras espirituales»...para indicar que, en la China tradicional, se creía que las piedras estaban compuestas de lo numinoso.<sup>312</sup>

John Hay parte de la arraigada tradición agrícola del pueblo chino y su apego a la tierra, haciendo referencia a las *Conversaciones sobre Agricultura (Nongshuo)*, escritas por Ma Yilong (1490-1562), un funcionario de la dinastía Ming, para argumentar, entre otras cosas, que el mundo es un organismo, no una colección de objetos y que, al igual que todos los organismos, se activa cuando es vitalizado por la energía que fluye cuando se organiza en un campo bipolar, como la polaridad del *yang* y el *yin*.<sup>313</sup> En la misma línea, Needhan describe la concepción antropomórfica de los binomios montañas-ríos, rocas-agua, formados por los dos polos opuestos de la energía vital. Ambos autores coinciden al afirmar que, en la concepción china de la naturaleza, los montes son como el esqueleto de la tierra y los arroyos sus arterias, por lo que, en el jardín, las rocas son la estructura ósea, y el agua el pulso vital. "las rocas son duras, inmóviles, poderosas; son el elemento masculino *yang*, que debe encontrarse en armonía con la naturaleza reflexiva y fluida *yin* del agua."<sup>314</sup> Esta concepción, que relaciona la tierra y su energía con nuestro propio organismo puede tener su origen en el mito chino de *Pan Gu y el nacimiento del mundo*, en el que se habla de la metamorfosis de todo su cuerpo cuando estaba a punto de morir, de modo que: "su sangre se transformó en los ríos Azul y Amarillo...; y los dientes y los huesos en minerales y piedras..."<sup>315</sup>

Para comprender la gama de significados relacionados con las piedras en la China tradicional, Little cita las investigaciones sobre la mitología de la piedra llevadas a cabo por Jing Wang, profesora de estudios culturales chinos, quien ha descrito una variedad de puntos de vista sobre las fuentes literarias chinas en las que las piedras funcionaban como mediadoras entre el cielo y la tierra. Una de las primeras asociaciones de las piedras con la estructura del mundo

---

<sup>312</sup> LITTLE Stephen, *Spirit Stones of China: The Ian and Susan Wilson Collection of Chinese Stones, Paintings, and Related Scholar's Objects*. California: University of California Press in Association with the Art Institute of Chicago, 1999, p. 16.

<sup>313</sup> HAY, John. *Kernels of Energy...*, p. 42.

<sup>314</sup> NEEDHAN, Joseph. *El sentido taoísta de la naturaleza*. Revista "El Paseante" N° 20, 21, 22. 2ª Época Madrid: Ed. Siruela. Junio, 1993, p. 53

<sup>315</sup> GARCÍA-NOBLEJAS, Gabriel. *Conjeturas acerca de la Historia. Mitología clásica china*. Madrid: Trotta Edicions de la Universitat de Barcelona: Pliegos de Oriente, 2004, p. 18.

hace alusión al mito de la diosa Nü Wa -o Nuwä,-<sup>316</sup> como la versión que aparece en la famosa obra literaria china del siglo XVIII, *Sueño en el Pabellón rojo*, de Cao Xueqin.<sup>317</sup>

Al estudiar el sentido de estos mitos puede apreciarse, en su génesis, dos momentos: el primero, al que se ha aludido anteriormente, supone las dos operaciones inseparables de animarlo todo y calificarlo todo; el segundo momento es el de la invención novelesca, en el que "las entidades toman cuerpo, tienen su historia, sus aventuras y se convierten en un asunto de novela,"<sup>318</sup> como sucede en la citada novela, *Sueño en el Pabellón rojo*, conocida también como *Historia de la Piedra*, cumbre de la narrativa y una de las obras maestras de la literatura china. Un claro ejemplo de este tipo de invención novelesca hace alusión al mito de la diosa Nüwa reparando la bóveda celeste con rocas. Entre el material sobrante se encontraba una roca que, después de haber sido templada por el fuego, había cobrado una esencia trascendental y poseía poderes mágicos, como desplazarse, cambiar de tamaño o hablar, pero se sentía profundamente desgraciada por no haber podido participar en tal noble menester. Una piedra que pudo experimentar la vida humana y contar su historia.

La profesora Wang ha demostrado, entre otras cosas, la asociación de Nüwa y las piedras con la curación. Además, entre las capacidades que se atribuyeron a la piedra, en virtud de dicha asociación, Little hace referencia a la creación y la fertilidad, lo sobrenatural, la influencia sobre el clima y el emitir sonidos.<sup>319</sup> En la narrativa china tradicional existen numerosas alusiones a la asociación de estas piedras con la longevidad y su carácter auspicioso o propiciatorio. Por su parte, Kemin Hu ha señalado que las piedras también se asociaron con elixires de larga vida y la alquimia taoísta, estando la Historia de China repleta de narraciones en que las rocas ocupan un lugar destacado, desde el relato mitológico a la novela, como los ejemplos citados anteriormente.<sup>320</sup>

Curiosamente, todos estos sentidos de la piedra revisados encuentran cierto paralelismo en muchas otras tradiciones culturales. Eliade también las recoge y añade otras capacidades distintas, tales como: "un instrumento de acción espiritual", "un centro de energía de protección personal o de los muertos", "un receptáculo funerario o punto de interferencia del mundo de los muertos";

---

<sup>316</sup> LITTLE, Stephen, *Spirit Stones of China: The Ian and Susan Wilson Collection of Chinese Stones, Paintings, and Related Scholar's Objects*. California: University of California Press in Association with the Art Institute of Chicago, 1999, pp. 18-19.

<sup>317</sup> CAO X, GAO E., *Sueño en el Pabellón rojo: Memorias de una roca* (trad.) Tu X, Granada: Universidad de Granada, 1988, pp. 28 y 30.

<sup>318</sup> RIBOT, Théodule. *La imaginación creadora*. Barcelona: MRA ediciones, 2000, pp. 95- 96.

<sup>319</sup> LITTLE, Stephen, *Spirit Stones of China...*, pp. 18-19.

<sup>320</sup> HU Kemin. *The Suyuan Stone Catalogue. Scholars' Rocks in Ancient China*. New York: Weatherhill, 2002, p. 1.

"piedras fertilizadoras", "piedras que atraen la lluvia", "canales de comunicación entre el cielo y la tierra", "lugar de referencia para llegada de la divinidad", "puntos de interferencias cósmicos", "manifestación de la fuerza de los dioses...",<sup>321</sup> todo lo cual, conlleva su carácter sagrado.

El escultor norteamericano Richard Rosenblum fue un apasionado investigador del *arte del mundo natural* en China y estuvo considerado como el propietario de la mejor colección de *rocas del erudito* del mundo, colección que fue objeto de la gran exposición itinerante en 1997, antes citada, *Worlds Within Worlds*, de gran repercusión internacional y eficaz plataforma para la difusión de este tipo de arte. Rosenblum declaró la gran influencia que ejercieron estas piedras en su obra. Fruto de sus investigaciones como artista y coleccionista escribió en 2001 *Art of Natural World. Resonances of Wild Nature in Chinese Sculptural Art*, así como otros ensayos y artículos relacionados que aportaron interesantes puntos de vista, desde la perspectiva de alguien que trabaja con los volúmenes y busca la forma de representar el espacio. En uno de esos ensayos publicado en el libro *The Spirit of Gongshi. Chinese Scholar's Rocks*, de Kemin Hu, analiza el simbolismo de las rocas chinas. Rosenblum parte de la descripción que realizó el erudito francés Rolf Stein acerca la antigua creencia china de la existencia, en algún lugar de las montañas, de una cueva que era la representación exacta del mundo exterior y en cuyo centro había una estalactita que desprendía *la leche de la alegría*, de ahí la importancia simbólica de cualquier roca que sugiriera una montaña, cueva o estalactita. También destaca la relevancia de la orientación "interior" en la búsqueda del paraíso, a diferencia de la cultura occidental que la busca arriba y afuera. Para Rosenblum ese paraíso es el "paraíso interior," una lección que extrae acerca de lo que la historia afirma sobre dichos elementos simbólicos y que explica, en gran parte, el sentido de *las rocas de los eruditos* en el arte chino, al evocar la imagen de la montaña, la cueva y el jardín, llevando aparejado todo el peso del singular simbolismo estético y espiritual propio de esta cultura.<sup>322</sup>

Las imágenes de los tres elementos citados son multivalentes y tienen en común la idea del simbolismo del paraíso, de acceso al cielo, del espacio sagrado y, por lo tanto, el simbolismo del "centro." Según Chevalier y Gheerbrant, la montaña está cargada de un prolijo carácter simbólico, en tanto pilar de la tierra, punto de referencia, estancia de inmortalidad, o lugar desde cuya cima los inmortales taoístas se elevan al cielo; la cueva, gruta o caverna, desde su dimensión simbólica, representa el retorno al origen. El cielo-caverna (*Dongtian*) es el lugar de tránsito a otro mundo; El jardín es el mundo en

---

<sup>321</sup> ELIADE, Mircea. *Tratado de Historia de las Religiones. Morfología y dialéctica de lo sagrado*. Tercera Edición. Madrid: Ediciones cristiandad, 2000, pp. 333 - 353.

<sup>322</sup> ROSENBLUM, R. «The Symbolism of chinese rocks» in HU, Kemin. *The Spirit of Gongshi. Chinese Scholar's Rocks* (pp. 13-14). Newtown, Massachusetts: L.H. Ink and Art Media Resources Ltd., pp. 13-14.

pequeño, la naturaleza en su estado original. Por último, no puede olvidarse el simbolismo del agua en relación a la montaña, el jardín y la cueva, ya que es un elemento común a todos ellos, inseparable y complementario. El agua, es *yin* y simboliza la sabiduría taoísta al ser libre y sin ataduras. También contiene el simbolismo de la sangre<sup>323</sup> A propósito de la sabiduría taoísta, el hecho de huir de las preocupaciones mundanas y unificarse con la naturaleza conllevaba la posibilidad de sentir la liberación, un acto místico cercano a la sabiduría.

Uno de los primeros exponentes del simbolismo de este conjunto de elementos



Figura 60. *Penjing*. Paisaje en miniatura de montañas con grutas y árboles, rodeadas de agua (el mar) Fuente: <http://blog.rosstours.com/gardens/china-the-wow-moments/>

se puede encontrar en el *jardín en miniatura* o *jardín en bandeja*, conocido como *penjin*. La interpretación sobre la estructura cósmica de estos objetos resulta evidente: "El elemento místico estaba también presente, pues la montaña en medio del mar simbolizaba las islas de los bienaventurados, especie de paraíso donde vivían los inmortales taoístas".<sup>324</sup>

En Asia Oriental el jardín es el espacio que ordena el caos de los elementos naturales que lo integran, para crear una unidad armoniosa que propicie la contemplación y la relajación. El jardín o mundo en pequeño materializa la idea del paraíso terrenal, *el Kunlun*, o centro del mundo y puerta del cielo.<sup>325</sup> Esta concepción del jardín remite a la añoranza por el paraíso perdido, "la profunda nostalgia del hombre religioso es la de habitar en un «mundo divino», la de tener una casa semejante a la «casa de los dioses», tal como se ha configurado más tarde en los templos y santuarios".<sup>326</sup> Este complejo de elementos simbólicos estudiados suponía el desarrollo de una idea religiosa todavía más antigua: la del paraje ideal, es decir, completo –por comprender un monte y una porción de agua- y retirado. Para Eliade se trata de un paraje perfecto, por ser a la vez mundo en miniatura y paraíso, fuente de beatitud y lugar de inmortalidad, cuyo esquema cosmológico recogieron los taoístas - montaña, porción de agua, gruta- como universo cargado de fuerzas místicas lejos de lo profano, donde poder retirarse a meditar.<sup>327</sup>

<sup>323</sup> CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain. *Diccionario de los Símbolos*. Barcelona: Editorial Herder S.A., 1995. pp. 53-58, 265-266, 603, 722-724.

<sup>324</sup> ELIADE, Mircea: *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Paidós, 1998, p. 114.

<sup>325</sup> CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain. *Diccionario de los Símbolos*...., p. 603.

<sup>326</sup> ELIADE, Mircea: *Lo sagrado y lo profano*..., p. 52.

<sup>327</sup> Op. cit., p. 114.



Fig. 61. Jardín de Yu, Shanghai. encargado por el funcionario de la dinastía Ming, Pan Yunduan, en 1559 y construido por el famoso arquitecto Zhang Nanyang. Fuente: <http://www.mygola.com/yu-garden-p49425>

Campbell realiza una síntesis sobre la manera de entender estos mitos en el arte del Lejano Oriente, describiendo este arte como una actividad ligada a la vida, una vida que se identifica con la del mundo natural, siguiendo los principios taoístas de permanecer en armonía con la naturaleza, como sucede con la apreciación y goce estético de las maravillas naturales, entre las que destacan las piedras extraordinarias. Este arte da a conocer la esencia del mundo, la interacción del *yang* y el *yin*, a través de un sinfín de modulaciones. Su función es la de conocer y dar a conocer las leyes y pautas de la naturaleza. Se trata de mirar con atención, a fin de experimentar lo que se tiene ante sí, ya que en este tipo de arte, lo importante es la "no acción," lo cual no significa "no hacer nada", sino "no forzar." De este modo, representa la filosofía del *Tao* o Camino de la Naturaleza.<sup>328</sup> Siguiendo el razonamiento de Campbell, la contemplación de las piedras evocadoras muestra la percepción de una presencia inmortal en todas las cosas, una elevación de la mente que asemeja el artista con el místico.

---

<sup>328</sup> CAMPBELL, Joshep. *Los Mitos. Su impacto en el mundo actual*. Barcelona: Editorial Kairós, 1999, pp. 127-147.



# 1.6.

## EL ARTE DE CONTEMPLAR PIEDRAS EN EXTREMO ORIENTE



## 1.6. EL ARTE DE CONTEMPLAR PIEDRAS EN EXTREMO ORIENTE

### 1.6.1. Introducción

Existe una modalidad artística milenaria y muy refinada, basada en el coleccionismo y la contemplación de piedras con formas extraordinarias y evocadoras. Originaria de la antigua China dinástica e inspirada en el sentido taoísta de la naturaleza, se extendió a los países de su área de influencia - Japón, Corea y Vietnam- evolucionando en varios estilos artísticos, según los matices propios de cada cultura, hasta llegar su conocimiento a Occidente en fechas relativamente recientes, a través de exposiciones y ensayos que han logrado despertar un creciente interés por el entendimiento y la práctica de un arte apenas difundido.

Si se pretende conocer el origen de la contemplación de las rocas evocadoras, el coleccionismo y su constitución como un arte singular y milenario, deben investigarse primero los antecedentes de la antigua cultura china, para comprender sus aspectos diferenciados y particulares -pensamiento animista, simbología, influencias filosóficas...-, así como las motivaciones encontradas en el diseño de los jardines, lo cual implicará, a su vez, al resto de las artes tradicionales: caligrafía, pintura y poesía.

Para referirse a las piedras "extrañas o fantásticas", como objetos de apreciación, sólo en China existen diversas expresiones, entre las que cabe citar: *Rocas de los eruditos*, *Piedras espirituales*, *Shangsek (piedra fascinante)* y *Gongshi (piedra respetable)*. *Gongshi* se refiere a una variedad de rocas extrañas o raras (*guaishi*) que, a diferencia de las rocas de jardín, se exhiben principalmente en interiores para su contemplación; también hace alusión a las *piedras fantásticas (qishi)*, *rocas elegantes (yashi)*, *rocas tenaces (wanshi)* y *rocas admirables (shangshi)*, cuyo sentido implica la transferencia de atribuciones o cualidades a las piedras que se identifican con la personalidad de sus propietarios y admiradores<sup>329</sup> (ver ANEXO IV.I).

Entre el resto de los países que practican este arte no hay una denominación común. Así, por ejemplo, en Japón se conocen como *Suiseki* (piedra de agua); en Corea, *Suseok (piedra de la longevidad o piedra eterna)*; En Estados Unidos se conoce con diversos nombres, *Beijing Stone* (piedra de contemplación), *Panorama Stone* (piedra-panorama) o *Living Stone* (piedra del placer).<sup>330</sup> En Europa, hasta la década de los noventa, era común el término japonés de *suiseki*, ya que China y Corea todavía no habían irrumpido en el

---

<sup>329</sup> HU, Kemin, *The Spirit of Gongshi. Chinese Scholar's Rocks*. Newtown, Massachusetts: L.H. Ink and Art Media Resources Ltd., 1999, p. 21.

<sup>330</sup> BENZ, Willi. *Suiseki: El Maravilloso Arte Asiático de las Piedras*. Tarragona: Ed. Jardin Press, 2005, p. 23.

panorama internacional. Actualmente, entre los coleccionistas occidentales, este tipo de rocas son comúnmente conocidas como *rocas de los eruditos*, *pedras de contemplación* o *rocas espirituales*.

## **1.6.2. La contemplación de piedras evocadoras como disciplina artística originaria de China**

### **1.6.2.1. El Arte chino del mundo natural y el carácter sagrado de los fenómenos naturales**

Es preciso destacar las ideas que apunta la historiadora del arte Isabel Cervera (experta en arte chino) acerca de la supremacía del simbolismo y los orígenes animistas de la cultura china, como puede deducirse del carácter sagrado de los fenómenos naturales, para llegar a comprender el extraordinario valor que esta cultura otorgó a dichas rocas, constituyendo un sistema de apreciación estética con criterios singulares para su valoración que sentaría las bases para la constitución de un arte de apreciar las piedras altamente refinado.

Cervera, recomienda: “a la hora de abordar la Historia del arte chino no pueden utilizarse los mismos valores que aplicamos al arte occidental”.<sup>331</sup> En este sentido, aclara que hay que tener en cuenta diversos factores intrínsecos a esta cultura, cuya comprensión se hace necesaria antes de valorarla y compararla con otras artes como las occidentales. Así, por ejemplo, para destacar la importancia del simbolismo Cervera sostiene que “al placer estético se sobrepone el simbolismo, las cualidades táctiles”.<sup>332</sup>

Respecto al animismo como forma primitiva de pensamiento en la cultura china, en la que los diferentes elementos naturales poseen la “categoría de divinidades” y la práctica de rituales chamanistas “constituyen el vínculo entre el cielo y la tierra”, vínculo que será asumido posteriormente por el emperador.

El chamán primitivo fue sustituido, en su función de intermediario entre el Cielo y la tierra, por el Emperador con el título de Hijo del cielo. Este proceso se vio avalado teóricamente por la conformación de sistemas filosóficos que ayudaron a regular el orden social y espiritual: Taoísmo, Confucianismo, Legalismo, Moísmo...<sup>333</sup>

---

<sup>331</sup> Hay que procurar acercarse a su comprensión a través de la apreciación del material y dejando de lado los parámetros de periodización occidental (Prehistórico, Edad Antigua, Medioevo...) (...) Al analizar las generalidades del arte chino se deben tener en cuenta múltiples factores (geográfico, histórico, filosófico...) que ayudan a explicar y comprender el desarrollo de las formas artísticas en su contexto. CERVERA FERNÁNDEZ, Isabel. *El Arte chino*. Madrid: Historia del Arte. Historia vol. 16. 1989. p. 5.

<sup>332</sup> En los comienzos, los chamanes constituyeron el vínculo de comunicación entre cielo y tierra, utilizando los ritos animistas como vehículo. A los fenómenos naturales se les atribuyó categoría de divinidades (lluvia, viento) que tuvieron su correspondencia en los elementos (tierra, agua, fuego, metal y aire), los animales (dragón, pájaro, tigre...), los materiales (madera, arcilla), los órganos del cuerpo... CERVERA FERNÁNDEZ, Isabel, *El arte chino...*, pp., 8, y 11.

<sup>333</sup> CERVERA FERNÁNDEZ, Isabel. *El Arte chino...*, p. 12.

La relevancia de la naturaleza en la cultura china se puede constatar en las fuentes escritas del Departamento de Arte Asiático del Museo Metropolitano de Arte de Nueva York, que certifican la idea de que “en ninguna otra tradición cultural ha tenido un carácter más importante en las artes que en el de China”, como se puede deducir de la siguiente cita:

En el imaginario chino, las montañas estaban imbuidas también desde la antigüedad con el poder sagrado como manifestaciones de la energía vital de la naturaleza (*qi*)... Las montañas perforadas por cuevas y grutas eran vistas como puertas de entrada a otros reinos "cielos-cavernas" (*Dongtian*) que conducen a paraísos taoístas donde el envejecimiento es detenido y sus habitantes viven en armonía.<sup>334</sup>

### 1.6.2.2. Influencias filosóficas

En la contemplación de las *pedras fantásticas* subyace, de un lado, el sentimiento de hallar el espacio del *paraíso en un microcosmos* y, de otro, el anhelo de *alcanzar la inmortalidad*, actitud de pensamiento en la que contribuirán de manera decisiva el Taoísmo, Confucionismo y Budismo, cuyas influencias perduran hasta nuestros días.

En *Spirit Stones. The Ancient Art of the Scholar's Rocks*, El Dr. Thomas S. Elias explica que la proyección de las principales filosofías que surgieron en China estaban estrechamente en sintonía con el paisaje y sus características, reflejando un profundo respeto, incluso un sentimiento reverencial por ciertas cadenas montañosas y las extraordinarias formaciones rocosas individuales encontradas en las diferentes montañas. Tanto las enseñanzas del Taoísmo, el Confucionismo y el Budismo instruyeron en dicho respeto por la naturaleza y alentaron la conciencia de vivir en armonía con ella, ejercieron una gran influencia en las actitudes de las personas hacia el mundo natural y propiciaron el desarrollo de una cultura de apreciación de la piedra en China.<sup>335</sup>

Cabe destacar la influencia del taoísmo, con Laozi o Lao Tsé considerado su fundador y a quien se le atribuye haber escrito el *Dào Dé Jing* (o *Tao Te Ching*), obra esencial del taoísmo. Los estudios más recientes lo sitúan aproximadamente en el VI a.C., siendo, posiblemente, contemporáneo de Confucio. Comúnmente se dice que el taoísmo comenzó como una filosofía y acabó convirtiéndose en una religión. El taoísmo como filosofía enseñaba la

---

<sup>334</sup> Desde los primeros siglos de la era común, los hombres vagaban por las montañas no sólo en la búsqueda de la inmortalidad, sino para purificar el espíritu y encontrar renovación (...) El mundo natural ha sido concebido en el pensamiento chino como un autogenerador...

METROPOLITAN MUSEUM OF ART. «Nature in Chinese Culture». *Department of Asian Art. In Heilbrunn Timeline of Art History. New York: The Metropolitan Museum of Art*, [en línea]. 2000 [consulta: 12.08.2014]. Disponible en web:

<[http://www.metmuseum.org/toah/hd/cnat/hd\\_cnat.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/cnat/hd_cnat.htm)>

<sup>335</sup> SINGER, J., HU, Kemín and ELIAS, Thomas S. *Spirit Stones, The Ancient Art of the Scholar's Rock*. New York: Abbeville Press, 2014, pp. 15-16.

doctrina de seguir a la naturaleza, vivir en libertad y armonía con ella; La otra tendencia, la religiosa, derivada de la anterior, se preocupaba más por cuestiones como la prolongación de la vida o la búsqueda de la inmortalidad. Elias subraya el énfasis en la naturalidad, sencillez y el desapego, como los aspectos taoístas que atrajeron a los entusiastas de la piedra, algo que sedujo a los literatos o eruditos chinos, quienes intentaban comprender las estructuras naturales básicas, tales como las montañas, formaciones de piedras y ejemplares únicos de piedras fantásticas.<sup>336</sup>

Desde el punto de vista de la contemplación taoísta, Joshep Needham, destaca el concepto filosófico de “*ataraxia*,” para ello, nada mejor que unificarse con la naturaleza y disfrutar de sus maravillas, lo cual entrañaba un doble componente, el religioso y el mágico. Pero, ¿cómo llevar a la práctica este ideal de vida contemplativo en comunión con la naturaleza para lograr la tranquilidad de espíritu? ¿En qué consiste la acción taoísta? Siguiendo los pasajes del libro *Zhuangzi*, conocido con el nombre de su autor Zhuangzi (Chuang Tse, 369 y 290 a. C., aprox.), considerado el segundo taoísta más importante, por detrás tan sólo de Laozi, y heredero del pensamiento de este último, se puede encontrar la respuesta en la expresión *wu wei*, que vino a ser uno de los mayores lemas del taoísmo...,<sup>337</sup> que significa “no hacer”, en el sentido de no realizar actividad contraria a la naturaleza.

La otra escuela filosófica que llegó a prosperar junto al taoísmo fue la confuciana, fundada por Confucio (551-479 a.C.), más centrada en la moral y la política, proponía la honestidad, la rectitud, la solidaridad del individuo, el orden y la estabilidad social y de la familia, así como la responsabilidad con el estado. Tanto Confucio como Laozi fomentaron el respeto y admiración por los espacios naturales y sus elementos.

También el Budismo, procedente de la India a través de la Ruta de la Seda, fue introduciéndose gradualmente en China en torno a los siglos I y II de nuestra era, ejerciendo una gran influencia en el pensamiento chino y, por extensión, en la apreciación de las piedras estudiadas, dadas las cualidades o virtudes asociadas a las mismas, en tanto que fueron consideradas como ejemplos de naturalidad, estabilidad, sencillez, elegancia, solemnidad y profunda serenidad, como un medio para concentrar los pensamientos, calmar las emociones y estabilizar los espíritus.

---

<sup>336</sup> SINGER, J., HU, Kemin and ELIAS, Thomas S. *Spirit Stones...*, *Ibidem*, 15-16.

<sup>337</sup> NEEDHAM, Joseph. *El sentido taoísta de la naturaleza*. Revista “El Paseante” Nº 20, 21, 22. 2ª Época Ed. Madrid: Siruela, Junio, 1993, p. 41

De este modo, las piedras sirven de vínculo con la naturaleza y de vía de escape de las tribulaciones de la vida cotidiana,<sup>338</sup> siendo los objetos propicios para la meditación.

Estas tres formas de pensamiento utilizaron la expresión artística como medio eficaz para transmitir sus ideas, encontrando un claro referente en "el arte de contemplar piedras fantásticas".

### 1.6.2.3. El jardín chino y las rocas fantásticas

Los dos elementos más importantes en un jardín chino son las piedras raras o fantásticas -elemento masculino, *yang*-, que simboliza a las montañas, consideradas el esqueleto de la Tierra; y el agua, -elemento femenino, *yin*-, que simboliza los manantiales y ríos, como las arterias de la Tierra. Ambos elementos fundamentales forman el paisaje (ver ANEXO IV.II).

Algunos expertos, como John Hay y Josshep Needman, al referirse al jardín chino y la colocación de las rocas, aprecian similitudes con las esculturas de los jardines occidentales. Para Rosemblum, estas piedras recuerdan a ciertas esculturas abstractas, refiriéndose a algunas obras de estilo *biomórfico* de Henry Moore.

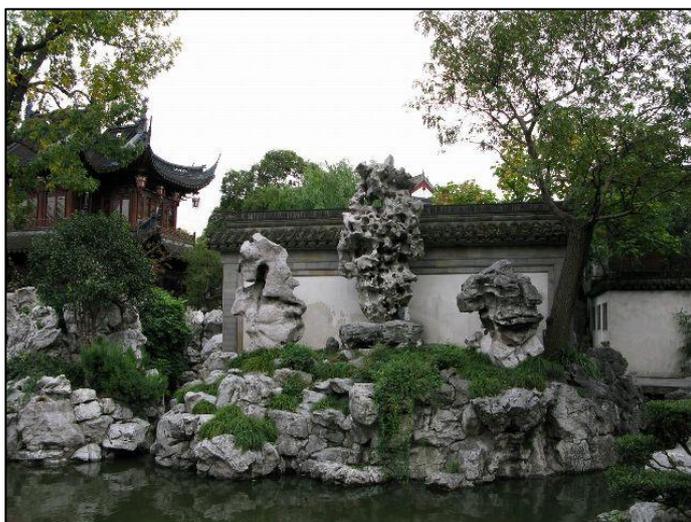


Fig. 62. Jardín de Yuyuan. Situado al noroeste de la ciudad vieja de Shanghai. Es el único jardín construido en la Dinastía Ming que se conserva en la actualidad. Destaca la famosa roca conocida como *Jade Exquisito*, de 3,3 m de altura. Fuente: [http://www.chinatouronline.com/china-travel/shanghai/shanghai-attractions/Yuyuan-Garden\\_189.html](http://www.chinatouronline.com/china-travel/shanghai/shanghai-attractions/Yuyuan-Garden_189.html)

Respecto a los antecedentes de la relación entre el jardín y las rocas, dentro del período histórico de China, hay que señalar que "la manipulación de las rocas se muestra por primera vez en los registros de los parques imperiales en el siglo II a. C".<sup>339</sup> Entre la documentación del Departamento de Arte Asiático del Museo Metropolitano de Arte de Nueva York, hay referencias concretas a ese interés en la propiedad de las *rocas fantásticas* y su asociación con la montaña sagrada –morada paradisíaca de *los inmortales*- que datan, por primera vez, de la dinastía Han (206 a.C-220.d.C.), como consta en la siguiente

<sup>338</sup> SINGER, J., HU, Kemin and ELIAS, Thomas S. *Spirit Stones, The Ancient Art of the Scholar's Rock*. New York: Abbeville Press, 2014, p. 16.

<sup>339</sup> HAY, John. *Kernels of Energy, Bones of Earth; The Rock in Chinese Art*. Exh. cat., New York: China House Gallery, China Institute in America, 1985, p. 18.

cita: “los textos de la dinastía Han mencionan un mayor interés en la propiedad de las plantas y animales raros, así como una asociación entre las rocas fantásticas y los paraísos de la montaña mítica de los inmortales...”<sup>340</sup>

Edward Schafer sostiene que “sólo fue necesario transferir una piedra extrañamente formada, o una piedra con una leyenda adjunta a un jardín urbano, para lograr la innovación en el gusto”.<sup>341</sup> Schafer parte del planteamiento cosmológico en el diseño de los jardines arcaicos para deducir que “así como las piedras podrían simbolizar montañas, los jardines podrían representar el mundo en miniatura”.<sup>342</sup> Un claro ejemplo lo tenemos en los grandes parques de los emperadores de la dinastía Han, como *paraísos celestiales* a escala reducida. Pero las primitivas representaciones de las montañas de las Seis Dinastías, incluso de la época Tang, consistían en un amontonamiento de piedras. La idea de concebir una piedra única como una montaña fue posterior, en concreto, de la época Tang<sup>343</sup> (ver ANEXO IV.III).

Las rocas han sido admiradas en China como una característica esencial en los jardines. A principios de la dinastía Song, las rocas ornamentales pequeñas, también se coleccionaron como los avíos del estudio del erudito, y la representación de rocas individuales, unidas a menudo a un viejo árbol o bambú, se convirtió en un género pictórico favorito y duradero. En el siglo XIV, en las representaciones de los jardines se incluyen casi siempre representaciones de una roca fantástica o "montaña artificial" y las rocas de los eruditos suplantaron frecuentemente al paisaje real como fuente de inspiración para las imágenes de paisajes.

Las rocas esculturales de jardín, con formas distintivas, texturas y colores, siempre han sido atesoradas como puntos focales de los jardines chinos.<sup>344</sup>

#### 1.6.2.4. Revisión histórica sobre la apreciación de las rocas en China

Aunque no es posible saber exactamente cuál fue la primera vez que los chinos recolectaron y coleccionaron esta clase de rocas y en qué momento se colocaron "deliberadamente" en un jardín, en la cuestión sobre el origen de su apreciación, dentro del período histórico de China (ver ANEXO IV.IV), cabe distinguir dos momentos: Un primer momento en el que el desarrollo de los jardines de rocas "se atribuye al florecimiento temprano de la cultura de los literatos en la zona de delta del Yangzi, especialmente durante los siglos cuarto

---

<sup>340</sup> METROPOLITAN MUSEUM OF ART. «Chinese Gardens and Collectors' Rocks». *Department of Asian Art. In Heilbrunn Timeline of Art History. New York: The Metropolitan Museum of Art* [en línea]. 2000 [consulta: 30.11. 2014]. <[http://www.metmuseum.org/toah/hd/cgrk/hd\\_cgrk.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/cgrk/hd_cgrk.htm) >

<sup>341</sup> SCHAFFER, Edward H. *Tu Wan's Stone Catalogue of Cloudy Forest: A Commentary and Synopsis*. Connecticut: Warren, CT. Floating World Editions, 2005, p. 4.

<sup>342</sup> *Ibidem*, p. 4

<sup>343</sup> Op. cit., pp. 3, 5 y 6.

<sup>344</sup> METROPOLITAN MUSEUM OF ART. Art. «Nature in Chinese Culture». *Department of Asian In Heilbrunn Timeline of Art History. New York: The Metropolitan Museum of Art*, [en línea]. 2000 [consulta: 12.08.2014]. <[http://www.metmuseum.org/toah/hd/cnat/hd\\_cnat.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/cnat/hd_cnat.htm) >

a sexto, debida tanto a una función económica y sociológica como a factores artísticos"<sup>345</sup> y, el segundo momento crucial, el del reconocimiento por parte de los expertos chinos de las especiales cualidades estéticas y espirituales de estas piedras, que comienza en la dinastía Tang (618-907).<sup>346</sup>

Thomas S. Elias ha identificado tres edades de oro en la apreciación de la piedra en China: La primera edad de oro se produjo durante dos dinastías: la dinastía Tang (618-907) y Song (960-1279); la segunda edad de oro aconteció en las dinastías Ming (1368-1644) y Qing (1544-1911) y la tercera edad de oro sobreviene en la época moderna.<sup>347</sup>

Como sostienen algunos investigadores, el gran salto cualitativo consistió en el reconocimiento por los expertos de "las especiales cualidades estéticas y espirituales de las rocas, una práctica iniciada en la dinastía Tang (618-907), período que vio la composición de poemas y ensayos, sobre jardines y rocas".<sup>348</sup> Schafer sitúa la época de los grandes expertos en piedras de este tipo en el siglo IX, entre los que destaca a los ministros *Li Te-yii* y *Niu Seng-yu*, poseedores de jardines famosos y rivales entre sí.

El siguiente período decisivo en la historia de la apreciación de estas rocas fue durante la dinastía Song (960-1279),<sup>349</sup> momento propicio para el coleccionismo y la exaltación literaria de las rocas extraordinarias, gracias a la figura de los funcionarios-eruditos,<sup>350</sup> versados en diversas artes y creadores de poemas, ensayos y catálogos. Algunos de ellos fueron tan exaltados en su pasión por las piedras que llegaron a ser calificados como "petrófilos" o "petromaníacos", como el excéntrico Mi Fu y el eminente poeta Su Shi, ambos del siglo XI.<sup>351</sup> También cabe destacar al último de los soberanos Song del Norte, Hui Tsung, como un notorio *petromaníaco*.<sup>352</sup>

Implicando principalmente a los miembros de las elites sociales (la aristocracia y los intelectuales), la práctica del coleccionismo de piedra y del conocedor experto se convirtió en un signo de estatus social, junto con las propias habilidades en la poesía, la caligrafía, la pintura y la música de la cítara *qin* (los "cuatro logros").<sup>353</sup>

---

<sup>345</sup> HAY, John. *Kernels of Energy, Bones of Earth; The Rock in Chinese Art*. Exh. cat., New York: China House Gallery, China Institute in America, 1985, p. 18.

<sup>346</sup> MOWRY, Robert D. *Worlds Within Worlds: The Richard Roseblum Collection of Chinese Scholar's Rocks*. Exh. cata. Cambridge, Mass.: Harvard University Art Museums, 1997, p. 19.

<sup>347</sup> SINGER, J., HU, Kemin and ELIAS, Thomas S. *Spirit Stones, The Ancient Art of the Scholar's Rock*. New York: Abbeville Press, 2014, pp. 17-23.

<sup>348</sup> MOWRY, Robert D. *Worlds Within Worlds...*, p. 19.

<sup>349</sup> LITTLE Stephen, *Spirit Stones of China: The Ian and Susan Wilson Collection of Chinese Stones, Paintings, and Related Scholar's Objects*. Chicago: University of California Press in Association with the Art Institute of Chicago, 1999, p. 20.

<sup>350</sup> HU, Kemin. *The Suyuan Stone Catalogue: Scholars' Rocks in Ancient China*. New York: Weatherhill, 2002, p. 1.

<sup>351</sup> *Ibidem*, p. 1.

<sup>352</sup> SCHAFFER, Edward H. *Tu Wan's Stone Catalogue of Cloudy Forest...*, pp. 7-8.

<sup>353</sup> LITTLE Stephen, *Spirit Stones of China...*, p. 26.

Durante los siglos XI y XII se consolidó la costumbre de compilar estudios sobre objetos naturales, especialmente rocas, en tratados *-shipu o che-p'ó-* conocidos como “catálogos”.<sup>354</sup> Elías afirma que hubo muchos *shipu*, quizás doscientos o más publicados en China y explica que el término genérico *shipu* se refiere a diversos tipos de libros cuyo tema principal es el de las piedras o rocas, siendo muchos de ellos simplemente guías o manuales de capacitación que servían a los aspirantes a artistas como modelo para aprender a dibujar o pintar piedras interesantes.<sup>355</sup> En esta época el primer catálogo que destacó sobre todos los demás, por su contribución fundamental en la comprensión de la apreciación de esta clase de piedras chinas, fue el *Yunlin Shipu (Catálogo de las Piedras del Bosque Nublado)*, escrito por Du Wan y publicado entre 1126 y 1130. Por su parte, el célebre ensayista Roger Caillois se refiere a la práctica de compilar estos manuales como guía para buscar dichas piedras.<sup>356</sup>

A partir de la dinastía Song del Norte (960-1126), se asiste a una continua y progresiva estimación de estas rocas, continuando sin cesar el coleccionismo durante la dinastía Song del Sur (1127-1279), Yuan (1279-1369) y alcanzando su cumbre en la dinastía Ming (1369-1644), particularmente durante las primeras décadas del siglo XVII, época considerada como la más intensa y refinada en el coleccionismo de piedras de la Historia China...<sup>357</sup>

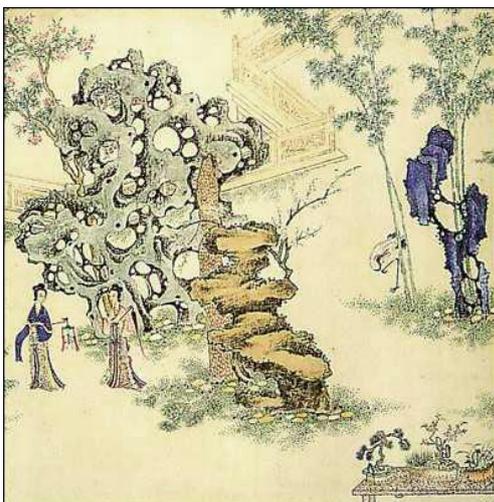


Fig. 63. El jardín chino. Jardín de rocas, floración de los árboles, bambú y plantas en miniatura, con una garza blanca y dos damas de la nobleza. Parte de una pintura del siglo XVI titulada *Principios de la primavera en un jardín de palacio*. Fuente: <http://www.abbeyville.com/gardening/history-images.asp>

Dentro de la dinastía Ming cabe destacar la época Wanli (1573-1620), tanto por un coleccionismo y un nivel de conocimiento cada vez más popular, momento en que escribieron más libros, sobresaliendo el *Suyuan shipu (Catálogo de Piedras del Jardín de Su)*, de Lin Youlin,<sup>358</sup> publicado en el año 1613. Éste es el segundo tratado de piedras más importante de todos los escritos hasta esa fecha, junto al citado anteriormente de Du Wan, pero con la diferencia fundamental de que el *Sunyuan shipu* era el primer catálogo ilustrado y el más completo sobre el tema publicado en China, de referencia inestimable para el estudio de las rocas de los eruditos chinos durante cuatrocientos años e incluso en la

<sup>354</sup> CAILLOIS, Roger. *Piedras*. La Biblioteca azul (serie mínima). Madrid: Ediciones Siruela, 2011, p. 7.

<sup>355</sup> SINGER, J., HU, Kemin and ELIAS, Thomas S. *Spirit Stones, The Ancient Art of the Scholar's Rock...*, pp. 19-20.

<sup>356</sup> CAILLOIS, Roger. *Piedras...*, pp. 85-86.

<sup>357</sup> LITTLE Stephen, *Spirit Stones of China...*, p. 22.

<sup>358</sup> HU, Kemin *The Suyuan Stone Catalogue...*, p. 3.

actualidad. En este catálogo aparecen representadas más de cien tipos de piedras valoradas por su belleza natural e interés. Para Elias "este tratado ha tenido un profundo impacto en la apreciación de la piedra china y japonesa (y, más tarde, Occidental)".<sup>359</sup>

El período comprendido entre la caída de la dinastía Qing y el establecimiento de la República de China, de 1915 a 1945, y la consiguiente lucha que culminó con la formación de la República Popular de China en 1949, fue una época tumultuosa y de grandes cambios que no fomentó la apreciación de la piedra. Sólo tras la calma, después de este período, resurgió la popularidad de la piedra.<sup>360</sup>

En opinión de Elias, la tercera edad de oro, "era moderna" comienza en la década de los setenta y se sitúa ahora en un espacio geográfico muy alejado de la antigua región del bajo Yangtze, de donde provenían la gran mayoría de las rocas coleccionadas durante las dinastías. Se trata de la localidad de Liuzhou, a orillas del río Liu, en la antigua provincia de Guangxi, donde la gente comenzó a recoger piedras de los ríos en la década de 1970.

La ciudad de Liuzhou fue una de las primeras localidades en encabezar los esfuerzos en la apreciación de la piedra, que conduciría al desarrollo de las grandes actividades a nivel nacional, vistas hoy en China... Estos acontecimientos fueron seguidos rápidamente por la construcción de grandes museos para exponer las muestras extraordinarias. Los tres mayores centros de la Cultura de la piedra, exposición y ventas están hoy en Liuzhou, Kunming, en la provincia de Yunnan y Alashan, en la región autónoma de Mongolia interior.<sup>361</sup>

En la actualidad, se está volviendo a experimentar un resurgimiento de esta arte debido al creciente interés por dichas piedras. Una prueba evidente de la relevancia y magnitud que ha adquirido el coleccionismo en la China actual es el creciente número de publicaciones sobre el tema, la intervención del gobierno chino para crear empleo relacionado con este ámbito o la creación en 2005 de una Asociación para la Contemplación de la Piedra de China.<sup>362</sup>

---

<sup>359</sup> SINGER, J., HU, Kemin and ELIAS, Thomas S. *Spirit Stones. The Ancient Art of the Scholar's Rock*...., p. 20.

<sup>360</sup> Op. cit., p. 21.

<sup>361</sup> *Ibidem*, pp. 21-22.

<sup>362</sup> SINGER, J., HU, Kemin and ELIAS, Thomas S. *Spirit Stones. The Ancient Art of the Scholar's Rock*...., p. 36.

### 1.6.2.5. Los funcionarios-eruditos, coleccionistas y expertos

Comenzando alrededor del siglo IV a. C., los textos antiguos describen la sociedad china como dividida en cuatro clases: la élite erudita, los terratenientes y los campesinos, los artesanos y los mercaderes y comerciantes. Bajo el dominio imperial, la élite erudita, cuyo modelo fue Confucio, dirigió la educación moral de las personas, los agricultores producen alimentos, los artesanos de las cosas que fueron útiles, y los mercaderes promovían productos de lujo.<sup>1</sup>

En la práctica, muchos funcionarios estudiaban poesía, caligrafía, música y pintura, llegando a dominar estas artes con gran maestría, por lo que podían ser servidores públicos ilustrados y artistas a la vez. Es conocido el papel fundamental que desempeñaron estos intelectuales en la difusión de la apreciación de las rocas investigadas, como élite social y cultural del mundo artístico chino desde tiempos de Confucio. Los funcionarios tuvieron que esforzarse por superar exámenes difíciles para acceder a su puesto. En su función de servidores del estado y, como miembros de una estructura organizativa altamente cualificada, gozaban de prestigio social y una posición acomodada, algo deseado por cualquier familia en China.



Fig. 64. El emperador recibe a un candidato durante el examen de palacio. Dinastía Song. Fuente: [http://en.wikipedia.org/wiki/Imperial\\_examination](http://en.wikipedia.org/wiki/Imperial_examination)

Confucio puso el énfasis en que el hombre ético tenía necesidad de servir al Estado. Desde la época de la dinastía Han (206 a.C.-220 d.C.) sus enseñanzas, algo adaptadas, se convirtieron en la ortodoxia estatal. Durante aproximadamente dos mil años, rigurosos exámenes imperiales basados en los clásicos confucianos eliminaron a los que fueran indignos de ocupar puestos oficiales, a fin de sustituirlos en todo el país por una élite sumamente culta y bien educada.<sup>2</sup>

Siguiendo ideal confuciano, los funcionarios sentían la necesidad de conocer y practicar diferentes disciplinas artísticas, como parte integrante de su formación. También compartieron los ideales del taoísmo, de suerte que muchos de ellos desearon profundamente retirarse a las montañas para vivir en plenitud con la naturaleza.

<sup>1</sup> METROPOLITAN MUSEUM OF ART. «Scholar-Officials of China». *Department of Asian Art. In Heilbrunn Timeline of Art History. New York: The Metropolitan Museum of Art* [en línea]. 2004 [consulta: 30.11.2014]. <[http://www.metmuseum.org/toah/hd/schg/hd\\_schg.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/schg/hd_schg.htm)>

<sup>2</sup> NEEDHAN, Joseph. «El sentido taoísta de la naturaleza». *El Paseante* N° 20, 21, 22., 2ª Época. Madrid: Ed. Siruela. Junio, 1993, p. 51.

Confucio pasó la mayor parte de su vida alejado de las obligaciones oficiales; su ética incluía el ideal de cultivarse a sí mismo y de la relajación a través de las artes, tanto para que el funcionario recobrara las energías como para que hiciera buen uso del tiempo libre. Los jardines se convirtieron en lugares adecuados para escribir poemas, practicar la caligrafía o admirar antigüedades.<sup>365</sup>

A nivel social, "en la China tradicional un puesto de funcionario era la única vía aceptable hacia la riqueza y el prestigio, de modo que las familias ejercían gran presión sobre sus hijos para que éstos resultaran candidatos exitosos". Ante esta circunstancia, quienes podían gozar de esta posibilidad pero eran seguidores del pensamiento taoísta se encontraron ante la disyuntiva vital de optar por cumplir con el ideal personal de retirarse a las montañas, lo cual conllevaba la pérdida de la piedad filial o conseguir un puesto de funcionario que posibilitara la alternativa de construir de un jardín que emulara las montañas en que evadirse.<sup>366</sup>

Un recinto amurallado dentro del estrés de la ciudad, podría aislar a su propietario de las preocupaciones mundanas y hacerle disfrutar de un jardín, en compañía de sus amigos, donde podría leer, escribir poesía, practicar caligrafía y pintura, beber vino y tocar la cítara, mientras contemplaban un paisaje con "montañas y lagos", de rocas evocadoras y agua.

La cultura de los literatos o artistas-eruditos, que floreció en la China tradicional desde el siglo XI salió desde un profundo sistema filosófico que considera la naturaleza como un gran maestro y los objetos de la naturaleza como pilares del cosmos. Dentro del entorno altamente refinado del estudio de los eruditos, los literatos intentaron rodearse de obras que reflejan la materialidad y la fuerza del espíritu de la naturaleza. Los objetos que evocan la esencia, los ritmos y patrones del mundo natural fueron especialmente valorados y activamente coleccionados. Algunos de estos objetos, tales como las rocas de los eruditos, pueden describirse como revelándose materialmente de la naturaleza, en la cual estaba el propio material en sí, como evidencia de su formación a través de las fuerzas naturales que crearon las imágenes.<sup>367</sup>

En este contexto cultural las rocas extrañas gozaron de un interés inusitado por parte de los eruditos, que se afanaron por buscar los mejores ejemplares y poseer la mejor colección, llegando a invertir grandes sumas de dinero. Estas rocas no sólo materializaban la energía vital de la tierra, sino que poseían espíritu. Eran los vehículos para el viaje imaginario, su contemplación los transportaba al paraíso de la naturaleza. Una representación en miniatura de la montaña, la inspiración para escribir.

Las piedras de los eruditos eran un medio para el disfrute y el auto cultivo entre los letrados chinos, inspirando su mente para vagar por el cosmos, o para visitar las

---

<sup>365</sup> NEEDHAN, Joseph. «El sentido taoísta de la naturaleza»..., pp. 51-52.

<sup>366</sup> *Ibidem*, p. 51.

<sup>367</sup> ROSENBLUM, Richard. *Art of natural world. Resonance of Wild Nature in Chinese Sculptural Art*. First edition 2001. Boston, Massachusetts: MFA Publications, a division of the Museum of Fine Arts. p. 25.

montañas sagradas y grandes ríos permaneciendo en sus oficinas o estudios. (...) Los funcionarios-eruditos comenzaron a colocar piedras pequeñas en sus estudios y refiriéndose a ellas como *gongshi*, un término formado por los conceptos de "respeto" y "piedra" (...) Las Yanshan estimulan a los eruditos a dejar vagar su mente, ver las montañas y los ríos sin dejar de estar dentro de sus estudios. También proporcionaron a los eruditos inspiración para escribir.<sup>368</sup>

Los eruditos se convirtieron en conocedores y/o expertos de esta clase de rocas y escribieron desde poesías de alabanza hasta tratados, conocidos como catálogos, algunos de ellos ilustrados para mostrar las características de cada tipología. Cuando algún ejemplar destacaba por sus cualidades se representó mediante dibujos de tinta sobre papel de arroz, grabados en madera o pinturas, frecuentemente acompañados por alguna poesía. A veces, se realizaban inscripciones sobre la superficie de la roca con alguna frase conmemorativa, llegando a alcanzar ésta, en palabras de John Hay, "personalidad literaria".

Los eruditos divulgaron el entusiasmo por el aprecio de estos objetos, estableciendo todo un sistema de criterios estéticos para enjuiciar o valorar sus cualidades, creando así las bases de un nuevo arte de contemplar las rocas. A ellos se les debe el hecho de que hoy sigan siendo apreciadas en muchos lugares del mundo.

Para hacerse una idea de la importancia que llegaron a tener estas rocas extrañas en la cultura china nada mejor que mostrar el interés obsesivo que mostraron varios emperadores, como recoge Kemin Hu en la siguiente cita:

Entre los emperadores que admiraban las *gongshi*, estuvieron el emperador Li Yu (r. 937-978) de la dinastía Tang Meridional (937-976), el emperador Hui Tsung, de la dinastía Song del Norte (960-1127) y el emperador Qianlong de la dinastía Qing (1644-1911), todos ellos recordados por su sensibilidad estética refinada y mecenazgo artístico.<sup>369</sup>

Kemin Hu cita como uno de los primeros ejemplos conocidos de esta veneración por las piedras y como el comienzo a esa larga tradición, a uno de los poetas más famosos de la época pre-Tang, Tao Qian (365-427), un funcionario-erudito que llegó a renunciar a su puesto en la administración por una vida de relajación y reflexión en su jardín -cumpliendo así con los ideales taoístas-.<sup>370</sup>

Hu ubica en la dinastía Tang el comienzo del coleccionismo de la piedra en China, sobresaliendo varios personajes importantes: "los ministros Li Deyu

---

<sup>368</sup> HU, Kemin. *The Suyuan Stone Catalogue. Scholars' Rocks in Ancient China*. New York: Weatherhill, 2002, p.1

<sup>369</sup> HU, Kemin. *The Spirit of Gongshi. Chinese Scholar's Rocks*. Newtown, Massachusetts: L.H. Ink and Art Media Resources Ltd. 1999. p. 21

<sup>370</sup> *Ibidem*, p. 21.

(787-850) y Niu Sengru (779-847) y los grandes poetas Du Fu (712-770) y Bai Juyi (772-846) fueron todos amantes de la piedras de la antigüedad".<sup>371</sup> Li Deyu y Niu Sengru poseían jardines famosos y eran rivales entre sí.<sup>372</sup> Bai Juyi era el gran poeta, autor de "una de las primeras exposiciones teóricas sobre rocas..., el ensayo de Rocas de Taihu".<sup>373</sup>

John Hay se refiere a estos expertos como personajes pertenecientes a los círculos de la corte y de los literatos, citando como ejemplos paradigmáticos a Du Wan, compilador del conocido *Catálogo de las Piedras del Bosque Nublado*, a comienzos de la dinastía Song del Sur y el de su emperador, Hui Tsung –o Huizong-, (r.1101-1125) calificado como un "petromaníaco".<sup>374</sup> Stephen Little califica a este emperador como el más exaltado entre los coleccionistas de piedras y el mejor pintor entre todos los emperadores de China. Kemin Hu afirma que fue "quizás el mayor coleccionista de la dinastía Song", ya que es poco probable que hubiera alguien en aquella época que pudiera destinar tanta cantidad de medios materiales y personales en la empresa de conseguir las mejores rocas. Asimismo, Kemin Hu coincide con Stephen Little al describir a este singular personaje como alguien "cuyo genio como artista y calígrafo le valió el ser recordado como el «emperador artista»". Pero su fastuoso gasto en proyectos artísticos y arquitectónicos había agotado las arcas imperiales, y su mala gestión de la economía precipitó la caída de la dinastía Song del Norte.

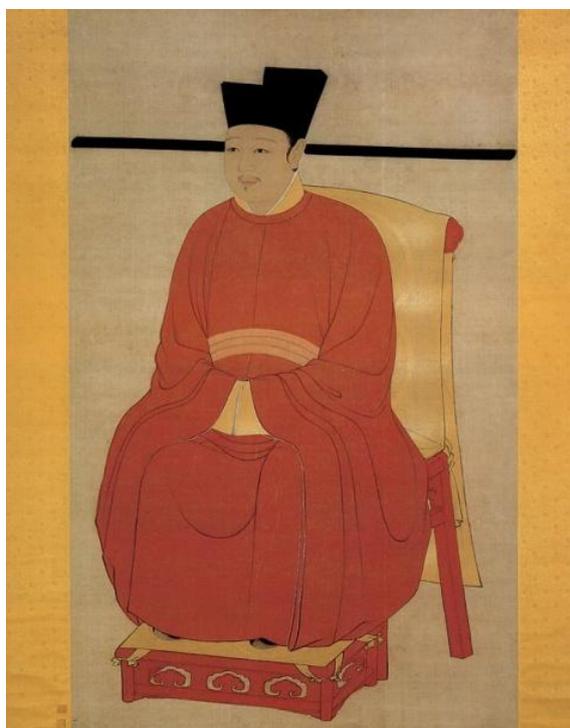


Fig. 65. VIII emperador de la dinastía Song, Hui Tsung (chino: 徽宗, pinyin: *Huīzōng*, Wade-Giles: *Hui-tsung*; 1082-1135).

Fuente: [http://es.wikipedia.org/wiki/Song\\_Huizong](http://es.wikipedia.org/wiki/Song_Huizong)

<sup>371</sup> HU, Kemin. *The Suyuan Stone Catalogue. Scholars' Rocks in Ancient China*. New York: Weatherhill, 2002, p. 1

<sup>372</sup> SCHAFER, Edward H. *Tu Wan's Stone Catalogue of Cloudy Forest. A Commentary and Synopsis*. Berkeley and Los Angeles: Floating World Editions, 1961, pp. 6-7.

<sup>373</sup> HU, Kemin. *The Spirit of Gongshi...*, p. 21

<sup>374</sup> El propio interés del emperador en las rocas debe haber estado estrechamente relacionado con su parque cósmicamente imperial, el Genyueyuan, una enorme estructura de montañas artificiales y canales. En sus propias palabras: "Grandes rocas, de unos treinta pies de altura, fueron colocadas en frente de todos los picos más altos... han sido honradas como magníficos ejemplares de una manera heredada de la dinastía Tang". HAY, John. *Kernels of Energy, Bones of Earth: The Rock in Chinese Art*. Exh. cata., New York: China House Gallery, China Institute in America, 1985, p. 25.

Entre sus proyectos grandiosos estuvo la construcción del jardín Genyue que reproduce las montañas y ríos del mundo en la capital imperial de Kaifeng. Su pasión por las rocas y flores fue incomparable. Para crear montañas artificiales en el jardín, ordenó a las poblaciones de Suzhou y Huzhou dragar los lechos del lago Taihu por las rocas raras. Miles de toneladas de rocas fueron enviados a la capital para su jardín del paraíso.<sup>375</sup>

Asimismo, John Hay comenta que las rocas entraron en la literatura de la época Song como objeto de reconocimiento académico, destacando a dos de los más famosos eruditos de la apreciación del siglo XI: Su Shi (1037-1101) y Mi Fu (1051-1107), quienes fueron reconocidos "petrófilos."



Fig. 66. *Mi Fu inclinándose ante una Roca*. Wang Zhen. 1914. Rollo de mano, tinta color, 161 x 90 cm. Indianapolis Museum of Art.

Su, quien figura en lugar destacado en el catálogo de Du Wan y cuyos poemas grabados incluyen dieciséis sobre rocas, parece haber fascinado por todo, desde las piedras a las montañas... Mi Fu, quizás el último conocedor en toda la historia de China, que disfrutó su pasión por las rocas en una excentricidad explícita.<sup>376</sup>

Es muy conocida la anécdota del excéntrico Mi Fu, gobernador de la provincia de Wu-Wei, llamado también Mi Nan-Kong, gran aficionado a la pintura, a la caligrafía y crítico de arte que, al igual que muchos intelectuales de su época, le gustaban y admiraba las piedras extrañas. Sentía una pasión desmedida por las piedras, hasta el punto de vestirse con su traje de ceremonias para inclinarse y saludar a una piedra llamándola «Hermano mayor», una extravagancia que fue muy comentada y se recogió en los anales de la Historia de la dinastía Song.<sup>377</sup>

Otros expertos en piedras de este período fueron: el poeta y calígrafo Ouyang Xiu (1007-1072), famoso por obras literarias maestras tales como "El Pabellón del Viejo Borracho" (*Zuiwengting ji*)<sup>378</sup> y "el reconocido erudito de la siguiente generación a Mi y Su, llamado Ye Mengde" (1077-1148) quien compró una finca desde la que se divisaban las preciadas rocas de Lingbi, a la que llamó "Bosque de piedras".<sup>379</sup> El siglo XII pudo haber sido un punto culminante de los

<sup>375</sup> HU, Kemin. *The Spirit of Gongshi...*, p. 23.

<sup>376</sup> HAY, John. *Kernels of Energy, Bones of Earth: The Rock in Chinese Art*. Exh. cata., New York: China House Gallery, China Institute in America, 1985, pp. 27 y 32.

<sup>377</sup> CAILLOIS, Roger. *Piedras*. La Biblioteca azul (serie mínima). Madrid: Ediciones Siruela, 2011, p. 103.

<sup>378</sup> LITTLE Stephen, *Spirit Stones of China: The Ian and Susan Wilson Collection of Chinese Stones, Paintings, and Related Scholar's Objects*. Chicago: University of California Press in Association with the Art Institute of Chicago. 1999, p. 19.

<sup>379</sup> Op. cit., p. 21.

conocedores obsesivos en general, destacando el gran erudito Fan Chnegda (1126-1193)".<sup>380</sup>

De principios del siglo XVII, Stephen Little recoge la figura de Li Rihua (1565-1635) como un influyente coleccionista, considerado como uno de los árbitros del gusto y otro de los más famosos coleccionistas de piedras de esta época el "funcionario-erudito Mi Wanzhong... famoso en toda China como pintor y calígrafo (...) dueño de una gran finca en Beijin... La última dinastía Ming vio la llegada de escritores, artistas, intelectuales y artesanos de diferentes tradiciones, que juntos crearon un mundo artístico maravillosamente refinado".<sup>381</sup> Sobresale en esta época la figura de Lin Youlin, quien "compiló el *Catálogo de Rocas Suyuan* en 1613, incluyendo ilustraciones de algunas de las más famosas rocas pertenecientes a Mi Fu, Su Shi y otras personalidades. Aunque muchas están perdidas ahora, su forma y belleza están documentadas".<sup>382</sup>

En la dinastía Qing florecen los grandes escritores. Kemin Hu destaca a dos escritores y sus obras: Pu Songling (1640-1750), quien "escribió una colección de relatos sobrenaturales titulado *Registro de maravillas de Liao zhai*. Uno de ellos, '*La roca etérea*' (*Shi qinxu*). Pero, sobre toda la literatura de esta época, sobresale una obra cumbre de la narrativa china, la gran novela... "*Sueño en el Pabellón Rojo (Hongloumeng)*, también conocida como *Historia de la Piedra*", sobre cuya autoría y contenido cita las siguientes precisiones:

Cao Xueqin (1715-1763), quien escribió varios poemas sobre rocas, completó los primeros ochenta capítulos de esta epopeya; Gao E realizó unos cuarenta capítulos adicionales después de la muerte de Cao. Además de ser un amplio estudio de las costumbres y la moral de la China del siglo XVIII, es también la historia de una piedra mágica.<sup>383</sup>

Por último, entre los expertos y amantes de las piedras en la actualidad, Hu destaca "el pintor Chang Dai Chien (1899-1983), el escritor Shen Junru y el coleccionista de antigüedades Hu Zhaokang. Es conocida la pasión de Chang por rocas e hizo muchas pinturas de ellos".<sup>384</sup>

---

<sup>380</sup> HAY, John. *Kernels of Energy...*, p. 34.

<sup>381</sup> LITTLE Stephen, *Spirit Stones of China...*, pp. 22-23.

<sup>382</sup> HU, Kemin, *The Spirit of Gongshi. Chinese Scholar's Rocks*. Newtown, Massachusetts: L.H. Ink and Art Media Resources Ltd. 1999, p. 23.

<sup>383</sup> *Ibidem*, p. 23.

<sup>384</sup> Op. cit. p. 24.

### 1.6.2.6. Principales tipos de rocas clásicas chinas



Fig. 67. *Roca del erudito*, Lingbi, negra. Dinastía Qing, S. XVIII. Piedra caliza procedente de Lingbi, provincia de Anhui. Altura 21 cm (incluyendo el soporte). Imagen en web: Arte chino. María Kiang.

Sin duda, los dos tipos de rocas preferidos por el coleccionista chino tradicional fueron las rocas *Taihu* y las *Lingbi*, aunque también destacaron las *Yin* y *Kun*, como las más importantes (ver ANEXO IV.V).

Las rocas de Lingbi (*Lingbishì*), procedentes de la provincia de Anhui, fueron las favoritas en la dinastía Song del Norte (960-1127). Extraídas de minas subterráneas, destacan por la densidad estructural de su material que propicia un sonido particular y su coloración negra intensa, de superficies brillantes.<sup>385</sup> Ocupó el primer lugar entre los cuatro tipos preferidos por los eruditos chinos. Dado que producen un sonido metálico al ser golpeadas, también fueron llamadas "rocas resonantes".

Son piedras calizas de grano fino, con textura delicada y se encuentran profundamente en el barro de las montañas de Qingshi. En forma natural, no necesitan ningún corte o talla. Agotadas después de generaciones de minería, las Lingbi de alta calidad son bastante raras. Son duras y un cuchillo ordinario no puede rayarlas.<sup>386</sup>

Las rocas de Taihu (*Taiushi*) han sido las rocas de jardín más apreciadas desde la dinastía Tang, siendo las rocas más conocidas de China. Extraídas del Gran Lago Taihu, en el extremo sur de la provincia de Jiangsu, cerca de Suzhou. También se componen de piedra caliza y generalmente son color gris claro o blanco apagado. Además, según sea su tamaño y sus agujeros (huecos y aperturas) serán apropiadas para exteriores o interiores, aunque muy predominantemente sean de exteriores.<sup>387</sup> La belleza de las rocas de Taihu proviene de su esbeltez –orientadas verticalmente- y arrugas, así como las perforaciones y huecos que realzan su aspecto abierto.<sup>388</sup>



Fig. 68. *Gran roca con un voladizo pronunciado*. Dinastía Ming a Qing, probablemente, S. XVIII. Caliza de Taihu blanca, del lago Tai, provincia de Jiangsu. 50,0 x 45,0 25,5 cm. Colección, Richard Rosenblum. Imagen en Catálogo Expo. *Worlds Within Worlds*, p 245.

<sup>385</sup> MOWRY, Robert D. *Worlds Within Worlds: The Richard Rosenblum Collection of Chinese Scholar's Rocks*. Exh. cata., Cambridge, Massachusetts: Harvard University Art Museums, 1997, pp. 23-24.

<sup>386</sup> HU, Kemin, *The Spirit of Gongshi. Chinese Scholar's Rocks*. Newtown, Massachusetts: L.H. Ink and Art Media Resources Ltd. 1999, p. 24.

<sup>387</sup> MOWRY, Robert D. *Worlds Within Worlds...*, pp. 26-27.

<sup>388</sup> HU, Kemin. *The Spirit of Gongshi...*, p. 25.



Fig. 69. *Roca del Erudito*. Ying, negra. D. Qing. Piedra caliza. Altura: 18,1 cm incluyendo soporte, de estilo Suzhou. Colección privada japonesa. En web: Arte Chino. Maria Kiang.

Las rocas Ying (*Yingshi*), de la localidad de Yingde, en la provincia de Guangdong, son calizas de color predominantemente gris oscuro, con algunas vetas, especialmente consideradas por sus texturas llenas de orificios, que fueron extraídas de cuevas.<sup>389</sup> Las que procedían de la provincia de Guanxi, son menos duras que las de Lingbi, con superficies frecuentemente llenas de surcos con líneas trenzadas, destacan por sus formas variadas, que "parecen abarcar un millar de colinas y valles, por lo que son apropiadas para representar un paisaje lejano".<sup>390</sup>

Las rocas Kun (*kunshi*), originarias de Kunshan, provincia de Jiangsu, son muy valoradas por su aspecto cristalino exquisito, de color blanco. Por lo general son pequeñas; los ejemplos de tamaños más grandes son extremadamente raros. Tras cientos de años de extracción, se han vuelto bastante escasas y los sucesivos gobiernos han prohibido su explotación minera por temor a la erosión de la montaña.<sup>391</sup>

Además de los cinco tipos de rocas tradicionales más importantes, también se coleccionaron otras cinco que conformaban los diez tipos básicos de gongshi, entre ellas: la Madera Petrificada (*muhuashi*); las rocas Zibowen; las rocas negras de Ying (*muhushi*); las piedras Fengli y las piedras del Río Rojo (*hongheshi*).<sup>392</sup>

Entre el resto de piedras que podían ser coleccionables se encuentran las siguientes: las piedras verdes de Laoshan (*Laoshan lishi*); la malaquita (*Kongqushi*); turquesa (*lusongshi*); la piedra de Duan (*duanshi*); esteatitas (*shoushanshi*); la piedra de crisantemo (*juhuashi*); el mármol (*dalishi*); las piedras qixia (*qixiashi*), las piedras Xuan, etc. En el catálogo, *Modern Chinese Scholar's Rocks. A Guide for Collectors*, de Kemin Hu, pueden revisarse hasta cuarenta y ocho tipos de piedras, entre las que se incluyen las anteriores.<sup>393</sup>

<sup>389</sup> MOWRY, Robert D. *Worlds Within Worlds: The Richard Roseblum Collection of Chinese Scholar's Rocks*. Exh. cata., Cambridge, Massachusetts: Harvard University Art Museums, 1997, pp. 25-26.

<sup>390</sup> HU, Kemin. *The Spirit of Gongshi...*, *Ibidem*, p.25.

<sup>391</sup> *Ibidem*. 25-26.

<sup>392</sup> *ibíd.*, pp. 26-27.

<sup>393</sup> *Ibid.*, p. 27.

### 1.6.2.7. Criterios estéticos en el arte chino de contemplar piedras

Las consideraciones estéticas propias del arte chino de contemplar rocas constituyen un referente fundamental de esta investigación, ya que describen los criterios para evaluar o juzgar la calidad de los ejemplares seleccionados, determinando aquellas cualidades -formales y abstractas- que debe reunir una piedra para formar parte de una colección y ser expuesta. Por lo tanto, suponen las claves originarias para entender el reconocimiento de estos objetos naturales, como parte de una manifestación artística singular.

Estas cualidades propias del pensamiento cultural, filosófico y artístico chino, eran conocidas desde muy antiguo y su conocimiento fue transmitido de generación en generación, siendo tipificadas en la dinastía Tang. Los entendidos las documentaron en los citados *Catálogos de Piedras* para ejemplificar las características distintivas de cada clase o categoría. Algunas de esas piedras llegaron a ser realmente célebres –piedras históricas-.

A la hora de enjuiciar críticamente las cualidades de las rocas hay que tener en cuenta que los términos usados muestran múltiples y diferenciados matices, pudiendo resultar algo complicados de entender para el pensamiento occidental. De hecho, el vocabulario empleado provenía de otras manifestaciones artísticas, fundamentalmente de la literatura, la caligrafía y la pintura, vocabulario que fue evolucionando y ampliándose de acuerdo con los gustos imperantes en cada época o dinastía histórica, de modo que la preferencia por un tipo u otro variaba según el período histórico, la localización geográfica y el nivel socioeconómico del coleccionista.<sup>394</sup> A continuación, se describen estos criterios de un modo comprensible para el occidental.

De acuerdo con esta tradición escrita, en general existe un consenso entre los estudiosos de este arte milenario en cuanto a la selección de dichos criterios. Tanto las referencias del Departamento de Arte Asiático del Museo Metropolitano de Arte de Nueva York como las de otros investigadores destacados -Robert D. Mowry, John Hay o Kemin Hu- coinciden en este punto. Parten de los tres criterios originales descritos en la época Tang para evaluar las piedras, tanto las de jardín como las más pequeñas, expuestas en el interior de los estudios de los eruditos, a saber: "flaqueza" o "esbeltez" (*shou*), "textura de la superficie" (*zhou*) y un "interior perforado" (*tou*), que se referían a las piedras de *Taihu*.

Mi Fu amplió a cuatro los criterios de evaluación de la roca al incluir el cuarto criterio, conocido como *lou*. "Lou significa acanaladuras y otros tipos de

---

<sup>394</sup> MOWRY, Robert D. *Worlds Within Worlds: The Richard Roseblum Collection of Chinese Scholar's Rocks...*, pp. 29-30.

muestras que dan una exquisita belleza a las rocas. Estos canales están vinculados entre sí como si fueran desplegando un camino propio a través de la roca",<sup>395</sup> de modo que el agua vertida por la parte superior, discurre por dichos canales interiores hasta salir por su base. También, al quemar incienso en la base, el humo desprendido subía por los conductos y salía por las aperturas superiores, ofreciendo una imagen que podía recordar las cumbres nubosas o cubiertas por la niebla, típicas del paisaje chino. Estos cuatro criterios (*shou*, *zhou*, *lou* y *tou*) fueron considerados esenciales para enjuiciar las rocas y fueron seguidos por los expertos de todas las dinastías posteriores hasta la actualidad, especialmente para las rocas de Taihu.<sup>396</sup> Sin embargo, teniendo en cuenta que con el tiempo fueron apareciendo otros tipos de piedras excepcionales, cuyas características eran diferentes a las de Taihu, los criterios anteriores ya no eran válidos para el resto de las piedras. En este sentido, algunos autores, como Hu y Elias, explican: "además de las cuatro categorías básicas de Mi, tradicionalmente los entendidos han utilizado otros términos como *xiu* (atractiva), *wan* (persistente), *zhuo* (tosca), *pu* (sencilla), *chou* (fea) y *guai* (grotesca) para caracterizar a las rocas."<sup>397</sup>

Resulta particularmente interesante el criterio de "fea" (*chou*) para calificar a una roca. Hu explica que tiene un sentido positivo, ya que, tanto para el erudito Su Shi, calígrafo de la dinastía Song, como para el pintor Zhang Banqiao, de la dinastía Qing, implicaba "encanto y distinción por la variación de su textura".<sup>398</sup> Elias ha argumentado que tiene sentido traducir *chou* como "exagerada" o "sorpresa" en lugar de "fea", para comunicar mejor la "sorpresa" que nos provocan las piedras feas.<sup>399</sup>

Por otra parte, algunos expertos (Mowry, Hu, Elias,) sostienen que el nuevo conjunto de normas que se tiene en cuenta en la actualidad implica a las cualidades: *xing* (forma), *zhi* (sustancia), *se* (color) y *wen* (textura):

La forma (*xing*), es la configuración de una roca y se asocia a la característica de "fantástica", que puede sugerir objetos o animales concretos o algo abstracto. Para Hu, la primera consideración de la forma de una roca debe ser la de su creación natural, aunque hay que tener presente que, en la práctica, muchas rocas fueron intervenidas para mejorar su aspecto.

El material (*zhi*), depende de su composición mineral, lo que implica su estructuración y otras propiedades asociadas, como el sonido que puede

---

<sup>395</sup> HU, Kemin, *The Spirit of Gongshi. Chinese Scholar's Rocks*. Newtown, Massachusetts: L.H. Ink and Art Media Resources Ltd. 1999, p. 27.

<sup>396</sup> *Ibidem*, p. 27.

<sup>397</sup> SINGER, J., HU, Kemin and ELIAS, Thomas S.. *Spirit Stones. The Ancient Art of the Scholar's Rocks*. New York: Abbeville Press, 2014, p. 12.

<sup>398</sup> HU, Kemin, *The Spirit of Gongshi. Chinese Scholar's Rocks...*, p. 27.

<sup>399</sup> SINGER, J., HU, Kemin and ELIAS, Thomas S. *Spirit Stones...*, pp. 12-13.

producir la roca al ser golpeada. La dureza del material denota su calidad y puede compensar la carencia de una forma fantástica.

El color (*se*) se identifica con la gama natural o tono que posee cada tipología de roca y, dentro de la misma categoría, se diferencia de un ejemplar a otro, destacando su homogeneidad, pureza y profundidad. Especialmente importante es su brillo.

La textura (*wen*) se asocia a la materia y se refiere a la riqueza de matices apreciados en la superficie de una roca y sus propiedades asociadas.<sup>400</sup>

Aunque en Occidente se suelen tener en cuenta estos criterios objetivos de forma, material, color y textura-, también deben aplicarse criterios subjetivos, como su encanto romántico, (*shenyun*) y su concepción artística (*qiyun*), matices propios de la cualidad "espíritu", una nota genuina de la concepción oriental que la distingue del pensamiento occidental, más objetivo.<sup>401</sup>

El espíritu viene a expresar aquello que cautiva al espectador y estimula su imaginación, despertando su empatía. El espíritu depende de la forma y le otorga el mayor valor a una piedra.

La forma es la base del espíritu. Sin una forma, no habrá ningún espíritu. Sin embargo, una piedra con forma pero sin espíritu es algo común, mientras que una con ambos es divina. Muchas piedras históricas muestran ambos criterios.<sup>402</sup>

Otras cualidades distintas de las anteriormente citadas, añadidas por los expertos de las dinastías Ming y Qing, que podían adaptarse a otros tipos de rocas, son las cualidades conocidas como *JIU*, que significa "vieja", genuinamente antigua; *GU*, que significa de "remota antigüedad", no meramente vieja, sino elegante, atractiva y llena de historia; *Wenya*, que significa "elegancia literaria" y *Jue*, que significa "sin par" o "incomparable".<sup>403</sup>

John Hay plantea que para comprender las funciones morfológicas experimentadas ante la contemplación de una roca hay que verla como un organismo y tener en cuenta la relación de mutabilidad de la estructura con su interioridad y exterioridad, a través de sus huecos y cavidades.

la interioridad sin exterioridad dejaría de tener sentido... Su esbeltez conserva la energía de esta mutabilidad. Su textura trae esta vitalidad a la superficie y se agranda

---

<sup>400</sup> MOWRY, Robert D. *Worlds Within Worlds: The Richard Roseblum Collection of Chinese Scholar's Rocks*. Exh. cata., Cambridge, Massachusetts: Harvard University Art Museums, 1997, pp 30-33.

<sup>401</sup> HU, Kemin, *The Spirit of Gongshi. Chinese Scholar's Rocks*. Newtown, Massachusetts: L.H. Ink and Art Media Resources Ltd. 1999, p. 28.

<sup>402</sup> Op. cit., 104

<sup>403</sup> MOWRY, Robert D. *Worlds Within Worlds... Ibidem*, pp. 30-33.

en los huecos y agujeros que dan acceso hacia su interior. Interactuando con la mutabilidad de la roca estos huecos invitan a los movimientos esenciales de entrada y de salida a través de los cuales se logran la estructura y la comprensión. Estas son funciones morfológicas que se aprenden a entender al reaccionar ante el organismo de cualquier roca individual... El término para el medio creativo en el universo es *shen*. En un extremo del espectro cultural que significa "*espíritu*".<sup>404</sup>

Elias opina que aunque no existen normas para la apreciación de la piedra en Occidente, por lo general la gente fantasea con la idea de que las piedras cumplen con los estándares anteriores.<sup>405</sup> Con ello puede dar a entender que dichos criterios tradicionales fueron dados en el contexto artístico y cultural determinado, para una clase específica de rocas chinas, poseedoras de ciertas peculiaridades que sólo podían encontrarse en unas localizaciones geográficas concretas y con una serie de exigencias difícilmente repetibles entre las rocas de otros países.

Un ejemplar puede poseer alguna o varias de las cualidades descritas. Si las reuniera todas, sería un ejemplar tan excepcional como maravilloso. En la práctica, el coleccionista entendido suele valorar la dureza de la piedra y el color oscuro, fundamentalmente el negro. Por lo general, las rocas típicamente occidentales no suelen gozar de las características y calidades revisadas.

Hay que tener presente que el coleccionismo de piedras raras ha evolucionado con los años y han seguido incorporándose nuevas variedades de piedra como, por ejemplo, *Caitao* y *Dahua*, destacando por sus formas y colores, lo cual debe conllevar la adaptación de esas normas a los nuevos aspectos de la apreciación, ya que las normas tradicionales no son capaces de satisfacer su evaluación adecuadamente.

#### **1.6.2.8. Modos de exposición de las piedras en China**

Hay numerosas formas de exponer las piedras seleccionadas, dependiendo de su tamaño, forma, color, textura y el entorno particular en el que se muestren. Aunque no hay reglas rígidas para mostrar la piedra, se pueden seguir ciertas recomendaciones que ayuden a mejorar esta práctica.

En un principio, las grandes piedras con formas peculiares fueron colocadas en los jardines y patios. Posteriormente, algunos ejemplares de menor tamaño se llevaron al interior de los estudios de los eruditos, siendo colocados, en primer lugar, sobre bandejas, cuencos u otro tipo de recipientes, tal como atestiguan algunas pinturas de la dinastía Tang. Sin embargo, a partir de la dinastía Song,

---

<sup>404</sup> HAY, John. *Kernels of Energy, Bones of Earth; The Rock in Chinese Art*. Exh. cat., New York: China House Gallery, China Institute in America, 1985, p. 109.

<sup>405</sup> SINGER, J., HU, Kemin and ELIAS, Thomas S. *Spirit Stones. The Ancient Art of the Scholar's Rocks ...*, p. 12.

la literatura de la época confirma el hecho de que se generalizó el uso de pedestales de madera, alcanzando un nivel de desarrollo y sofisticación aún mayor durante la dinastía Qing, cuyo uso se extendería hasta la actualidad.<sup>406</sup> Esta práctica de acompañar las piedras con una base o plataforma de madera, específicamente diseñada para cada ejemplar, es una de las particularidades de este arte.

Desde tiempos tan remotos como el Neolítico se utilizaba este procedimiento de colocar objetos rituales sobre pedestales o plataformas como "medio de elevación de lo mundano a lo sagrado", una costumbre que se consolidaría con el tiempo, mediante el uso de soportes de madera para exhibir una amplia gama de objetos de arte.<sup>407</sup> El pedestal confiere al objeto una categoría superior.

La roca se ajusta a su peana, en la que encaja perfectamente, a la vez que le procura estabilidad y la orientación deseada, puede cambiarse a voluntad, permitiendo destacar el lado o vista principal más expresiva. Pero este punto de vista no tiene por qué ser único. El cambio de posición de la roca sobre su soporte puede mostrar o evocar una o múltiples "representaciones" posibles.

En principio, no debe alterarse la base de la roca para nivelarla mediante su corte o tallado, salvo en aquellos casos excepcionales en que se logre mejorar ostensiblemente la configuración general de la piedra. Se pueden encontrar especialistas en la fabricación de este tipo de soportes -por encargo-, aunque pueden ser realizados personalmente por sus coleccionistas con la debida paciencia y práctica.

Las formas talladas de estas bases de madera pueden ser todo lo sencillas o sofisticadas que pueda imaginar su diseñador; de líneas simples y minimalistas o tan recargadas que resulten barrocas y dramáticas. Algunas representan motivos naturales, como: estalactitas, vegetación, ondas marinas... "Tradicionalmente, los pedestales de la dinastía Ming eran simples en diseño, mientras que los de la época Qing eran más adornados..."<sup>408</sup>



Fig. 70. Las rocas eruditas se pueden exponer como otras piezas escultóricas. Cada piedra encaja en un soporte expresamente diseñado. Fuente:[http://el-middleman.at.webry.info/200608/article\\_67.ht](http://el-middleman.at.webry.info/200608/article_67.ht)

<sup>406</sup> SINGER, J., HU, Kemin and ELIAS, Thomas S. *Spirit Stones. The Ancient Art of the Scholar's Rocks ...*, p. 232.

<sup>407</sup> ROSENBLUM, Richard. *Art of the Natural World. Resonances of Wild Nature in Chinese Sculptural Art*. Boston, Massachusetts: MFA Publications, a division of the Museum of Fine Arts, , 2001, p. 80.

<sup>408</sup> ROSENBLUM, Richard. *Art of the Natural World...*, *Ibídem*, p. 80.

Hoy en día los coleccionistas pueden optar por un modo de exposición clásico, al estilo de la antigua China dinástica o adaptarlas a un entorno más actual, en consonancia con los nuevos espacios interiores. Sin embargo, la forma de exponer las piedras ha evolucionado con el tiempo y también lo han hecho las bases de madera.<sup>409</sup> Pero, no todas las bases para las rocas son peanas o pedestales de madera. Existen otros tipos de soportes que pueden realzarlas igualmente, tales como raíces de árboles, mesitas, taburetes o banquetas, recipientes de arcilla e incluso la forma más antigua conocida, en la que otra roca vistosa sirve de apoyo.

Otro aspecto de la exposición consiste en la forma de acompañar la piedra y su base con otros elementos complementarios, así como su ubicación idónea. Se trata de los arreglos o composiciones más aconsejables, en consonancia con los gustos y estilos artísticos propios del contexto cultural o el ambiente del coleccionista. Desde una perspectiva tradicional, Kemin Hu cita cinco posibles arreglos diferentes: rocas y pergaminos; rocas y antigüedades, o con plantas; un grupo de rocas; el cambio de orientación en una misma roca con dos peanas diferentes; situarla en nichos u hornacinas.<sup>410</sup>

---

<sup>409</sup> SINGER, J., HU, Kemin and ELIAS, Thomas S., *Spirit Stones. The Ancient Art of the Scholar's Rocks...*, p. 233.

<sup>410</sup> HU, Kemin. *The Spirit of Gongshi. Chinese Scholar's Rocks*. Newtown, Massachusetts: L.H. Ink and Art Media Resources Ltd. 1999, pp. 29-30.

### 1.6.3. SUISEKI, EL ARTE DE CONTEMPLAR PIEDRAS EN JAPÓN

Es importante notar que los japoneses han aceptado y desarrollado en gran parte la mentalidad occidental de controlar tecnológicamente la naturaleza. Sin embargo... Una continuación del culto a la naturaleza, en su sentido más simple, corre a través de toda la historia del Japón y permanece en la actualidad (...) Este modo de tratar a la naturaleza como algo santo y misterioso se conservó durante mucho tiempo, y llegó a influir en la sensibilidad tradicional del pueblo japonés.<sup>411</sup>

#### 1.6.3.1. Aproximación al concepto

A tenor de los escritos de dos reconocidos expertos en la materia, Yuji Yoshimura y Vicent T. Covello, los *suiseki* son piedras de pequeño tamaño, formadas por la naturaleza, admiradas por su belleza y poder de sugerir una escena natural o un objeto, asociado estrechamente a su vez con la naturaleza. El significado literal del término *suiseki* es el de “piedra de agua” (*sui*, agua; *seki*, piedra o piedras) y sus antecedentes provienen de la antigua costumbre de disponer paisajes en miniatura en recipientes con agua –o, posteriormente, arena–, así como la asociación del *suiseki* con las pinturas clásicas orientales de paisajes, en que aparecen con montañas, ríos y lagos.<sup>412</sup>

La raíz y el sufijo de esta palabra japonesa conforman su significación. Chiara Padrini, directora del Bonsai Club Internacional desde el 2003 explica: “la palabra SUI-SEKI es una contracción de un ideograma mucho más complejo, SAN SUI KEI JO SEKI, que significa montaña-agua-escénico-sentimiento-piedra”<sup>413</sup> (Ver ANEXO V.I).

Un requisito esencial en esta forma de apreciación de las piedras reside en la formación natural de las mismas, lo cual le confiere su especial valoración. La intervención humana sólo estaría reservada en casos muy excepcionales y relacionados exclusivamente con la nivelación de su base de apoyo, para facilitar su colocación sobre una *daiza* -base de madera- o un *suiban* -bandeja de cerámica con agua o arena-.



Fig. 71. Suiseki en *suiban* o bandeja de cerámica rellena de arena. Fuente: <http://nihonnipon.com/category/naturaleza/bonsai/>

<sup>411</sup> GUTIERREZ, Fernando G. “La concepción china y japonesa de la naturaleza en el arte” en *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas* (Madrid) 1975, pp. 76-77.

<sup>412</sup> COVELLO, Vicent T. y YOSHIMURA, Yuji. *El arte japonés de contemplar las piedras. Suiseki y su uso con Bonsai*. Barcelona: Ediciones Omega, S.A., 1994, p. 15

<sup>413</sup> PADRINI, Chiara. «Suiseki Art» *Artículos: Suiseki, Introducción* [en línea] 2005 [consulta: 28.03.2011]. Disponible en: <<http://www.padrini.it/zen/index.htm>>

Sus condiciones prístinas, universalidad, atractivo y sugestión contribuyen a la apreciación del suiseki como obras de arte. Su belleza y su poder evocador permiten a las piedras estimular el recuerdo de hechos pasados y lugares, para crear conexiones emocionales y para servir como un medio para la meditación y relajación. Para algunos coleccionistas, la búsqueda del suiseki es similar a una experiencia espiritual o mística.<sup>414</sup>

Willi Benz<sup>415</sup> (1931-2011) afirmaba que "las piezas extraordinarias pueden alcanzar un valor de varias decenas de miles de dólares", pero su alta estimación se debe, sobre todo, a nivel sentimental, al ser consideradas parte del patrimonio familiar atesorado, venerado y transmitido durante generaciones e incluso como símbolo cultural de un país. En este sentido, "en algunos países asiáticos se ofrecen bellos suiseki como regalo a las visitas de estado".<sup>416</sup>

Para comprender qué representa el suiseki nada mejor que atender al simbolismo de los dos elementos que le dan su nombre, el agua y la piedra, conformadores de un sistema filosófico que, a partir de la noción china de «Feng-Liu» («A merced del viento»)<sup>417</sup> llegó a derivar en elegancia distinguida. La forma de exponer el suiseki como un paisaje en miniatura consiste en situarlo en el interior de un *suiban* -bandeja de cerámica o bronce-, que en un primer momento se llenaba de agua y, posteriormente, se podía sustituir por arena, con lo que se simbolizaba la dualidad del universo, representada en los dos conceptos taoístas opuestos y complementarios del yin -agua- y el yang -la piedra-.

Bajo la influencia de la doctrina Zen, la filosofía «Feng-Liu» adquirió en los siglos XIV y XV un auge excepcional y ejerció una influencia tan poderosa en la estética japonesa que todavía hoy podemos admirar sus efectos en los magníficos jardines naturales, en la colocación tan particular de las piedras, en la ceremonia del té, en la presentación del suiseki y en otros muchos aspectos. ...Así fue como «Feng-Liu» o «Furyu», como dicen los japoneses, se convierte en una noción estética que simboliza la elegancia distinguida, digna de los más grandes elogios, cuando alguien calificaba un suiseki de furyu....<sup>418</sup>

Se pueden extraer dos ideas clave para entender qué supone este arte: la primera, "...El desafío de buscar el suiseki entre miles de piedras ordinarias, y la emoción y alegría de descubrir un ejemplar que será admirado por las

---

<sup>414</sup> RIVERA, Félix. *Suiseki: The Japanese Art of Miniature Landscape Stones*. Berkeley, California: Stone Bridge Press, 1997, pp. 13-14.

<sup>415</sup> En aquél momento era el presidente de la Asociación Europea de Suiseki (E.S.A.).

<sup>416</sup> BENZ, Willi. *Suiseki: el maravilloso arte asiático de las piedras*. Tarragona: Ed. Jardin Press, 2005, p.13.

<sup>417</sup> «A merced del viento» o simplemente «conversación elegante», un estilo de vida de los letrados chinos de la edad Media... que en el siglo XIV llegó a Japón bajo la influencia de la doctrina ZEN. BENZ, Willi. *Suiseki: el maravilloso arte asiático de las piedras...*, p. 30.

<sup>418</sup> Op. cit., pp. 17-18.

generaciones venideras";<sup>419</sup> y la segunda idea, apuntada por Josep Berruezo<sup>420</sup> -quien tradujo al castellano el citado libro de Covello y Yoshimura-, consiste en una suerte de descubrimiento de su posible significación, que expresa con las siguientes palabras: "... y, a veces, después de contemplar una piedra durante meses descubría súbitamente, como una revelación, qué era lo que la piedra tenía que decir".<sup>421</sup>

Aunque la práctica de este arte obedece a una serie de reglas orientadoras básicas, hay que matizar que no se trata de axiomas o normas rígidas. Una clara nota distintiva sobre el valor del *suiseki* es la importancia concedida a la antigüedad de la piedra. Del *suiseki* cabe destacar su poder evocador y la relajación que proporciona, así como el respeto y armonía con la naturaleza, algo que puede explicarse con la siguiente reflexión:

El estudio y la práctica de SUISEKI como estilo de contemplación no sólo ofrece la posibilidad de ver las escenas invisibles de la naturaleza en la imaginación de una persona, sino que también puede proporcionar a los espectadores una sensación mística de tranquilidad, belleza poética y la paz mental. Equilibrio, armonía y respeto por la naturaleza son los principios inherentes en la apreciación básica del arte.<sup>422</sup>

### 1.6.3.2. La apreciación de las piedras evocadoras

En *Suiseki: el maravilloso arte asiático de las piedras*, Willi Benz describía las características fundamentales de estas piedras, al destacar lo siguiente:

su capacidad para conseguir del observador una emoción normalmente asociada a la contemplación de cualquier escena magnífica de la naturaleza o de una obra de arte excepcional y atribuye ese poder de atracción a la feliz combinación entre la forma, el aspecto de la superficie y el color de dicha piedra.<sup>423</sup>

En la misma publicación, M. Paiman<sup>424</sup> explicaba el sentido de la palabra *Aisek*, entendida como "piedra venerada", concepto unívoco en varios países de Extremo Oriente, para hacer significar "una forma de arte extremadamente preciada", creación de la naturaleza. Asimismo Paiman atribuye el reconocimiento del *Aisek*, como expresión artística propia de Asia, a "los

---

<sup>419</sup> COVELLO, Vicent T. y YOSHIMURA, Yuji. *El arte japonés de contemplar las piedras. Suiseki y su uso con Bonsai*. Barcelona: Ediciones Omega, S.A., 1994, p. 15.

<sup>420</sup> Coleccionista, vicepresidente de la Associació Catalana Amics del Bonsai.

<sup>421</sup> Op. cit., p. 18.

<sup>422</sup> DENNIS, Jack and Sachiko. *Characterizing Decorative Viewing Stones (Kazari Keshiki-ishi)*. [en línea] *SUISEKI JOURNAL*, European Suiseki Association. Ed: Igor Bárta, Año 2011, N°. 4, p. 13. [Consulta 03 de Diciembre de 2012] Disponible en web:

<<http://www.youblisher.com/p/498998-Suiseki-journal-Ano-2011-no4/>>

<sup>423</sup> BENZ, Willi. *Suiseki: el maravilloso arte asiático de las piedras*. Tarragona: Ed. Jardin Press, 2005, p. 5.

<sup>424</sup> Siendo entonces vicepresidente del International Natural Artistic Stone Association.

esfuerzos considerables y el duro trabajo aportado por ciertos asiáticos entusiastas en la actualidad".<sup>425</sup>

Por su parte, Norry Kirschten,<sup>426</sup> explicaba la nueva dimensión que ofrecen estas piedras, como producto de los procesos de la naturaleza, en los siguientes términos:



Fig. 72. Cadena de montañas alpinas fantásticas. 38 cm de ancho. Suiseki del tipo *Montaña Vista Cercana*. Procedente de Liguria, norte de Italia. Colección Benz.

La incansable «naturaleza creadora» cortó, talló y formó los relieves de estos «objetos contenidos» mediante fuerzas inconmensurables, lo que los dota de una vitalidad mística. Se nos presenta una imagen de la piedra totalmente diferente de la que hasta ahora se nos ha ofrecido a través de objetos de coleccionista de minerales o de fósiles. ¡Las piedras como objeto de arte!<sup>427</sup>

### 1.6.3.3. Antecedentes del suiseki como arte

Al estudiar el pensamiento animista, propio de las primitivas culturas de Extremo Oriente, como sistema de creencias anterior al surgimiento de las religiones, puede comprenderse el carácter sagrado que investía a estas rocas. Posteriormente, la poderosa carga simbólica de la piedra como "montaña sagrada" o "paraíso de los inmortales" tuvo su reflejo en las tres religiones que extendieron sus creencias por estas culturas -taoísmo, budismo y sintoísmo-. En el caso de Japón ocurrió en una fase muy primitiva del sintoísmo, en el que dichas rocas fueron consideradas como los vectores a través de los cuales podría entrarse en contacto con las deidades –*kami*- o fuerzas espirituales de la naturaleza o bien como el lugar donde éstas residían. Aunque se conocen piedras de este tipo, las fuentes escritas que documentan la forma de arte que surgió alrededor de las mismas son muy escasas, tal y como sostenía Willi Benz al afirmar: "Desgraciadamente, en la literatura japonesa antigua no hay casi ningún dato acerca del arte del suiseki y su desarrollo. Sin embargo aquí y allá encontramos indicaciones acerca de piedras insignes".<sup>428</sup>

<sup>425</sup> Durante los últimos años, en medio de cambios cada vez más rápidos que afectaban a la cultura en general, esta forma de arte atrajo la atención y el reconocimiento del mundo occidental. En el marco del escenario contemporáneo emergente, se desarrolla una cultura de apreciación de piedras, trabajada en cada lugar en que arraiga... Las exposiciones, reuniones internacionales, seminarios, tertulias e intercambio de ideas, permitieron a los aficionados de todo el mundo entrar en relación y profundizar en su conocimiento del «arte de las piedras». BENZ, Willi. *Suiseki: el maravilloso arte asiático de las piedras...*, p. 7.

<sup>426</sup> Antecesor de Willi Benz en la presidencia de la Asociación Europea de Suiseki y presidente del Bonsai Club de Luxemburgo.

<sup>427</sup> BENZ, Willi. *Suiseki: el maravilloso arte asiático de las piedras...*, p. 8.

<sup>428</sup> Op. cit., p. 22.

Estas piedras, debido a su dureza, su solidez y otras cualidades ocultas, fueron objeto bajo la influencia del budismo, de gran veneración. Para los budistas simbolizaban la montaña santa Shuni, alrededor de la cual giraba el mundo. Por el contrario, para los taoístas, estas piedras representaban el paraíso mitológico, la montaña sagrada Horai... Para los sintoístas, hay piedras especialmente formadas por la naturaleza y otros elementos de la naturaleza como el sol, la luna, ciertos árboles e incluso otras piedras, que son lugar de residencia de poderosas fuerzas espirituales así como de los dioses (*kami*)...<sup>429</sup>



Fig. 73. Banryutei, el paisaje de jardín seco del Templo Kongobun-ji en el Monte Koya. 140 rocas de granito. El jardín seco más grade de Japón. Fuente: <http://rinart.blogspot.com.es/2014/06/backpacking-through-japan-day-10.html>

La consideración del carácter sagrado de estas piedras marcó el inicio de lo que acabaría constituyendo el desarrollo de todo un arte de contemplar estas piedras, comenzando su práctica y refinamiento en el jardín, hasta alcanzar el reconocimiento individualizado de cada ejemplar, como pieza artística de colección.

Durante miles de años los japoneses han considerado las piedras con un espíritu que se aproxima a la veneración... El arte de apreciación de las piedras se refinó particularmente en el diseño de jardines. Uno de los más tempranos y extensos libros japoneses de este último arte fue un manual de jardinería que data del siglo XI, llamado *Sakuteiki*\*.<sup>430</sup>

De acuerdo con las fuentes escritas, por lo general existe un consenso entre los historiadores sobre el hecho de que esta práctica de apreciación de las piedras se introdujo en Japón desde China, situándolo en el reinado de la regente emperatriz Suiko (593-628 d. C), cuando una comitiva japonesa recibió una de estas rocas como presente de las autoridades chinas para entregárselo a la emperatriz, lo cual debió causar cierta admiración y sorpresa, ya que “rápidamente pasó a círculos intelectuales y artísticos japoneses, donde fue cambiado y redefinido para reflejar los estilos y gustos de la época. Los *suiseki* eran vistos como objetos artísticos, similares a las pinturas, canciones o poemas”<sup>431</sup> (ver ANEXO V.II).

<sup>429</sup> BENZ, Willi. *Suiseki: el maravilloso arte asiático de las piedras...*, *Ibidem*, p. 22.

<sup>430</sup> (\*TOSHITSUNA Tachibana, *Sakuteiki: The Book of Gardens*. Tokio: Town and City Planners. 1976). COVELLO, Vicent T. y YOSHIMURA, Yuji. *El arte japonés de contemplar las piedras. Suiseki y su uso con Bonsai*. Barcelona: Ediciones Omega, S.A., 1994. p. 21.

<sup>431</sup> RIVERA, Félix, *Suiseki: The Japanese art of Miniature Landscape Stones*. Berkeley, California: Stone Bridge Press, 1997, p.30.

El arte del suiseki se difundió desde China hacia el resto de los países de Asia. Actualmente sigue siendo muy apreciado y continúa desarrollándose. Hay asociaciones de suiseki principalmente en Indonesia, Japón, Corea, Taiwán, Hong Kong y Singapur, cuyos miembros poseen colecciones notorias. Ocurre lo mismo con muchos museos nacionales. A partir de Asia se crearon asociaciones en EE.UU., Canadá, Nueva Zelanda y en Australia. En Europa, el arte del suiseki hizo su aparición a principios de los años 90 y, por primera vez, se reveló al público los días 24 y 25 de julio de 1992, durante la exposición de bonsái y de suiseki de Mónaco<sup>432</sup> (Ver Anexos V.III y V.IV).

En la psinopsis del libro, *Beyond Suiseki*,<sup>433</sup> Manette Gerstle, afirma que el suiseki hizo su primer debut occidental en los años sesenta, viajando como acompañante de árboles *bonsai* japoneses, inmensamente populares. Durante los años ochenta, el suiseki se había convertido en una forma de arte independiente reinando supremo hasta el año 2000, cuando la impresionante *gongshi* o *roca del erudito* de China y el intrigante *suseok* de Corea comenzaron a llegar y compartir su escenario.

#### 1.6.3.4. Características y cualidades estéticas del *suiseki*

Existen una serie de conceptos estéticos japoneses para designar las cualidades estéticas del suiseki, calificados como "complejos" por los expertos Covello y Yushimura, ya que no tienen una definición precisa, al englobar una serie de ideas, referirse a un "estado mental" o una "sensación del espíritu". Se trata de conceptos asociados al budismo zen, la ceremonia japonesa del té y la poesía Haiku,<sup>434</sup> de modo que... "el tradicional encanto del suiseki se expresa mejor mediante la posesión de la piedra de *wabi*, *sabi*, *shibui* y *yugen*".<sup>435</sup>

Willi Benz ofrece una aproximación a estas "nociones de estética" japonesas, partiendo de la noción china de *Feng Liu*, precisando que algunas de estas cualidades no se pueden definir con exactitud y son imposibles de definir en una sola palabra. Resumiendo mucho el significado de estas expresiones, *wabi* puede ser entendida como pobreza elegante, simplicidad; *sabi*, como antigüedad, pátina del tiempo; *shibui*, impresión duradera y *yugen*, oscuridad, misterio. En definitiva, estas piedras están dotadas de una belleza cuyos sutiles detalles y matices, apenas perceptibles, sólo pueden ser advertidos por unos

---

<sup>432</sup> Actualmente existe una reagrupación de asociaciones europeas. La «Asociación Europea de Suiseki», cuya sede se encuentra en Luxemburgo y la primera federación nacional de suiseki de Alemania, la «Deutsche Suiseki Gesellschaft» (Asociación Alemana de Suiseki), desde Agosto de 1993, así como varios clubes regionales de Italia... Esta forma de arte que hemos descrito no tiene, sin embargo, nombre común en los diferentes países... BENZ, Willi. *Suiseki: el maravilloso arte asiático de las piedras*. Ed. Jardin Press, Tarragona, 2005, p. 22.

<sup>433</sup> GERSTLE, Manette. *Beyond Suiseki. Ancient Asian Viewing Stones of The 21 ST Century*. California: Arcata. 2006. Psinopsis.

<sup>434</sup> Verso japonés de diecisiete sílabas del famoso poeta japonés del siglo XVII, Basho. COVELLO, Vicent T. y YOSHIMIRA, Yuji. *El arte japonés de contemplar las piedras. Suiseki y su uso con Bonsai*. Barcelona: Ediciones Omega, S.A., 1994, pp. 32-33.

<sup>435</sup> *Ibidem*, p. 32.

ojos dotados de especial sensibilidad y entendimiento.<sup>436</sup> En concreto, Covello y Yushimura se refieren a "leves tintes de color, pequeñas diferencias de textura y casi imperceptibles refinamientos de forma. Cuando están combinadas con otras formas estéticas de la piedra, son estas cualidades las que distinguen un *suiseki* notable de uno ordinario".<sup>437</sup>

Leonard Koren describe la estética *wabi-sabi* como "el rasgo más notable y característico de lo que consideramos la belleza tradicional japonesa..." En la introducción su ensayo ofrece estas tres aproximaciones:

Wabi-sabi es la belleza de las cosas imperfectas, mudables e incompletas.  
Es la belleza de las cosas modestas y humildes.  
Es la belleza de las cosas no convencionales.<sup>438</sup>

Koren afirma que el término que más se aproxima al concepto de *wabi-sabi* es el de "rústico", en el sentido de "simple", sin artificio ni sofisticaciones, referido a objetos con superficies rugosas e irregulares, toscos, simples, sin pretensiones y hechos a partir de materiales naturales,<sup>439</sup> como las piedras extrañamente formadas por el paso del tiempo (ver ANEXO V.V).

En la práctica, aparte de estas cualidades aparentemente insondables, al coleccionista suelen interesarle otra serie de características "más tangibles", como la dureza y resistencia de la piedra, su tamaño y color que, en definitiva le proporcionen el poder de sugestión, la coloración tenue y el equilibrio en sus formas proporcionadas.<sup>440</sup> En este sentido, los entendidos evalúan estas piedras de acuerdo con una serie de características y cualidades estéticas, más afines a los cánones occidentales, entre las que caben citar: forma, ritmo, poder de sugestión, colores tenues, equilibrio, tamaño, textura, pátina y dureza.

---

<sup>436</sup> BENZ, Willi. *Suiseki: el maravilloso arte asiático de las piedras*. Tarragona: Ed Jardín Press, 2005, p. 25.

<sup>437</sup> De acuerdo con el punto de vista tradicional, la piedra debe permanecer como la hizo la naturaleza, excepto quizá por un ligero cepillado, o limado de la base, si ésta es inestable. COVELLO, Vicent T. y YOSHIMURA, Yuji. *El arte japonés de contemplar las piedras. Suiseki y su uso con Bonsai...*, p. 39.

<sup>438</sup> Algunos críticos japoneses opinan que el *wabi-sabi* necesita mantener sus cualidades misteriosas y elusivas -difíciles de definir- porque la inefabilidad es parte de su singularidad. KOREN, Leonard. *Wabi-Sabi for Artist, Designers, Poets and Philosophers*. Berkeley, California: Stone Bridge Press, 1994. p. 7.

<sup>439</sup> KOREN, Leonard. *Wabi-Sabi for Artist, Designers, Poets and Philosophers ...*, p. 21.

<sup>440</sup> El coleccionista está buscando información sobre tres cualidades estéticas interrelacionadas comunes a casi todos los *suiseki* tradicionales: poder de sugestión, colores tenues (en el sentido de no llamativos) y equilibrio. El coleccionista debe también juzgar si la piedra posee *wabi*, *sabi*, *shibui* y *yugen* cuatro conceptos japoneses estéticos afines entre sí, que no tienen términos equivalentes en los lenguajes occidentales. COVELLO, Vicent T. y YOSHIMURA, Yuji. *El arte japonés de contemplar las piedras. Suiseki y su uso con Bonsai*. Barcelona: Ediciones Omega, S.A., 1994, p. 29.

## Forma

Benz destaca las siguientes cualidades: "completamente formada por la naturaleza, perfil atractivo, contornos parciales en triángulo, círculos ovalados..."<sup>441</sup> La forma es una cualidad fundamental, ya que determina, en gran medida, el poder de evocación y sugestión del *suiseki*, más que la textura o el color.

Rivera afirma que gran parte de los *suiseki* tienen formas de montaña y por lo tanto muestran picos triangulares. La mayoría de las montañas en la naturaleza son triángulos escalenos, de modo que las formas de éstos "son las preferidas por los coleccionistas de campo - también pueden exhibir la proporción áurea si sus lados son equivalentes a cualquier secuencia de tres números de Fibonacci, por ejemplo, 3, 5 y 8".<sup>442</sup> Félix Rivera y Chiara Padrini tienen muy en cuenta la relación de la proporción áurea en la distribución de las formas de un *suiseki* (ver ANEXO V.VI), sin embargo, hay otros autores que no plantean esta relación compositiva. Aunque la apariencia de montaña sea la más frecuente (*suiseki paisaje* y todas sus variantes), existen otras formas como las de seres humanos, animales, casas u otros objetos.

Asociada a la forma está el **ritmo**, que implica movimiento, vertiente, curiosidad, emoción (movimiento dinámico)<sup>443</sup> y, también, el poder de sugestión.

## Poder de sugestión

A tenor de las fuentes consultadas esta cualidad puede entenderse como la facultad personal y única de cada espectador, que surge de la experiencia de contemplar una roca con ciertos atributos singulares. Se trata de mirar la piedra como algo distinto a un mero objeto geológico, para dejar aflorar una serie de imágenes o escenarios mediados por la imaginación y asociadas a determinadas sensaciones propias del individuo, derivadas de experiencias pasadas, archivadas en la memoria, que inducen estos procesos mentales de relacionar de un modo subjetivo la piedras contempladas con algo sugerido. Metafóricamente hablando supone un vehículo para el transporte imaginario a otro lugar o una pantalla en la que proyectar determinadas imágenes evocadas. El "abanico de asociaciones", así como sus "diversas interpretaciones y respuestas" pueden deducirse de las siguientes ideas aportadas por Covello y Yoshimura:

---

<sup>441</sup> BENZ, Willi. *Suiseki: el maravilloso arte asiático de las piedras...*, p.181.

<sup>442</sup> RIVERA, Félix, *Suiseki: The Japanese art of Miniature Landscape Stones*. Berkeley, California: Stone Bridge Press, 1997, p. 63.

<sup>443</sup> BENZ, Willi. *Suiseki: el maravilloso arte asiático de las piedras...*, p.181.

La belleza de un suiseki deriva, en parte, del poder de la piedra para sugerir una escena u objeto. Durante siglos los coleccionistas han buscado piedras que exciten la imaginación... Las posibilidades de sugestión del suiseki son prácticamente ilimitadas. La piedra puede transportar al que la contempla... Hoy día, como en el pasado, los suiseki reciben nombres que a menudo expresan las cualidades que sugiere la piedra... La sugestión, siendo tanto ambigua como subjetiva, depende en gran parte de la voluntad del espectador de admitir una más profunda belleza en la piedra..."<sup>444</sup>

Benz explica qué cabe entender por "poder de evocación" con las siguientes palabras: "posibilidades de interpretación. El poder de evocación de un suiseki estimula la fantasía de los hombres para encontrar imágenes semejantes de la naturaleza o de la vida cotidiana".<sup>445</sup> Para Rivera el poder evocador del suiseki permite estimular recuerdos, conexiones emocionales y favorece la meditación y relajación. En este sentido afirma que "un aspecto valioso del suiseki es su capacidad para evocar recuerdos de lugares y sucesos pasados. Un coleccionista de campo al admirar una piedra puede recordar rápidamente una montaña, un lago, una cascada, un viaje a la playa..."<sup>446</sup> La piedra evocadora puede conllevar, pues, un vínculo emocional con el sujeto que la posee.

### Colores tenues

El suiseki implica simplicidad y elegancia a través de la sutileza, rehusando la estridencia y el sobresalto. En este sentido, la preferencia por la sobriedad de sus colores lleva a elegir los tonos oscuros y apagados. El color no debe entrar en conflicto con otras propiedades consideradas más importantes, como la forma y la textura, esto es, no debe restarles protagonismo. Un color negro o una mezcla sutil de colores le conferirle un valor añadido. En cualquier caso, el color también puede conllevar las propiedades de sugestión y evocación.

Para ilustrar las atribuciones del color pueden compararse las siguientes opiniones de varios expertos: Por una parte, Benz afirma que los colores de los suiseki más tradicionales son los sombríos y tenues y describe las preferencias sobre los tonos y gamas de color con las siguientes notas características: "Las piedras de colores profundos, especialmente negro, gris o los tintes más sutiles de marrón, verde, azul, ocre, rojo y púrpura, son generalmente preferidas aquellas de colores claros";<sup>447</sup> Para Covello y Yoshimura el color es una

---

<sup>444</sup> Anteriormente al siglo XIX, las piedras más admiradas eran aquéllas que sugerían una montaña junto a un lago, o una isla en el mar. Hacia el siglo XX, sin embargo, los gustos japoneses han cambiado, y prácticamente cualquier piedra formada naturalmente (es decir, no tallada o esculpida) que sugiera un escenario natural o un objeto asociado con la naturaleza puede ser seriamente considerada... COVELLO, Vicent T. y YOSHIMURA, Yuji. *El arte japonés de contemplar las piedras...*, pp. 29-30.

<sup>445</sup> BENZ, Willi. *Suiseki: el maravilloso arte asiático de las piedras...*, p. 181.

<sup>446</sup> RIVERA, Félix. *Suiseki: The Japanese Art of Miniature Landscape Stones...*, p. 78.

<sup>447</sup> La belleza de una piedra puede ser realzada por una sutil pátina, y por oscuros parches de verde o de negro, sugiriendo acantilados y cavidades. Para estimular la formación de la pátina, algunos coleccionistas riegan sus piedras varias veces al día, y las mantienen en un lugar

calidad importante en cuanto puede potenciar el poder evocador de la piedra, siendo más cotizadas aquellas que poseen una sutil mezcla de tonos y gamas. Rivera aporta otros datos complementarios sobre el color, a partir del examen realizado a un gran número de ejemplares:

El color clásico ideal, o *iro*, para un suiseki es oscuro, preferiblemente negro, o *kuro*. En la práctica, sin embargo, los excepcionales suisekis negros (*makuro-ishi*) son muy difíciles de encontrar... mi análisis del color del suiseki demuestra que mientras que el color es importante, la forma y la textura son lo primero al evaluar una piedra... El color, sin embargo, nunca debe restar valor a la belleza de un suiseki. Sobre todo deben evitarse los colores chillones a menos que estéticamente sean apoyados por la forma y textura del suiseki.<sup>448</sup>

### Equilibrio

Supone la relación armoniosa entre las diferentes formas resultantes de la estructura de la piedra y la presentación de las posibles vistas que muestren la expresividad de las mismas, siempre desde lo asimétrico e irregular de su superficie. El equilibrio también depende de la debida contraposición de sus características físicas.

Benz describe el "equilibrio y estabilidad" como: "agradable estéticamente, personalidad, madurez, armonía y unidad, proporción de las diferentes superficies entre sí, entre el equilibrio vertical y horizontal; entre sus colores claros y oscuros; entre sus formas planas y curvadas".<sup>449</sup> Además, Rivera tiene en cuenta la relación existente entre espacio positivo y el espacio negativo de la piedra (huecos) a la hora de valorar el equilibrio de ésta.

### Tamaño

La estimación tradicional del tamaño de un suiseki ha venido ponderada en relación con su portabilidad, estableciendo una distinción entre suiseki miniatura, pequeño, mediano, grande y suiseki para el jardín (muy grande).

La medida adecuada sólo lo es por aproximación: la piedra debería ser mayor que una joya o colgante, pero no demasiado pesada como para que una persona de fuerza normal no pueda levantarla. Las que son mayores que éstas se consideran piedras de exterior, de jardín (*niwa-ishi*). Los suiseki miniatura (piedras menores de 7,5 cm de altura, y de 7 a 12 cm de ancho) raramente son menores de 4 cm de altura; los suiseki grandes no suelen tener más de 30 cm de altura, 60 cm de ancho y 30 de fondo.<sup>450</sup>

---

parcialmente sombreado. También se pulverizan las piedras durante las exposiciones, para intensificar sus colores. COVELLO, Vicent T. y YOSHIMURA, Yuji. *El arte japonés de contemplar las piedras y su uso con Bonsai* ..., p. 31.

<sup>448</sup> RIVERA, Félix. *Suiseki: The Japanese Art of Miniature Landscape Stones*..., p. 67.

<sup>449</sup> BENZ, Willi. *Suiseki: el maravilloso arte asiático de las piedras*..., p.181.

<sup>450</sup> COVELLO, Vicent T. y YOSHIMURA, Yuji. *El arte japonés de contemplar las piedras. Suiseki y su uso con Bonsai*..., pp. 1994. p. 29.

Para Rivera "el suiseki puede variar mucho en tamaño, aunque incluso el suiseki más grande generalmente no es más grande que una piedra de jardín de paisaje más bien pequeña"<sup>451</sup> y se refiere a la clasificación tradicional japonesa seguida por los expertos, basada en su portabilidad. Sin embargo, sostiene este autor que, en la actualidad, el enfoque es mucho más objetivo, tal como puede apreciarse en la siguiente tabla de tamaños y medidas:

TAMAÑO	JAPONÉS	DIMENSIONES
Grande	Ogata	60 cm o más
Mediano	Hyojun	30 - 60 cm
Pequeño	Kogata	15 - 30 cm
Miniatura	Marne	2.2 - 15 cm

Respecto al tipo de unidad de referencia empleada en las medidas de los suiseki, Benz aclara que los suiseki en Japón, Corea y Europa se plantean en centímetros, mientras que en EE.UU. se hace en pulgadas; y, el orden de lectura de las dimensiones también puede variar como, por ejemplo, en Japón, cuyas dimensiones se plantean en: largo, profundidad, altura; y, en Corea: largo, altura, profundidad".<sup>452</sup>

### Textura

En opinión de Félix Rivera, después de la forma, la textura es la cualidad más importante en una piedra. Hace referencia al atractivo clásico de la superficie lisa del *suiseki* "Montaña Vista Lejana", aunque los suiseki fuertemente texturizados son muy valorados por muchos coleccionistas de campo.<sup>453</sup>

Rivera cita entre las características texturales aquellas que incluyen varios colores, patrones de animales (como las rayas atigradas, *tora*) e inclusiones cuyos patrones parecen figuras humanas. Las texturas pueden representar cañones, acantilados, bahías, lagos, corredores, glaciares, abanicos aluviales, agujas o valles...; Otro grupo de clasificaciones de textura deriva de las frutas, hojas, flores y otros patrones de la planta. La textura más famosa del patrón de planta del suiseki es la de flor de crisantemo (*kikka-seki*). Otras texturas derivan de fenómenos celestes y meteorológicos, como relámpagos, lluvia, nubes y constelaciones.

En cualquier caso, el suiseki no debe tener bordes afilados de grietas o fisuras ni roturas recientes. Las texturas pueden ser muy sutiles en apariencia, pero dicha sutileza debe ser evidente, no imaginaria. En definitiva, La superficie más detallada de un suiseki, mejora la calidad de la piedra.<sup>454</sup>

<sup>451</sup> RIVERA, Félix. *Suiseki: The Japanese Art of Miniature Landscape Stones...*, p. 69.

<sup>452</sup> BENZ, Willi. *Suiseki: el maravilloso arte asiático de las piedras...*, p.. 182.

<sup>453</sup> RIVERA, Félix. *Suiseki: The Japanese Art of Miniature Landscape Stones...*, p. 64.

<sup>454</sup> Op. cit., pp. 64-65.

## **Pátina**

La pátina de una piedra, su brillo superficial y profundo, sólo pueden desarrollarse con el tiempo. La primera etapa comprende millones de años, durante los cuales la piedra ha sido expuesta en la naturaleza a los procesos de erosión natural. Después de recoger la piedra, la manipulación constante produce una capa delgada de grasa en su superficie, lo que resulta en un hermoso brillo.<sup>455</sup>

## **Dureza**

En la masa de la roca es preferible una constitución mineral compacta y dura que aporte solidez a su estructura.

### **1.6.3.5. Clasificación de los suiseki**

“Tradicionalmente los coleccionistas japoneses han utilizado varios sistemas para clasificar los suiseki, que comprenden la agrupación por forma, color, dibujos superficiales... y lugar de origen.<sup>456</sup> Pero, dada la existencia de varios modos posibles -alternativos- y, siguiendo la opinión de Willi Benz, un sistema de clasificación para el coleccionista de suiseki implica la adopción de algún criterio para establecer cierto orden. El problema es que no existe un sistema único estandarizado o internacionalmente reconocido.<sup>457</sup> A lo largo de su historia, el arte del suiseki ha desarrollado diversas tendencias, estilos e influencias culturales en tal sentido. Para Benz, "junto a características específicas de base, como las cualidades mineralógicas y la estructura, la forma y el color de un suiseki para ser considerado como tal, se desarrollaron elementos estilísticos derivados que permitían la clasificación de los suiseki".<sup>458</sup>

De la amplia variedad de sistemas de clasificación posibles, Rivera cita a modo de ejemplo los que "se basan en referentes reales, tales como lagos, llanuras, islas, montañas, cascadas y figuras humanas y animales", también menciona la existencia de varias subclasificaciones complementarias, "categorías basadas en texturas, colores, patrones y hasta lugar de origen..." y se refiere a la utilidad que reportan a los coleccionistas, ya que permiten ampliar sus colecciones mediante la adición de diferentes especializaciones.<sup>459</sup>

---

<sup>455</sup> RIVERA, Félix. *Suiseki: The Japanese Art of Miniature Landscape Stones...*, p. 67.

<sup>456</sup> COVELLO, Vicent T. y YOSHIMURA, Yuji. *El arte japonés de contemplar las piedras. Suiseki y su uso con Bonsai*. Barcelona: Ediciones Omega, S.A, 1994, p. 35.

<sup>457</sup> BENZ, Willi. *Suiseki: el maravilloso arte asiático de las piedras...*, p. 31.

<sup>458</sup> *Ibidem*, p. 31.

<sup>459</sup> RIVERA, Félix. *Suiseki: The Japanese Art of Miniature Landscape Stones...*, pp. 86 y 88.

En opinión de Rivera algunas clasificaciones son menos abstractas que otras, por otra parte, el sistema de clasificación tradicional del suiseki ha evolucionado en los últimos años, debido a la incorporación de nuevos tipos de ejemplares, originarios de ciertas zonas geográficas del mundo con sus propias características distintivas o bien por tratarse de nuevas modalidades de clasificación, tales como: el *Suiseki del Desierto*, el *Suiseki de Murphys* o el *Suiseki Tropical*. Resalta la importancia de ofrecer un sistema de clasificación que sirva como una guía flexible y permita incorporar nuevas tipologías.

<sup>460</sup> Rivera ofrece el siguiente resumen de los tipos de clasificaciones:

- Clasificación por el lugar.
- Clasificación por la presencia/ausencia de intervención.
- Clasificación por el tipo de propiedad o Pedigree.
- Clasificación por la forma.
- Clasificación por la textura.
- Clasificación por el color .
- Clasificación por una combinación de lugar, formas, texturas, colores, etc.<sup>461</sup>



Fig.74. *El viejo*. Procedente del sureste de Kuala Lumpur, Malasia. Dimensiones: 13 x 11 x 22 cm. Fuente: <http://www.aias-suiseki.it/en/Benz>

Ante la inmensa gama de piedras y sus variantes también cabe la posibilidad de que algún ejemplar de suiseki no se ajuste a ningún sistema de clasificación. “Ya que un suiseki es un producto de fuerzas naturales, se puede encontrar una piedra que no encaje perfectamente en cualquiera de las clasificaciones actualmente en uso...”<sup>462</sup>

En la actualidad existen muchas clasificaciones de suiseki y, como sostiene Félix Rivera, algunos coleccionistas pueden preferir aquellas que se limitan a estándares más clásicos, tratando de incluir la mayor cantidad de tipos posibles, mientras que a otros pueden priorizar la belleza de un ejemplar sin importarles el hecho de que, en rigor, no se ajusten a dichas clasificaciones tradicionales. En este sentido, “los suiseki occidentales están ayudando a aflojar las barreras de la clasificación”.<sup>463</sup> Un modelo completo y eficaz de clasificación, a la vez que fácil de entender, puede ser el “Sistema por Estilos,” propuesto por Willi Benz (ver ANEXO V.VII).

<sup>460</sup> RIVERA, Félix. *Suiseki: The Japanese Art of Miniature Landscape Stones...*, p. 88

<sup>461</sup> *Ibidem*. p.88.

<sup>462</sup> *Ibid.*

<sup>463</sup> RIVERA, Félix. *Suiseki: The Japanese Art of Miniature Landscape Stones...*, p. 111.

<b>Clasificación de los suisekis por estilos:</b>	
<b>I.</b>	<b>Formas</b>
	A) Piedras-paisaje (macizo, montaña...).
	B) Piedras-objeto (humano, animal, casa...).
<b>II.</b>	<b>Superficie</b>
	A) Motivo de forma humana.
	B) Motivo animal.
	C) Motivo de planta.
	D) Motivo de paisaje.
	E) Motivos de cuerpos celestes.
	F) Motivos de fenómenos <b>meteorológicos</b> .
	G) Motivos abstractos.
<b>III.</b>	Clasificación según el lugar de procedencia.
<b>IV.</b>	Clasificación según el color. <sup>464</sup>

### 1.6.3.6. Cómo evaluar un suiseki

En opinión de Rivera, el ejemplar de suiseki debe examinarse valorando críticamente cada atributo o cualidad estética (forma, textura, color, armonía, equilibrio, ritmo, pátina).<sup>465</sup> En la aplicación de los criterios estéticos menciona dos métodos de evaluación no excluyentes: la evaluación objetiva, en la que "cada una de las cualidades de la piedra deban ser formuladas de forma concisa, y es importante que cada conjunto de categorías sea independiente"; y las evaluaciones subjetivas, que "son emocionales o personales y, por lo tanto no necesitan justificarse por criterios objetivos".<sup>466</sup> Rivera desaconseja esta última, argumentando la circunstancia de alguien que sienta un afecto especial por una piedra pueda pasar por alto la evaluación objetiva de sus defectos.

Para la evaluación de dichas cualidades existen unos modelos contenidos en tablas con los factores estéticos determinados para su revisión, que describen las ideas orientadoras sobre la apariencia clásica de un buen suiseki y ayudan a identificar críticamente lo que contribuye o va en detrimento de la calificación de la piedra (ver ANEXOS V.VIII y V.IX).

Siguiendo las recomendaciones de Rivera, ambos métodos de evaluación, objetivo y subjetivo, deben tenerse en cuenta en toda evaluación, aunque tal vez haya que prestar más atención al primero, ya que la evaluación subjetiva, por muy positiva que sea, no puede transformar un suiseki malo en uno bueno.

<sup>464</sup> BENZ, Willi. *Suiseki: el maravilloso arte asiático de las piedras...*, p. 182.

<sup>465</sup> Comience a evaluar una piedra mediante la determinación de su frente. La parte delantera de la piedra que mejor muestre los atributos del suiseki, especialmente formas y texturas. En la mayoría de los casos, la parte delantera de la piedra será evidente. A continuación, debe tratar de encajar la piedra en una de las clasificaciones estándar... RIVERA, Félix. *Suiseki: The Japanese Art of Miniature Landscape Stones...*, pp.142 y 144.

<sup>466</sup> Op. cit., p. 146.

### 1.6.3.7. Cómo exponer el suiseki

El requisito esencial para exponer un suiseki es colocarlo en una base de madera tallada (*dai*). Tradicionalmente una madera dura y de color oscuro -nogal o cerezo-, en la que debe encajar la parte inferior de la piedra perfectamente, o bien, en un recipiente plano impermeable de poca profundidad –de cuatro o cinco centímetros de altura- en forma de bandeja ovalada o rectangular, que puede ser de cerámica esmaltada (*suibán*) de tonos pastel, nunca brillantes, preferentemente gris, crema o beige, o bien pueden ser de bronce o cobre (*dobán*), por lo menos, de una vez y media del ancho que la piedra, aunque suelen tener dos veces el largo de la piedra. Este recipiente se rellena con agua, arena -de color crudo o beige- o con ambas. Algunos coleccionistas exponen el mismo suiseki en un *suiban* en verano, para sugerir frescor y sobre un *dai* en invierno.<sup>467</sup> La elección de una de estas dos bases o recipientes dependerá fundamentalmente de la tipología de la piedra. Así, por ejemplo, un *Suiseki Isla* resultará visualmente más coherente en un *suibán* lleno de agua y, un suiseki con forma de figura humana, quedará mejor sobre un *dai* de madera. En cualquier caso, el recipiente no debe distraer la vista de la piedra. El suiseki siempre debe ser más importante que su soporte.

No obstante, para poder colocar la piedra sobre una de estas superficies, su parte inferior debe ser lo suficientemente regular para adaptarla, de manera que pueda permanecer nivelada con respecto a la orientación deseada, lo cual no siempre es posible, ya que algunas piedras tienen salientes o protuberancias que dificultan o impiden su estabilidad y el montaje. En estos casos y, como medida excepcional, se contempla la posibilidad de cortar o tallar a nivel dicha parte inferior -nunca una parte visible de la piedra.- Esto puede suponer una mejora radical que logre su equilibrio y mejore su aspecto general, algo que en palabras de Félix Rivera "es simplemente una parte del proceso de integración artística de la piedra".<sup>468</sup> Rivera recuerda la opinión expresada por Luciana Garbini en un artículo, según la cual, aunque para algunos el corte de la piedra pueda suponer una merma de su valor comercial, como cuestión de principios, éste no debe ser el criterio final.<sup>469</sup>

Asimismo, existen determinadas prohibiciones a la hora de preparar el suiseki para su exposición, "una serie de cosas que no se debe hacer para mejorar el aspecto de la piedra..." entre las cuales Rivera enumera las siguientes acciones: no realizar formaciones artificiales, moler u horadar una parte, pegar trozos para crear un nuevo suiseki, utilizar sustancias artificiales para resaltar su apariencia externa u oscurecerlas, ya que las piedras alteradas entran en otra

---

<sup>467</sup> COVELLO, Vicent T. y YOSHIMURA, Yuji. *El arte japonés de contemplar las piedras. Suiseki y su uso con Bonsai...*, p. 69.

<sup>468</sup> RIVERA, Félix. *Suiseki: The Japanese Art of Miniature Landscape Stones...*, p. 155.

<sup>469</sup> *Ibidem*, p. 155.

categoría distinta, se consideran como *biseki* (*pedras hermosas*), pero no son *suseki*.<sup>470</sup> Por lo tanto, la única excepción permitida es la intervención de la base de la piedra para nivelarla o estabilizarla.

Respecto a la colocación, debe tenerse en cuenta el "flujo de la piedra" (*katte*), esto es, el sentido compositivo hacia donde avanza la piedra, de modo que si este flujo es hacia la derecha, conviene colocar la piedra en la izquierda. Lo normal y recomendable es que la bandeja o *suiban* sea lo suficientemente grande como para ofrecer una sensación de amplitud y desahogo alrededor de la piedra<sup>471</sup> (unas dos veces y media la longitud de la piedra).

En cuanto al modo de crear un área de exposición adecuada al estilo tradicional japonés, Covello y Yoshimura recomiendan siempre el acompañamiento de otra obra de arte, como por ejemplo:

un bonsái, un arreglo floral (*ikebana*), una cerámica o una pieza lacada valiosa, una plantación de hierbas, un quemador de incienso o un rollo colgante (pintura sobre seda o papel de arroz o de estilo oriental). Estos objetos son colocados en un *tokonoma* - una superficie colocada en un hueco de la pared...<sup>472</sup>



Fig. 75. Suseki, tipo "Roca Costera", Patapsco Valley, Maryland. Colección de Brian McCarthy. En: Capital Bonsai. Blog de Aarin Packard

Al optar por un rollo colgante para exponer la piedra puede ser conveniente escoger "un motivo de caligrafía en vez de una escena de montaña, ya que ésta podría competir con el *suseki*... Los sentimientos expresados en el poema deben equilibrar los sentimientos asociados con el *suseki*".<sup>473</sup>

Como sostienen los autores citados, la presentación formal de un *suseki* requiere la suficiente reflexión, cultura, arte y sensibilidad para lograr el acierto. Por lo general, es tradicional el concurso del *suseki* junto a un pergamino y un bonsái o un recipiente con hierba.

<sup>470</sup> RIVERA, Félix. *Suseki: The Japanese Art of Miniature Landscape Stones...*, p. 156.

<sup>471</sup> El flujo, *katte*, de la piedra es también importante para determinar la colocación del arreglo... Si el flujo es hacia la izquierda, debe estar la piedra en el lado derecho de la exposición... dos objetos nunca deben exhibirse a la misma altura. Utilice los estantes escalonados de las mesas expositoras de bonsai para variar la altura de las piezas en la exhibición. El *suseki* no necesita ser el punto más alto, pero por su ubicación se debe dejar claro que es el más importante. RIVERA. Op. cit., p. 172.

<sup>472</sup> COVELLO, Vicent T. y YOSHIMURA, Yuji. *El arte japonés de contemplar las piedras. Suseki y su uso con Bonsai...*, p. 76.

<sup>473</sup> RIVERA, Félix. *Suseki: The Japanese Art of Miniature Landscape Stones...*, p.171.

Manette Gerstle recuerda que los *suseki* japoneses fueron los primeros ejemplos conocidos en Occidente de este tipo de arte de contemplar las piedras, a pesar del origen chino del mismo. Un ejemplo de esta influencia japonesa puede encontrarse en los nuevos "susekis occidentales", de apariencia similar a los de Oriente, aunque frecuentemente carecen de la delicadeza y refinamiento de las muestras asiáticas.<sup>474</sup> Dicha forma de arte "occidentalizada" conocida como *suseki* sigue siendo, con mucho, la denominación más conocida entre las diversas variantes del arte de contemplar piedras en Extremo Oriente, aunque la creciente admiración de las piedras asiáticas a nivel mundial tiende a la unidad.<sup>475</sup>

En palabras de Rivera, el *suseki* puede ser apreciado sencillamente como una piedra hermosa con una forma agradable o puede verse desde diversos niveles de complejidad, que abarcan el arte, la filosofía, la mineralogía o como una metáfora de las conexiones entre la esfera privada individual y el universo. Dichos niveles de aprecio y disfrute hacen del *suseki* no sólo una forma de arte sino un medio por el que los coleccionistas pueden alcanzar la tranquilidad y satisfacción personal.<sup>476</sup>

---

<sup>474</sup> GERSTLE, Manette. *Beyond Suseki. Ancient Asian Viewing Stones of The 21ST Century*. California: Arcata, 2006, p. 34.

<sup>475</sup> Op. cit., pp. 37-38.

<sup>476</sup> Op. cit., p. 85.

#### 1.6.4. EL SUSEOK COREANO O "PIEDRA ETERNA" (ver ANEXO VI.I.)

Manette Gerstle se ha relacionado con las rocas de contemplación desde niña, siguiendo la evolución de las diferentes modalidades de artes asiáticas de la piedra. Comenzando por la influencia del *suseki* en Occidente, ha observado la imponente irrupción del *gonshi* chino y la más calmada aparición del *suseok* coreano, que se han unido a un panorama dominado por el *suseki*. Este acontecimiento, que califica de "impacto", le inspiró a escribir un libro en el que explica el estado de la cuestión de un arte asiático milenario y poco conocido ante la llegada del siglo XXI. Revisa las exposiciones y publicaciones más relevantes sobre el tema realizadas en Occidente hasta el momento de su publicación, analizando las diferencias inherentes al arte de cada una de estas tres culturas asiáticas (ver ANEXOS VI.II., VI.III y VI.IV) y su falta de entendimiento o de integración, dadas las muestras de rivalidad por conseguir el liderazgo en Occidente. Por otra parte, advierte de la errónea concepción acerca del supuesto origen japonés del arte asiático de la piedra.

Al analizar el carácter *del suseok*, como una versión menos extravagante que la espectacular *gonshi* china, Gerstle afirma que "la interpretación de Corea se centra en la belleza pura intacta de las piedras, ya que se encuentran en su estado natural".<sup>477</sup> Este es un dato distintivo con respecto a las otras artes citadas, ya que no se permite intervención alguna para manipular las piedras.

Respecto a los antecedentes sobre este arte coreano, Gerstle aclara:

A pesar de la aparente modestia del *suseok* coreano y esta ausencia en muchas exposiciones del arte de la piedra, sus credenciales históricas se encuentran entre las más distinguidas. El proto-*suseok* arte de la piedra llegó a Corea desde China a lo largo de dos milenios atrás, alrededor del 150 A. de C.<sup>478</sup>

No obstante el dato de la antigüedad del *suseok*, para Gerstle "existen numerosos obstáculos que complican un simple resumen de sus antecedentes históricos", entre los que destaca su "crónico estado de flujo causado por siglos de conflictos entre sus vecinos (China y Japón) que lucharon sus continuas guerras en el conveniente campo de batalla del territorio coreano". A esto se añaden los conflictos internos de Corea, aún más inquietantes, una atmósfera caótica que "priva a la cultura coreana de la tranquilidad necesaria para desarrollar sus propias tradiciones".<sup>479</sup>

---

<sup>477</sup> GERSTLE, Manette. *Beyond Suseki. Ancient Asian Viewing Stones of The 21<sup>ST</sup> Century*. California: Arcata., 2006, p. 31.

<sup>478</sup> La cultura *Suseok* en Baekje (antigua Corea) es muy importante para el arte japonés moderno del *suseki* porque Baekje fue la antigua patria de gran parte del pueblo japonés y cultura de afecta profundamente la cultura japonesa antigua. *Ibidem*, p. 31.

<sup>479</sup> GERSTLE, Manette. *Beyond Suseki...*, p. 32.

La influencia japonesa en el arte coreano de contemplar piedras seguía vigente a finales de los noventa, desde que se hiciera notar en la Segunda Guerra Mundial y, después de esta contienda, la incipiente remontada de este arte se vio de nuevo envuelto en el caos con la guerra de Corea, acarreado sus consecuencias décadas después. A pesar de los avatares arrastrados, ya en las puertas del siglo XXI "algunos de los antiguos fundamentos de la artes de la piedra de Corea son resucitados".<sup>480</sup>

La Corea moderna ha logrado recuperar casi por completo su antigua arte de contemplación de la piedra de las impurezas de su pasado. El Suseok ahora reafirma su tradicional identidad coreana incluyendo la pureza que lo distingue dentro de la cultura visual de la piedra en todo el mundo.<sup>481</sup>

En palabras de Gerstle, el *suseok* constituye un modo de expresión propio del antiguo arte de contemplar la piedra en Corea, ya que en todo caso, "evita orgullosamente el artificio". Destaca la ausencia de intervención de las rocas que "nunca se cortan a la medida de bases o son colocadas en poses poco naturales", algo totalmente



Fig. 77. Ejemplar de Suseok coreano.  
Fuente: <http://www.koreanviewingstones.com/>

congruente con los ideales taoístas y su principio de *Pu*, consistente en no alterar estado de formación natural de la piedra para preservar su espíritu. Esta rotundidad es la nota fundamental que diferencia el *suseok* de la supuesta permisividad china y japonesa a la hora de mejorar las piedras. Además, la sencillez y la austeridad se reflejan en su modo de presentación, con bases de madera "minimalistas", que "están diseñadas con la máxima simplicidad natural compatible con las piedras, para preservar su dignidad inherente".<sup>482</sup> Todo ello con el objetivo de mostrar la elegancia y el encanto de una piedra "única", sin pretensiones. "A pesar de que en sí nunca se ha promocionado con fuerza, el *suseok* recientemente ha logrado una reputación superior entre los conocedores de su contemplación".<sup>483</sup>

<sup>480</sup> GERSTLE, Manette. *Beyond Suseki...*, *Ibidem*, p. 32

<sup>481</sup> *Ibid.*

<sup>482</sup> Las características fundamentales son piedras insuperables de tamaño modesto, en ninguna manera alteradas desde su estado original. Estas piedras están disponibles donde el agua se mueve rápido o el viento sopla fuerte. Mostrar esas piedras en bases minimalistas no presenta más que un reto modesto. El objetivo fundamental es encontrar una piedra única digna y pagar el simple respeto de muestra sin adornos. Op. cit. pp 32-33.

<sup>483</sup> GERSTLE, Manette. *Beyond Suseki... Ibidem*, p. 33.

### 1.6.5. EL HON NÒN BỘ (PAISAJE EN MINIATURA VIETNAMITA)

Durante miles de años, la gente del sudeste asiático, especialmente los vietnamitas, han adorado las piedras. También oraron a los espíritus de los ríos, los árboles y las montañas... La gente también cree que las cuevas de las montañas eran hogares para los espíritus sagrados que construyeron mansiones en el paraíso para aislar su mundo sagrado del mundo humano. Al vivir cerca de las cuevas, los vietnamitas hicieron un esfuerzo para entrar en este mundo sagrado por lo que sus almas se funden en el mundo de la eternidad.

No siempre era posible que la gente viviera cerca de una cueva en la montaña, por lo que crearon Hon Nòn Bộ en sus propias casas dentro de recipientes con agua y piedras colocadas juntas, de tal manera que parecían sierras con plantas o como islas en el océano. También añadieron figuras de pájaros, animales, estructuras y personas.<sup>484</sup>

Como consta en la metodología empleada, el objeto de esta investigación se centra particularmente en la piedra como objeto singular, en su individualidad sobre cualquier tipo de acompañamiento, ya sean plantas o bonsáis y agua, ya que en general, ésta es una modalidad de exposición alternativa conocida como paisaje en miniatura o paisaje en bandeja, por ejemplo, *penjing* (chino), *bonkei* (japonés) y *Hon Nòn Bộ* (vietnamita),<sup>485</sup> consistente en un arreglo o composición integrando una roca o varias rocas, agua y plantas que evocan un paisaje. No obstante, se ha considerado la opción de no descartar la versión practicada en Vietnam -heredera de las dos formas de arte china y japonesa estudiadas- por su importancia dentro del panorama asiático.

La diferencia básica del *Hon Nòn Bộ* vietnamita respecto a los otros paisajes en miniatura orientales es que siempre representa una montaña o una isla en el mar, utiliza agua en lugar de arena o grava y el recipiente suele ser más voluminoso y está hecho de hormigón.<sup>486</sup> "El Hon Nòn Bo es un paisaje

---

<sup>484</sup> VÃN LÍT, Phan with BULLER, Lew. *Mountains in the Sea. The Vietnamese Miniature Landscape Art of of Hòn Non Bộ*. Portland, Oregon: Timber Press, 2001, p. 37.

<sup>485</sup> Este tipo de jardín en miniatura es bien conocido en China, donde se le llama *p'en-tsai* o *p'en-ching* (vegetación o paisaje en un recipiente); en Japón, donde se llama *bonsai*, *bonkei*, *bonseki* (piedras en un recipiente) y *bon'e* (escena del recipiente); e incluso en Tailandia, donde se le conoce como *mai-dat* (árboles retorcidos) [...] De entre los tres elementos que normalmente componen un paisaje completo -agua, roca, vegetación-, debemos ver la roca como una parte esencial, valiosa en sí misma. STEIN, Rolf. *The World in Miniature. Container Gardens and Dwellings in The Farst Eastern Religious Thought*. Stanford, California: Stanford University Press, 1990, pp. 6 y 9.

<sup>486</sup> Formas de vida artística similares se desarrollaron en otras culturas durante el mismo período de tiempo. Debido al comercio, la inmigración y la invasión, las ideas fueron tomadas de una cultura a otra y así pueden encontrarse tanto similitudes como diferencias en las artes vivas de cada región. El Penjing evolucionó en China, el bonkei (un paisaje en bandeja en miniatura con materiales vivos y no vivos) alcanzó un alto nivel artístico en Japón y el Hòn Non Bộ surgió en Vietnam. Todos pueden ser considerados paisajes en bandeja o paisajes en miniatura en recipientes poco profundos, pero cada uno tiene sus propias particularidades. El Hon Nòn Bộ se diferencia de los demás en que utiliza agua de verdad en lugar de arena o grava para representar el agua, su paisaje es siempre una montaña en el mar, y la bandeja está hecha de hormigón en lugar de arcilla o mármol. VÃN LÍT, Phan with BULLER, Lew. *Mountains in the Sea...*, p. 11.

completo de montaña natural reducida a escala, a menudo con vegetación plena y exuberante".<sup>487</sup> Además, Lew Buller, añade esta precisión:

El bonsai y el penjing suelen ser diseñados para tener un frente, un lado desde el cual el árbol o las piedras se vean mejor. Los Hon Nòn Bò se han diseñado para ser vistos desde todos los lados, por lo que el constructor debe hacer los cuatro lados se vean bien.<sup>488</sup>

En un artículo publicado en *The New York Times* sobre la gran exposición organizada por John Hay, bajo el título de *Art: 'Kernels of Energy', How Chinese See Rocks*, Michael Brenson comentaba que "para los chinos, «penjing» significa «un millar de millas vistas en una sola bandeja»".<sup>489</sup> Y, desde una perspectiva simbólica, Claudia Brown sostiene que "La forma de penjing, o paisajes en bandeja, constituyen otro medio tridimensional en el que las Islas de los Inmortales podrían ser representadas".<sup>490</sup> En este sentido, Lew Buller precisa: "debido a la larga interrelación de las culturas vietnamita y china, muchas de las costumbres y creencias que se encuentran en China también están presentes en Vietnam. El Feng Shui es una de ellas".<sup>491</sup>

Al igual que el pueblo chino y el japonés, en la antigüedad los vietnamitas mostraban una considerable estimación hacia las piedras, llegando a la veneración pero, a diferencia de sus vecinos, la representación de ese sentimiento se extendía igualmente hacia los árboles y los ríos, considerando esta tríada en su conjunto como un todo con un valor supremo. Los vietnamitas no suelen exhibir la piedra aisladamente. Para entender esta idea, Buller aclara lo siguiente:

Los vietnamitas antiguos adoraban las piedras, creyendo que tenían poderes mágicos. También veneraban a los árboles y los ríos, y donde los tres objetos fueran encontrados juntos, el lugar tenía una especial importancia. Otros objetos también fueron venerados, pero a lo largo de los siglos, el arte de viviente del Hon Non Bò surgió de la adoración de las piedras, árboles y ríos.<sup>492</sup>

La modalidad vietnamita de paisaje en miniatura parece un diorama con todo tipo de detalles. Además de la isla o montaña como temas principales de este arte, se representan los árboles, las casas de los pescadores, campesinos,

---

<sup>487</sup> VÃN LÍT, Phan with BULLER, Lew. *Mountains in the Sea. The Vietnamese Miniature Landscape Art of Hòn Nòn Bò*. Portland, Oregon: Timber Press. 2001, p. 79.

<sup>488</sup> Op. cit., p. 82.

<sup>489</sup> BRENSON, Michael. Art: «Kernels of Energy», How Chinese See Rocks. [en línea] 1986. [consulta: 09.10.2012] Disponible en:

<<http://www.nytimes.com/1986/01/03/arts/art-kernels-of-energy-how-chinese-see-rocks.html>>

<sup>490</sup> BROWN, Claudia. *Chinese Scholars' Rocks and the land of Immortals* in MOWRY, Robert D. *Worlds Within Worlds: The Richard Rosenblum Collection* Exh. cata. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Art Museums, 1996, p. 61.

<sup>491</sup> VÃN LÍT, Phan with BULLER, Lew. *Mountains in the Sea...*, p. 64.

<sup>492</sup> Op. cit., p. 11.

animales... En palabras de Buller, todo ello situado en medio de una masa de agua, dentro de un gran recipiente rectangular, de ladrillo y estuco u hormigón de colores apagados, aunque no se excluye la cerámica de color blanco en las composiciones de tamaño reducido. Por lo general, contenedores poco profundos, ya que lo importante es la apariencia del reflejo de las montañas en el agua.



Fig. 76. El agua y la roca son elementos clave en el arte del *Hon Non Bo*. El uso de árboles es sugerente y simplificado en la composición del paisaje. Fuente: <http://68xyx.com/threads/dat-hon-non-bo-co-can-xem-tuoi-phu-hop-khong.68034/>

"Algunos Hon Non Bo son bastante grandes, hasta 20 a 25 pies (6 a 7,5 m) de altura o más. Sin embargo, la mayoría, son más pequeños".<sup>493</sup> Aunque "ahora muchos Hon Non Bo están en recipientes poco profundos, en forma de bandeja, adecuados para la decoración de interior o al aire libre".<sup>494</sup> Rolf Stein lo describe así:

En muchas casas y pagodas en Vietnam, uno ve cuencos llenos de agua o piletas con unas pequeñas piedras instaladas en ellos. Las piedras forman la base para los árboles enanos, flores, musgo y a menudo, situado en medio de toda esta vegetación, pequeños modelos de casas, pagodas, puentes, personas y animales. Los peces de colores suele nadar en el agua. Todo el asunto se llama *nui no bo* (montaña en miniatura) en vietnamita, o *gia-son* (*chia-shan*; montaña artificial) en China-Vietnamita.<sup>495</sup>

En su dimensión perceptiva, al igual que sucede con la contemplación de un jardín, supone un antídoto contra el ajetreo del mundanal ruido y sus

<sup>493</sup> VÃN LÍT, Phan with BULLER, Lew. *Mountains in the Sea. The Vietnamese Miniature Landscape Art of of Hòn Nòn Bò*..., p. 64.

<sup>494</sup> Op. cit., p. 63.

<sup>495</sup> STEIN, Rolf. *The World in Miniature. Container Gardens and Dwellings in The Farst Eastern Religious Thought*. Stanford, California: Stanford University Press. 1990, p. 6.

preocupaciones cotidianas, en el que espectador participe de la escena puede encontrar el sosiego, la relajación y paz interior como una forma de meditación. "Este arte trae a su mente calma, autocontrol, y el vacío..., lo cual es muy útil para aliviar el estrés".<sup>496</sup>

Los elementos representados manifiestan un sentido cultural propio y la disposición de los mismos en el arreglo compositivo tiene su significación simbólica.<sup>497</sup> Además manifiesta un orden de prelación jerárquica, que el vietnamita debe captar e interpretar en toda su sutileza si pretende apreciar realmente este arte. Buller explica esta idea como sigue:

Cada elemento del paisaje en miniatura ofrece un poco de inspiración o sirve como un recordatorio... Para disfrutar plenamente el arte, la gente tiene que entender los matices y la profundidad de las composiciones.... Utilizando el simbolismo el pueblo vietnamita ha expresado sus puntos de vista a través de los años.... El tema principal o figura es siempre más grande en tamaño.<sup>498</sup>

Para Buller, "al igual que otras formas de arte, los Hon Nòn Bô reflejan los sentimientos y emociones de los artistas, entre ellos sentimientos culturales, así como personal".<sup>499</sup> Aclara este autor que los títulos no son necesariamente literales y el carácter de la obra no tiene por qué ser necesariamente representativo, ni tener obligatoriamente un carácter conmemorativo o aludir a una escena concreta, puede ser producto de la imaginación del autor y, por lo tanto no está sometido a unas reglas fijas. La creación de este tipo de obras requiere una implicación multidisciplinar que aúne diversas técnicas, como la escultura y el paisajismo.<sup>500</sup>

---

<sup>496</sup> VÃN LÍT, Phan with BULLER, Lew. *Mountains in the Sea. The Vietnamese Miniature Landscape Art of Hòn Nòn Bô*. Portland, Oregon: Timber Press. 2001, p. 69.

<sup>497</sup> Ngũ Hành Sơn (Montaña Cinco Elementos) es un tema religioso que representa cinco cosas diferentes para tres religiones diferentes: Taoísmo: los cinco elementos de metal, madera, agua, fuego y tierra; Confucianismo: las cinco virtudes de la benevolencia, la rectitud, la cortesía, el conocimiento y la lealtad; Budismo: los cinco mandamientos de Buda contra el asesinato, el robo, la lujuria, la mentira y la embriaguez. Op. cit., p. 72.

<sup>498</sup> VÃN LÍT, Phan with BULLER, Lew. *Mountains in the Sea...*, pp. 69 y 71.

<sup>499</sup> Op.cit., p. 72.

<sup>500</sup> El arte del paisaje en miniatura de hoy en día es muy creativo y no siempre sigue las reglas clásicas tan de cerca. El Hon Nòn Bô no puede hacerse simplemente para complacer al constructor. Puede estar basado en una leyenda, una historia real, o una historia imaginativa, o simplemente puede ser un recordatorio de algo que no se puede olvidar. También puede ser un reflejo de las creencias y la ideología. Un constructor no tiene que copiar exactamente lo que se ve en la naturaleza o seguir estrictamente las normas establecidas por los demás, a pesar de que él o ella debe hacer referencia a las directrices fundamentales para crear una composición rica en forma y estilo. Op. cit. pp. 74 y 76.

# 2

## MATERIALES Y MÉTODOS



## 2. MATERIALES Y MÉTODOS

### 2.1. Planteamiento metodológico:

Esta es una tesis cualitativa -en el sentido propuesto por Elliot W. Eisner-, en su doble vertiente descriptiva y explicativa. Está basada en la experiencia personal con los objetos examinados y en la revisión de las aportaciones realizadas por los autores estudiados. Tiene en cuenta las cualidades - globalmente consideradas- del objeto investigado.

La experiencia tiene su génesis en nuestra transacción con las cualidades que constituyen nuestro entorno. Entiendo por cualidades esos rasgos de nuestro entorno que podemos experimentar a través de nuestros sentidos. (...) la indagación cualitativa no se dirige sólo hacia aquellos aspectos del mundo de «afuera», sino que también se dirige a los objetos y hechos que somos capaces de crear.<sup>501</sup>

La investigación se inicia con el hecho de buscar en la naturaleza piedras con formas curiosas y concluye con la declaración de su valor artístico. "En las artes visuales, conocer depende de la habilidad para ver, no meramente mirar [...] la capacidad para ver, sutil pero significativa, es crucial".<sup>502</sup> Se pretende describir y explicar toda una serie de acontecimientos que van desde el posible encuentro del objeto y su recepción hasta su estimación o valoración, dentro de dos planteamientos muy diferentes: el occidental, basado en un acto de apropiación y en lo material; y, el oriental, sustentado en sus criterios estéticos tradicionales y su lado espiritual. En cualquier caso, se trata de una cadena de operaciones vertebrada por el ámbito cultural en que se lleva a cabo.

Aparte de describir y explicar estas formaciones rocosas extrañas es necesario interpretar no sólo todos los datos recopilados en las diversas fuentes, sino la significación cultural que tienen para quien las aprecia.

En el contexto de la indagación cualitativa... tiene dos significados... En primer lugar ... que los indagadores tratan de justificar aquello de lo que se han informado (y)... Un segundo significado... está relacionado con el tipo de experiencia que se mantiene con la situación estudiada... trata de cuestiones de significado.<sup>503</sup>

La piedra o roca caliza erosionada puede ser abordada desde el campo de la Geomorfología; y, su carácter evocador, desde la Estética. En definitiva, lo que estos objetos signifiquen depende de múltiples factores implicados en su relación con el sujeto. Pero una investigación cualitativa tiene en cuenta, además, otros posibles enfoques. Se interesa por conocer otros puntos de vista, otros campos del saber, como la Antropología, la Filosofía, la Religión, el

---

<sup>501</sup> EISNER, Elliot W. *El ojo ilustrado. Indagación cualitativa y mejora de la práctica educativa*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A., 1998, pp. 35 y 40.

<sup>502</sup> Op. cit., pp. 21 y 40.

<sup>503</sup> Op. cit., p. 52.

Arte, la Historia, la Psicología de la percepción..., que sirven para completar la comprensión del objeto estudiado. La experiencia es inherente al hecho cultural y la concepción del objeto depende del ámbito en que se lleve a cabo. "Dewey nos recuerda que el arte es fundamentalmente una cualidad especial de la experiencia, y que el proceso mediante el cual se vive depende del uso del pensamiento cualitativo".<sup>504</sup>

Por lo tanto, la concepción de esta investigación es fenomenológica, como teoría fundamentadora y está basada en la experiencia personal con los objetos investigados, recogidos durante más de quince años, así como las representaciones artísticas realizadas con ellos, mediante la exhibición de los propios objetos como *objets trouvés*, o la realización de series fotográficas y pinturas. Siguiendo a Eisner, si "todos los fenómenos empíricos son cualitativos", podemos deducir que "toda investigación empírica se refiere a las cualidades". En este caso particular se estudian las cualidades que poseen esta clase de piedras, como parte de las consideraciones estéticas a tener en cuenta al enjuiciar su valor artístico.

Toda ciencia de observación, sobre todo si se dedica a estudiar los movimientos y las creaciones del espíritu humano, consiste esencialmente en fenomenología, en el sentido estricto de la palabra. De este modo tenemos alguna posibilidad de captar los valores espirituales auténticos. El estudio de la superficie de la tierra y de la génesis del relieve, la morfogénesis, procura un zócalo seguro a cualquier poética del paisaje, aunque su objeto sea otro.<sup>505</sup>

El planteamiento consiste en examinar los contenidos de la conciencia y determinar si tales contenidos son reales, ideales, imaginarios, etc. Desde un punto de vista filosófico se estudian las variantes del pensamiento en la relación del ser humano con esta clase de piedras, tales como: el animismo, la relación simbólica, el sentimiento religioso, la interpretación artística...; y, desde la psicología de la percepción visual: imaginación, memoria, emoción y su significación, conceptual, lingüística..., en el arte visual. "El estudio cualitativo proporciona un sentido de unicidad al caso".<sup>506</sup> Desde esta interdisciplinariedad, cabe afirmar que trata de un planteamiento metodológico de carácter *holístico*. Se pretende ofrecer una visión global e integradora, realizando conexiones desde diferentes esferas del saber, ya que existe una interdependencia entre dichas materias al abarcar los diversos contenidos que comprenden el conocimiento del objeto que se investiga.

...alude a la tendencia que permite entender los eventos desde el punto de vista de las múltiples interacciones que los caracterizan; corresponde a una actitud integradora como también a una teoría explicativa que orienta hacia una comprensión contextual de los procesos, de los protagonistas y de sus contextos... se refiere a la manera de ver

---

<sup>504</sup> EISNER, Elliot W. *El ojo ilustrado...*, p.34.

<sup>505</sup> FOCILLON, Henri. *La vida de las formas y elogio de la mano*. Madrid: Xarat Ed., 1983. p.37

<sup>506</sup> EISNER, Elliot W. *El ojo ilustrado...*, p. 56.

las cosas enteras, en su totalidad, en su conjunto, en su complejidad, pues de esta forma se pueden apreciar interacciones, particularidades y procesos.<sup>507</sup>

Subyace una conciencia intencional, propia del autor que concibe el objeto como artístico. La posición abordada trata de trascender lo meramente material, ya que “consiste en una reflexión sobre la actitud natural, en su contemplación para hacerse cargo de ella y poder descubrir su sentido”. El estudio y la descripción de los fenómenos de la conciencia propios de estos objetos, la experiencia, intencionalidad y sentido, conforman su naturaleza fenomenológica.

Es recomendable revisar algunas ideas derivadas de la fenomenología y del pensamiento oriental, que tratan la percepción del mundo que habitamos tal y como se nos muestra, como parte de nosotros mismos y no como algo externo. Facilitan entender el proceso mediante el cual estamos en el mundo, la forma en que lo vivimos y construimos [...] La reflexión es la toma de consciencia de lo que se está percibiendo... Así ser consciente de lo que percibimos implica un proceso de introspección indisoluble de nuestro encuentro con el mundo; la percepción está guiada por la reflexión misma. Al reflexionar incorporamos conceptos y definiciones para darle sentido a lo que percibimos.<sup>508</sup>

No basta una simple descripción; es necesaria una depuración para que el fenómeno dado se muestre en sí mismo. Esta actitud trata de descubrir sentido, desde posibles experiencias originarias en distintas modalidades.

Mediante tal análisis o descripción se va vislumbrando cómo la cosa da apariencia a la conciencia; o mejor, cómo se va actualizando o trayendo a la luz el objeto en su sentido idéntico, en su identidad, frente a las múltiples apariciones suyas actuales y posibles. Y esa actualización, aparición o toma de conciencia de la cosa es llamada por Husserl “constitución” del objeto en la conciencia.<sup>509</sup>

A tenor de lo explicado, se impone enmarcar dicha fenomenología en una hermenéutica histórica.

Los antecedentes históricos de un contexto proporcionan un trasfondo en el que los episodios particulares adquieren significado. Los humanos aprenden; llevan consigo sus memorias e interpretaciones de hechos pasados. Su experiencia se conforma, en parte, por su historia personal.<sup>510</sup>

---

<sup>507</sup> BARRERA MORALES, Marcos Fidel. *Qué es la holística*. *Avizora Filosofía* [en línea] 2001 [consulta: 14.10.2014]. Disponible en:

< [http://www.avizora.com/publicaciones/filosofia/textos/0102\\_holistica.htm](http://www.avizora.com/publicaciones/filosofia/textos/0102_holistica.htm) >

<sup>508</sup> ALDRETE-HAAS, José Antonio. *La reconstrucción del paraíso*. [en línea]. Méjico: *Pamana Press*, 2009, p.17. [consulta: 20.09.2014]. Libro publicado en Internet. Disponible en:

<[http://www.yumpu.com/es/document/view/14272758/la-reconstruccion-del-paraíso-josé-antonio-aldrete-haas-architect->](http://www.yumpu.com/es/document/view/14272758/la-reconstruccion-del-paraíso-josé-antonio-aldrete-haas-architect-)

<sup>509</sup> SÁNCHEZ-MIGALLÓN GRANADOS, Sergio. «Fenomenología» *Philosófica. Enciclopedia filosófica online* [en línea ] 2006 [consulta: 10.02.2015]

<<http://www.philosophica.info/voces/fenomenologia/Fenomenologia.html>>

<sup>510</sup> EISNER, Elliot W. *El ojo ilustrado. Indagación cualitativa y mejora de la práctica educativa*. Barcelona. Ediciones Paidós Ibérica S.A. 1998, p 53.

Este proceso del pensamiento holístico discurre de lo general a lo particular. De este modo, se parte del estudio del objeto encontrado «de» la naturaleza, la génesis y localización de las piedras *evocadoras*, dentro del estudio geológico y más concretamente, geomorfológico (1.1); la importancia de *la forma* y la revisión de las aportaciones realizadas por autores de referencia en este campo (1.2); los procesos perceptivos que intervienen en la captación del objeto evocador (1.3); la incidencia del debate entre caos y orden (1.4); El pensamiento animista y el carácter simbólico (1.5); El estatus particular de estas rocas en el antiguo arte de Extremo Oriente (1.6) y, finalmente, se discute su trascendencia hacia el objeto artístico. Toda la información complementaria sobre estos temas es recogida en los apéndices.

Los capítulos uno a cuatro abordan la investigación desde una perspectiva predominantemente occidental; y, los capítulos cinco y seis, desde la perspectiva propia de Extremo Oriente.

## 2.2. Materiales utilizados

Los materiales utilizados para realizar esta investigación son las piedras seleccionadas e integradas en la colección y todas las fuentes bibliográficas y documentales consultadas sobre los diversos ámbitos relacionados con este tipo de objetos naturales –arte y naturaleza, antropología, estética, geomorfología, percepción, simbolismo, etc-.

- Piedra nº. 1. *Geisha*. Objet trouvé. 68,5 x 24 x 16 cm.
- Piedra nº. 2. *Mujer recostada*. Objet trouvé. 8 x 15,6 x 8,4 cm
- Piedra nº. 3. *Virgen románica*. Objet trouvé. 22,1 x 14,3 x 16,9 cm
- Piedra nº. 4. *Monje budista*. Objet trouvé. 60,5 x 48 x 34,5 cm
- Piedra nº. 5. *Bailarina española*. Objet trouvé. 62 x 59 x 39 cm
- Piedra nº. 6. *Cabeza enigmática*. Objet trouvé. 8,6 x 12,2 x 10,4 cm.
- Piedra nº. 7. *Vulva*. Objet trouvé. 7,4 x 7,5 x 5 cm.
- Piedra nº. 8. *Falo*. Objet trouvé. 29,8 x 18 x 8 cm.
- Piedra nº. 9. *Cefalópodo caminando*. Objet trouvé. 27,6 x 26,3 x 27,5 cm.
- Piedra nº. 10. *Perro rechoncho*. Objet trouvé. 28,5 x 34 x 10,5 cm.
- Piedra nº. 11. *Bisonte*. Objet trouvé. 27 x 38,7 x 19,5 cm .
- Piedra nº. 12. *Rinoceronte*. Objet trouvé. 26,4 x 36,6 x 14 cm.
- Piedra nº. 13. *Serpiente*. Objet trouvé. 26,4 x 36,6 x 14 cm.
- Piedra nº. 14. *Cabeza de cabra*. Objet trouvé. 26, 7 x 27 x 23 cm.
- Piedra nº. 15. *Cabeza de murciélago*. Objet trouvé. 13,3 x 9,6 x 23 cm.
- Piedra nº. 16. *Águila*. Objet trouvé. 56 x 29 x 20,8 cm.
- Piedra nº. 17. *Búho*. Objet trouvé. 15,3 x 9,5 x 6,7 cm.
- Piedra nº. 18. *Pez saltando*. Objet trouvé. 48,3 x 36,5 x 14 cm.
- Piedra nº. 19. *Pez abisal*. Objet trouvé. 15,2 x 22,4 x 20,3 cm.
- Piedra nº. 20. *Cola de ballena*. Objet trouvé. 9,5 x 18,5 x 8 cm.

- Piedra nº. 21. *Pez "nautilus"*. Objet trouvé. 8,8 x 16,4 x 6,7 cm.
- Piedra nº. 22. *Caballito de mar, Ave Fénix o dragón?*. Objet trouvé. 53,9 x 32,3 x 20 cm.
- Piedra nº. 23. *Montaña de tres picos con entrada al paraíso*. Objet trouvé. 29,6 x 25,5 x 18 cm.
- Piedra nº. 24. *Montaña con pico imponente y cascada*. Objet trouvé. 15,3 x 9,5 x 6,7 cm.
- Piedra nº. 25. *Paso estrecho entre dos picos*. Objet trouvé. 32,5 x 31 x 15 cm.
- Piedra nº. 26. *La morada del monje*. Objet trouvé. 40 x 27 x 19,5 cm.
- Piedra nº. 27. *Montículo cónico con cuevas*. Objet trouvé. 16,5 x 15,7 x 12 cm.
- Piedra nº. 28. *Arcos marinos*. Objet trouvé. 22,6 x 26 x 15,2
- Piedra nº. 29. *Peñón marino*. Objet trouvé. 40 x 27 x 19,5 cm.
- Piedra nº. 30. *Refugio de montaña* . Objet trouvé. 21,2 x 20 x 20,5 cm.
- Piedra nº. 31. *Refugio con arco natural y cueva* . Objet Trouvé. 22 x 32,7 x 26 cm.
- Piedra nº. 32. *Tronco leñoso*. Objet trouvé. 16,8 x 12 x 16 cm.
- Piedra nº. 33. *Árbol de la vida*. Objet trouvé. 47 x 46,2 x 23,5 cm.
- Piedra nº. 34. *La bota del califa*. Objet trouvé. 35,3 x 31,5 x 19,5 cm.
- Piedra nº. 35. *Cráneo roto*. Objet trouvé. 28,3 x 38,5 x 23,7 cm.
- Piedra nº. 36. *Cráneo extraño*. Objet trouvé. 28 x 18,5 x 14,5 cm.
- Piedra nº. 37. *Casco de Guerrero*. Objet trouvé. 18,5 x 12,3 x 10,5 cm.
- Piedra nº. 38. *Las cuevas del peñón*. Objet trouvé. 12,7 x 31 x 23 cm
- Piedra nº. 39. *Criatura horadada*. Objet trouvé. 45 x 38 x 30 cm
- Piedra nº. 40. *Baile de máscaras*. Objet trouvé. 39 x 21 x 26 cm
- Piedra nº. 41. *Interioridad y exterioridad*. Objet trouvé. 39,5 x 24 x 26,5 cm
- Piedra nº. 42. *Tres bocas*. Objet trouvé. 43 x 30,3 x 20,5 cm.
- Piedra nº. 43. *Lechuza mágica*. Objet trouvé. 58,5 x 19 x 39 cm.
- Piedra nº. 44. *Máscara primitiva*. Objet trouvé. 24,8 x 21,5 x 11
- Piedra nº. 45. *Corazón perforado*. Objet trouvé. 43 x 33,5 x 22,8 cm.
- Piedra nº. 46. *El ojo del viento*. Objet trouvé. 30,5 x 43 x 13,5 cm.
- Piedra nº. 47. *Entrada al paraíso*. Objet trouvé. 40 x 36 x 25,5 cm.
- Piedra nº. 48. *El paso de los inmortales*. Objet trouvé. 29,8 x 22,5 x 26 cm.
- Piedra nº. 49. *Figura desafiante*. Objet trouvé. 49 x 19 x 27,5 cm.
- Piedra nº. 50. *Cabeza grotesca*. Objet trouvé. 51,5 x 35 x 27,5 cm.
- Piedra nº. 51. *Kraken*. Objet trouvé. 22,7 x 19,4 x 8,2 cm.
- Piedra nº. 52. *Rogelio con Angélica a lomos de un Hipogrifo*. Objet trouvé. 51,5 x 35 x 27,5 cm.
- Piedra nº. 53. *Figura grotesca exhibiendo sus protuberancias*. Objet Trouvé. 36 x 23 x 23,5 cm.

- Piedra nº. 54. *Jinete domando un caballo salvaje*. Objet trouvé.  
36,8 x 42,3 x 20,8 cm.
- Piedra nº. 55. *Islote de Halong*. Objet trouvé. 30,3 x 41 x 21 cm
- Piedra nº. 56. *Ent*. Objet Trouvé. 37,3 x 16 x 22 cm.
- Piedra nº. 57. *Saurio devorado*. Objet trouvé. 43 x 75 x 19 cm.
- Piedra nº. 58. *Figura danzante*. Objet trouvé. 25,3 x 28 x 23 cm.
- Piedra nº. 59. *Pinzas de crustáceo*. Objet trouvé. 60 x 31 x 19 cm.
- Piedra nº. 60. *Cosa oteando el horizonte*. Objet trouvé.  
31,5 x 24 x 20,5 cm.
- Piedra nº. 61. *Tormo Alto*. Objet trouvé. 22,5 x 17,5 x 11,3 cm.
- Piedra nº. 62. *Formación zigzagueante*. Objet trouvé.  
22,5 x 19 x 12,4 cm.
- Piedra nº. 63. *Figura mítica*. Objet trouvé. 20,6 x 27,6 x 9,5 cm.
- Piedra nº. 64. *La dama del mar*. Objet trouvé. 18,2 x 26,3 x 15,7 cm.
- Piedra nº. 65. *Tridente del tiempo*. Objet trouvé. 10,6 x 7,3 x 3,52 cm.

## La colección



Fig.78. Colección E. Cabrera. Selección de 65 piedras calizas con formas evocadoras, como objetos naturales encontrados.

### 2.3. Zona de extracción de las piedras

El lugar donde se han recogido la práctica totalidad de las piedras se ubica en un terreno de tipo kárstico, situado en las afueras de la localidad granadina de Alomartes. Es una propiedad privada, aunque no es un espacio protegido. Su extracción ha sido viable legalmente (ver ANEXO VII). Este pueblo está situado a los pies de la sierra de Parapanda y pertenece al término municipal de Íllora, a 33 km de Granada.

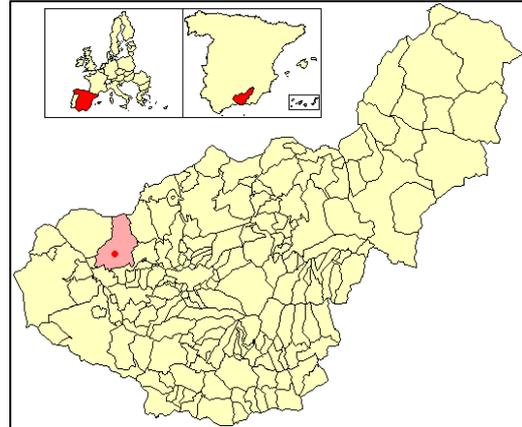


Fig. 79. Localización geográfica. Fuente: <http://es.wikipedia.org/wiki/Alomartes>



Figs. 80. Ruta de acceso desde Granada. Fuente: <http://www.bibliotecaspublicas.es/illora/infolocal.htm>



Figs. 81 y 82. Zona de extracción de las piedras que forman la colección. Puede apreciarse el efecto característico del moedlado kárstico y el carcterístico *lapiaz*. E. Cabrera.

## 2.4. Útiles para extraer las rocas

Aparte del calzado adecuado para andar por el roquedo, unos guantes de protección y una gafas de seguridad para proteger los ojos, las herramientas más empleadas para la extracción de las piedras son: un piolet, una pequeña escardilla, una pala, un martillo con la cabeza de goma, una barra de madera de aproximadamente 1,20 cm de larga para hacer palanca, unas tijeras de podar o una sierra para cortar las plantas que puedan estorbar, bolsas resistentes o sacos y material de relleno para la protección del material recogido.



Figs. 83 y 84 Extracción de una piedra utilizando una pequeña escardilla y un mazo con la cabeza de goma. E. Cabrera



Fig. 85. Equipo para extracción de las piedras. Fuente: <http://suiseki.com/collecting/tools.html>

## 2.5. Cómo se ha hecho la tesis

En esta investigación se ha procedido a la elaboración de un inventario de los ejemplares que componen la colección, procediendo a su medición y registro fotográfico, lo cual ha permitido crear una ficha de cada piedra en la que constan los datos básicos, relativos a dimensiones, material, procedencia, la imagen de la vista principal o de las posibles orientaciones, así como un breve comentario subjetivo de lo sugerido por sus formas (ver ANEXO VIII).



Figs. 86 y 87. Fotografía de las piedras con una regla para registrar el tamaño de los ejemplares. E. Cabrera



Fig. 88. Detalle de la medición del objeto. Como se puede apreciar en la imagen, se utilizó un pequeño nivel de burbuja para estabilizar la superficie donde se colocaron las piedras. E. Cabrera

El tema del objeto (1.1) se aborda desde sus diferentes perspectivas, filosófica, con Ferrater Mora; estética, con Albrecht, Cirlot, Wagensberg...; Artística, con Duchamp, Osakar...-; En la aproximación al estudio geológico de la piedra se han revisado varias fuentes sobre geomorfología, estudiando la génesis y formación de este tipo de piedras o rocas calizas, los terrenos kársticos y el efecto característico del modelado kárstico, fundamentalmente los textos de Muñoz Jiménez, Gutiérrez Elorza, Fernández Rubio y Eraso. Cabe destacar la observación sobre la "Convergencia de Formas como Modelo Natural" y la "Semejanza Dinámica de los Modelos".

La cuestión de la forma (1.2) se ha abordado básicamente desde la filosofía - Ferrater Mora-; el arte -Focillón y Read-; la estética -Hegel, Pijoán-; La teoría general de la imagen -Villafañe y Mínguez-, y la psicología de la percepción visual -Arnheim. También se ha revisado la obra de una serie de autores de referencia estrechamente relacionados con esta clase de objetos naturales y la cuestión de la forma, como la obra *biomórfica* de Henry Moore y sus escritos, la aportación de Karl Bloosfeldt con la "visión suplementaria" de las formas, la inspiración de Ferninad Cheval, el coleccionismo y las reflexiones de Richard Rosenblum, así como las nuevas propuestas de artistas contemporáneos que utilizan las piedras evocadoras en sus proyectos: Zan Wang, Tony Cragg, Ugo Rondinone, Zhang Jianjun, Liu Dan y Roy Lichtenstein.

Se ha comparado una serie de piedras de esta colección con algunas de las obras del escultor Henry Moore para demostrar la asombrosa relación de semejanza entre los modelos presentados, teniendo en cuenta que, no en vano, existe cierta "convergencia de formas". Asimismo, es conocido el hecho de que Moore se inspiraba en estos objetos naturales para realizar sus obras.

A partir del tema de la forma se ha diseñado un método de análisis particular para comentar las piedras, basado en los puntos comunes empleados en los sistemas de evaluación occidental y de Extremo Oriente para el estudio de estos objetos. Este modelo ofrece tanto un análisis objetivo, a través del comentario de la forma, textura, color y equilibrio, así como un análisis subjetivo, en el que se describe lo evocado o sugerido, ya sea a través de la proyección mental, la fantasía, la libre asociación de ideas o a nivel conceptual, simbólico, etc.

En el estudio de la percepción (1.3) aplicado a las piedras, desde posiciones más cercanas al arte que a la psicología, se han contrastado fundamentalmente las posiciones de Arheim, Bruner, Ehrenzweig, Goldstein, Gombrich, Sartre y Wolheim, entre otros. Se han comparado los inconvenientes del planteamiento gestáltico con respecto a la indiferenciada visión sincrética en el reconocimiento de las formas accidentales y el mecanismo de la proyección de imágenes -Alberti, Gombrich y Rorschach-.

A nivel experimental, la aportación fundamental del tema de la percepción, aplicado al estudio de estas piedras, lo constituye la realización de dos pruebas perceptivas, supervisadas por un especialista en psicometría, catedrático de la Facultad de Psicología de la Universidad de Granada, cuyos resultados permiten obtener los datos científicos que avalen los planteamientos subjetivos de este arte de contemplar las piedras.

Para realizar dichas pruebas era necesario anticipar, a partir de una propuesta explicativa -en relación con la percepción de las piedras- lo que va a ocurrir en forma de hipótesis. Algo deducible, para contrastar si se cumple o no. En base a los postulados revisados, en concreto la afirmación de Arnheim, según el cual, "una forma no se percibe nunca como forma de sólo una cosa concreta, sino siempre como de una clase de cosas", así como la propuesta de Goldstein, al sugerir: "tal vez la manera más sencilla de medir percepciones sea, simplemente, preguntando al observador por lo que percibe..." se trata de desvelar el grado de coincidencia o de discrepancia en la valoración de lo percibido en dichos objetos por parte de un conjunto de sujetos. A partir de los datos extraídos cabe plantear la posibilidad de un "leguaje implícito" derivado de las formas de los objetos.

En primer lugar, había que seleccionar una serie de piedras que fueran las “más representativas”. Teniendo en cuenta que el objeto de investigación lo integra un conjunto de sesenta y cinco ejemplares, era necesario acotar la muestra a un número lo suficientemente reducido para representar las diferentes categorías o tipologías existentes en dicha colección. Para ello, era necesario recurrir a la denominada “técnica de acuerdo de jueces”, en la que tres expertos -profesores del Departamento de Escultura de la Facultad de Bellas Artes- hacen de jueces, debiendo seleccionar de mutuo acuerdo las piedras y sus categorías correspondientes. De no haber acuerdo, no se podría continuar con la prueba. El coleccionista, al tener una implicación directa y personal con sus piedras no es neutral en la selección y, por lo tanto, no debe intervenir, simplemente puede limitarse a asesorar sobre la clasificación o las tipologías existentes en la colección, pero nada más. De ahí la conveniencia de esta técnica, que sirve para asegurar la imparcialidad del proceso selectivo de los objetos que se van a juzgar.

Para elegir las piedras más representativas se optó, en un primer intento, por la clasificación de las piedras en base a la forma, según el sistema “por estilos” del *suseki* japonés. Así, podía distinguirse entre las siguientes tipologías que estaban disponibles en la colección:

A) *Piedras-paisaje*

A.1. *Paisajes*

1a) *Montañas vistas de lejos.*

1b) *Montañas vistas de cerca.*

A.2. *Piedras-costa rocosa.*

A.3. *Piedras-refugio.*

A.4. *Piedras-túnel o arco.*

B) *Piedras objeto*

B.1. *Piedras con formas humanas o partes del cuerpo.*

B.2. *Piedras con formas de animales.*

2a) *Piedras con formas de peces y anfibios.*

2b) *Piedras-pájaro.*

2c) *Piedras-mamífero.*

B.3. *Piedras con formas abstractas, aunque hermosas.*

Teniendo en cuenta que la mayoría de las piedras eran *Piedras objeto* y buscando obtener una muestra lo más variada y representativa posible de las disponibles, se acordó la siguiente selección:

Un ejemplar de entre las muestras de *Piedras-paisaje* existentes en la colección, esto es: *Vista de montañas (de lejos o de cerca); Piedras-costa rocosa; piedras-refugio y Piedras-arco.*

Un ejemplar con *forma humana.*

Un ejemplar con *forma de animal.*

Un ejemplar con *forma abstracta.*

Los jueces de la prueba, Alfonso Masó, Rafael Peralbo y Víctor Borrego, no tuvieron gran dificultad en ponerse de acuerdo para elegir las cuatro piedras más representativas de cada tipología, algo que, en principio, no parecía fácil de conseguir. Los ejemplares seleccionados fueron los siguientes:



Fig. 89. Figura Humana



Fig. 90. Paisaje. Montañas-Vista Cercana



Fig. 91. Figura de Animal



Fig. 92. Figura Abstracta

Sin embargo, una vez seleccionadas las cuatro piedras, el profesor Víctor Borrego observó que las tres primeras piedras presentaban un patrón muy similar, como si se tratara del "estilo reconocible de un mismo autor", lo cual suponía un obstáculo en la búsqueda de cuatro categorías bien diferenciadas. Todos lo entendieron así y se decidió volver a seleccionar las piedras según otro criterio que marcara más las diferencias. En vez de la "clasificación por la forma" del sistema japonés "por estilos" –paisaje, objetos...-, sería mejor buscar las características esenciales y diferenciadoras de cada grupo, según sus rasgos morfológicos más destacados. De este modo se observaron varios patrones adecuados para agrupar las piedras en base a los siguientes criterios:

1. Simpleza, sencillez, pureza. Piedras más estructuradas y "esculturales".
2. Abarcar más espacio con menos volumen o la expresión de la relación: lleno-vacío o hueco-compacto. Piedras con varios agujeros y huecos.
3. Concentración de la atención en algún punto o la tendencia a focalizarla en un punto de interés. Piedras con un agujero en un lugar destacado.
4. Complejidad, abstracción, rareza, excentricidad o extravagancia. Por lo general, piedras más toscas y difíciles de clasificar.

Por lo tanto, se establecieron cuatro grupos claramente diferenciados. Hay que tener en cuenta que, en esta ocasión, no se atendió al carácter más o menos "representacional," -piedras que evidencian su parecido con figuras de animales, humanos, montañas...-, ya que ahora primaban más los rasgos morfológicos (ver ANEXO IX). En base a estos nuevos cuatro grupos descritos se realizó una segunda selección por parte de los mismos jueces.

Para elegir las dos primeras categorías de "escultural-simple" y "abarca más espacio con menos volumen", no hubo complicación. Sin embargo, costó algo más de trabajo elegir la piedra para la categoría "concentra la atención en un punto", ya que había dos propuestas distintas defendidas por dos de los tres jueces. Tras una discusión sobre la idoneidad de los modelos, se optó por lograr el consenso. La última categoría, "excéntrico-difícil de clasificar" resultó algo más fácil que la anterior. En cualquier caso, hay que observar cada persona tiene su propia subjetividad y, ante la selección de este tipo de objetos, es una auténtica proeza lograr el acuerdo. Las piedras seleccionadas para la prueba (objetos-estímulo) en base a sus atributos fueron:

<p><b>A</b></p> 	<p><b>B</b></p> 	<p><b>C</b></p> 	<p><b>D</b></p> 
<p><b>A</b> <b>SIMPLE-ESCULTURAL</b> Suelen ser más sencillos y puros, mostrando una configuración más estructurada. En general, tienden a ser más equilibrados y pueden sugerir lo Monumental.</p>	<p><b>B</b> <b>ABARCA MÁS ESPACIO CON MENOS VOLUMEN</b> Expresan mejor la relación de llenovacío o de hueco-compacto. Piedras con muchos agujeros, huecos o un gran espacio vacío en su estructura.</p>	<p><b>C</b> <b>CONCENTRA LA ATENCIÓN EN UN PUNTO</b> Tienen un punto fuerte de interés. Piedras con uno o dos agujeros que poseen gran poder de atracción visual.</p>	<p><b>D</b> <b>EXCÉNTRICO-DIFÍCIL DE CLASIFICAR</b> Son más complejos, extravagantes y toscos, mostrando un mayor nivel de abstracción. Generalmente, más desequilibrados y tienden a dispersar la atención.</p>

Una vez elegidas estas cuatro categorías había que adoptar una metodología adecuada para resolver la propuesta de hipótesis planteada y comprobar si se cumplen dichas categorías. Teniendo en cuenta que se trata de técnicas proyectivas, en un primer momento se pensó en obtener una descripción de las piedras a través del método de "Diferencial Semántico," de Osgood, quien utilizó pares opuestos de adjetivos a partir de un estudio sobre el fenómeno de la sinestesia, como "un fenómeno que caracteriza las experiencias de ciertos individuos en el que determinadas situaciones pertenecientes a un sentido o estado afectan a determinadas sensaciones de otro grupo".<sup>511</sup>

<sup>511</sup> TOMÁS FERRÉ envía a OSGOOD, Charles E., SUCI, TANNENBAUM, Percy H. *La Medida del Significado*. Madrid: Editorial Gredos 1957, p. 28. TOMÁS FERRÉ, José Luis. *Recorridos Visuales. Estudios de Diferencial Semántico*. Departamento de Historia del Arte. Facultad de Bellas Artes. Universidad Politécnica de Valencia. Valencia: Servicio de Publicaciones, 1989, p. 30.

Profundizando en estos trabajos Osgood y Cols. descubren que la metáfora del lenguaje y la imaginación que se encontraba en la sinestesia, estaban íntimamente ligados y que esta unión era del tipo significado-semántico (...). El proceso de descripción o evaluación se puede concebir como atribución de un concepto a un continuo experiencial en una polaridad. Esta hipótesis se refiere a la posibilidad de describir la experiencia sensorial o emotiva, en un eje bipolar, donde se oponen dos dimensiones (las dimensiones opuestas del significado).<sup>512</sup>

Se pretendía comparar una lista de pares de adjetivos opuestos, estrechamente relacionados con las características o cualidades más habituales de las piedras, una experiencia que llevó a cabo un catedrático de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia, Tomás Ferré, con unos grupos de alumnos de dicha Facultad para obtener "la medida del significado"<sup>513</sup> de una serie variada de objetos presentados, tanto artísticos como de diseño. Pero este método, que era conocido en esta investigación, planteaba una serie de inconvenientes para el caso concreto de las piedras: Según los expertos consultados no tenía interés psicológico alguno si no era presentado a personas de distintas culturas, ya que los de una misma cultura tienden a "ver lo mismo"; Otra cuestión distinta sería la de buscar una mera descripción con propósitos artísticos pero, en este caso ¿por qué elegir a un grupo determinado de personas y no a otro?; ¿Qué adjetivos seleccionar?; ¿qué criterio es el más adecuado para seleccionar dichos adjetivos?; ¿por qué no elegir otros diferentes? Y, en definitiva, ¿qué aporta el conocer los adjetivos seleccionados por un grupo de personas de nuestra cultura para describir las piedras investigadas?

De hecho, la búsqueda de un "sentido del significado" en esta clase de piedras se abordó en el tema referido al origen del arte de contemplar piedras en Extremo Oriente, al revisar las aportaciones de diferentes investigadores sobre el significado cultural otorgado, su simbología, la importancia espiritual... con ejemplos como: "la materialización de la energías emergentes de la Tierra", "la representación del macrocosmos en un microcosmos", la idea del "paraíso", la "inmortalidad"...; En la cultura Occidental, más racional y analítica, se destacaron otras referencias como "la manifestación de la dureza, la rudeza, la resistencia, la permanencia, la fuerza, el poder, la amenaza..." (véanse las raíces de este pensamiento en el punto 1.5 y las comparaciones entre ambas culturas de este punto 4.7.5 de la Discusión). Por lo tanto, hay algunos datos sobre la significación cultural. A título informativo, hay que señalar que actualmente este arte asiático está empezando a dejar su impronta en los aficionados occidentales, que tratan de emular sus principios.

---

<sup>512</sup> TOMÁS FERRÉ, José Luis. *Recorridos Visuales...*, *Ibidem*, p. 30.

<sup>513</sup> Los estudios del significado por parte de la Psicología se convierten en estudios sólidos cuando se les da un enfoque interdisciplinar; la psicología se une para un mismo objetivo con la lingüística, y aparece la Psicolingüística como disciplina de integración de estas dos áreas de investigación (Tomás Ferré, 1989, 15).

En base a las dificultades señaladas, se optó por una metodología que no implicara la necesidad de obtener una descripción fundada en un juicio individual o que se topara con la dificultad técnica de contrastar el significado otorgado por varios grupos de personas de culturas diferentes. Se imponía un proceso de análisis que permitiera comparar entre las piedras seleccionadas para facilitar la respuesta a una serie de preguntas acerca de las características constitutivas de cada categoría, como, por ejemplo:

1. ¿Cuál es el objeto más sencillo? (el más simple, el "más puro").
2. ¿Cuál es el objeto que parece abarcar más espacio con menos volumen? (el que expresa mejor la relación de lleno-vacío o la relación de compacto-hueco).
3. ¿Cuál es el objeto más extraño? (el más raro, extravagante o excéntrico).
4. ¿Cuál es el objeto que más focaliza la atención en un punto? (que concentra o tiene un punto fuerte de atención).
5. ¿Cuál es el objeto que más se parece a una escultura? (hecho por el hombre).
6. ¿Cuál es el objeto más tosco? (el más rudo o de apariencia menos delicada).
7. ¿Cuál es el objeto más abstracto? ((el menos concreto, el más difuso, el más difícil de clasificar).
8. ¿Cuál es el objeto que se presta a asociaciones más diversas? (el que puede parecer varias cosas distintas a la vez, el más ambiguo).

EL catedrático D. Cristino Pérez Meléndez, experto en psicometría en la Facultad de Psicología de Granada, tras revisar la propuesta de hipótesis a verificar, recomendó una metodología de comparación entre objetos. Teniendo en cuenta el aspecto de "La Medida Subjetiva: Ajuste Entre Las Escalas Obtenidas Por Diversos Métodos de Medición", se decidió utilizar un método de escalamiento subjetivo que, dadas las características de los estímulos a escalar, se adecuaba mejor al basarlo en la "Ley del juicio comparativo," cuyo desarrollo más preciso en este caso concreto, es el "Método de los pares comparados de Thurstone", que formula dicha ley.

En el tema sobre caos y orden (1.4) se abordan cuestiones sobre la regularidad dentro de la naturaleza, la repetición de patrones estructurales, la convergencia de modelos, la autosemejanza, el escalamiento de las formas, la fractalidad y la relación entre micro y macrocosmos, desde las posiciones de Mandelbrot James Gleick, Antonio Escohotado y Wagensberg, entre otros autores.

En el punto 1.5 se ha llevado a cabo una labor de recopilación de datos de carácter antropológico y filosófico para rastrear los orígenes en el acto de contemplar las piedras extrañamente formadas, fundamentadas en una concepción extremadamente asombrosa de la naturaleza -personificación mítica- por parte del hombre primitivo, el concepto de hierofanía, la función mágica o propiciatoria de estas piedras, el carácter sagrado, el pensamiento animista y simbolismo, la analogía en la imaginación creadora y la concepción mística, como sucedió en el taoísmo chino, destacando la nota paradisíaca y la

inmortalidad, aspectos que se reflejaron en el milenarismo arte de chino de apreciación de las piedras. Entre las fuentes consultadas cabe citar la obra de Mircea Eliade, Joseph Campbell, Théodule Ribot, Claudia Brown y John Hay, entre otros autores. También se recoge la interpretación psicoanalítica de Jung y Aniela Jaffé sobre la práctica de recoger piedras de formas curiosas para coleccionarlas, así como relación de estos objetos con el arte y lo religioso.

Respecto al arte de contemplar las piedras en Extremo Oriente (1.6) se ha revisado la escasa bibliografía disponible sobre el tema, teniendo en cuenta que no son muchos los títulos que se han traducido -del chino, fundamentalmente- al inglés y, bastante menos al castellano. Aunque existe mucha literatura en chino sobre las rocas fantásticas -tratados antiguos y poesía- que no ha sido traducida a otros idiomas.

El mayor interés se ha centrado en China, atendiendo a su importancia como país de origen de este arte milenarismo, también en Japón, y, en menor medida, en Corea y Vietnam. Se han consultado los estudios llevados a cabo por expertos conocedores de las rocas de jardín y *rocas del erudito chino o gongshi*, como: Edward Schafer, Kemin Hu, Richard Rosenblum, Robert D. Mowry, John Hay y Little Stephen, entre otros, así como los expertos en *suiseki japonés*, Félix E. Rivera, Vicent Covello, Yugi Yoshimura y Willi Benz, principalmente.

La metodología seguida en la investigación de este modelo oriental comparte el esquema de estudio empleado entre algunos de los investigadores citados, en el que se puede apreciar los siguientes contenidos fundamentales:

- Revisión de las rocas calizas erosionadas en el contexto del arte de Extremo Oriente.
- Filosofía, simbolismo, mitología.
- Antecedentes. Marco histórico.
- Consideraciones estéticas.
- Coleccionistas destacados, conocedores y expertos.
- Clasificación de las rocas. Tipologías
- Coleccionismo, evaluación y exposición

## **2.6. Delimitación del objeto de esta investigación**

Metodológicamente, no es objeto de esta investigación el paisaje ni las intervenciones artísticas relacionadas con el mismo, como el Land Art. Respecto al paisajismo o diseño de jardines, sólo y exclusivamente se estudiarán las razones del empleo de las rocas en dichos espacios como el origen de su apreciación en Extremo Oriente. Tampoco son objeto de esta investigación las grandes formaciones rocosas, típicas de los monumentos

naturales, ya que sólo son viables los ejemplares de un tamaño que puedan ser fácilmente transportables y formar parte de una colección; Se excluyen igualmente las formaciones subterráneas (endokársticas), como las estalactitas y estalagmitas. No se incluyen los cantos rodados de las playas, ya que se alejan demasiado de los patrones singulares que caracterizan a las rocas estudiadas. Tampoco se hace referencia a las piedras preciosas por su material, ni a las rocas con dibujos naturales en su superficie, ya que, en última instancia es la forma evocadora el factor determinante. Esta investigación se centra en la roca caliza -mayoritariamente compuestas de calcita- con formas frecuentemente agujereadas, de excepcional rareza o singularidad, típicas del modelado kárstico. En sentido estricto, cabe precisar que no se pretende abordar un estudio técnico de las piedras, sino una aproximación clara y concisa del objeto geológico, desde una perspectiva que permita clarificar el origen, composición y la formación de su materia, atendiendo a los procesos de erosión que intervienen y los resultados evidenciados en las formas, mediante una revisión sumaria de la geomorfología del relieve kárstico.

Por otra parte, el estudio de la percepción se aproxima más al plano del arte que al de la psicología. En este sentido, al tratar el tema del reconocimiento de las formas accidentales y el mecanismo de la proyección mental, se descartan las imágenes eidéticas, propias de los estados alterados de la conciencia.

Partiendo del hecho de que se investiga desde una perspectiva occidental, se estudiará la apreciación de las piedras en Extremo Oriente por su amplia y estrecha relación con el tema investigado, excluyendo otras concepciones culturales distintas como, por ejemplo, las piedras en la cultura Andina, ya que, como en tantas otras, carecen de un coleccionismo, un sistema de evaluación estética y una tradición artística mínimamente comprobables a las asiáticas.

Hay que precisar que no se trata de una investigación dedicada exclusivamente a *las rocas del erudito chino -gongshi-*, al *suseki* japonés, al *suseok* coreano u otras modalidades asiáticas de apreciación de las piedras, ni se van a estudiar todas las clases de rocas chinas o japonesas coleccionables en la actualidad, ya que, por su cantidad y características, serían objeto de otra investigación aparte. De un lado, se hará mención al sistema de clasificación tradicional chino, basado en la localidad de procedencia y las características asociadas a las cuatro principales tipos de rocas coleccionados desde la antigüedad. Sin embargo, se utilizará uno de los varios sistemas de clasificación japoneses, en concreto el que atiende a la forma de las piedras, dado que resulta muy útil al adaptarse plenamente a la colección investigada. Asimismo, aunque la pintura y la caligrafía chinas guardan una estrecha relación a nivel de representación formal y comparten cierto vocabulario estético con estas rocas, sólo serán referidas en lo esencial, ya que un estudio medianamente detallado de estas

manifestaciones artísticas implicaría, por su extensión, un resultado inabarcable a estos propósitos y supondría la dispersión del tema principal.

La referencia a Extremo Oriente se circunscribe principalmente a China, por su importancia cualitativa, siendo además el país de origen de este tipo de arte y, complementariamente, Japón, país receptor que lo difundió a Occidente. Ambos países destacan por su larga tradición en el coleccionismo y apreciación de rocas singulares, con una estética propia bien documentada. También se hará referencia a Corea y Vietnam, como herederas de las anteriores, aunque más limitadamente, dada la notable escasez de fuentes disponibles sobre estos países. No se revisará el coleccionismo en los países occidentales, cuya práctica es muy incipiente y se concentra en algunas asociaciones que tratan de emular los orígenes asiáticos. Tampoco es posible citar todas asociaciones o clubs de coleccionistas surgidas desde hace no muchos años (ver ANEXO V.III).

Respecto al *suiseki* japonés no es objeto ni propósito de esta investigación el estudio del *bonsai*. Sólo es referido como arte o como un elemento en combinación con el *suiseki*, pero no se abordan sus diversas variantes, tales como: Plantaciones sobre roca, Paisajes en bandeja, *Keto-bonkei*, *Bonseki* y *Hako-Niwa*, ya que el interés se centra en la piedra como objeto singular, sin acompañamiento de plantas, *bonsái* o agua, lo cual constituye otra modalidad de exposición alternativa, basada en la composición o arreglo de los tres elementos básicos citados.

Es preciso aclarar que, de momento, las piedras de la colección estudiada no pueden ser consideradas como *suisekis* -el término más usual entre los coleccionistas occidentales-, ya que -de momento- no cumplen con el requisito de ir montadas sobre una base de madera o *dai*, tallada expresamente para que cada roca encaje en ella, lo cual conlleva una considerable cantidad de tiempo y dinero. Tampoco se asientan sobre un *suibán*, o recipiente plano impermeable lleno de arena, agua o ambas. Simplemente son objetos naturales encontrados -*objets trouvés*- que destacan por sus formas. Sólo guardan una mínima afinidad con las rocas chinas extrañas o fantásticas a nivel externo, puramente formal, aunque no gozan de la alta calidad -materia, dureza, textura- de aquéllos ejemplares. Son, simplemente, lo que podría llamarse "piedras para recrearse en su visión y dar rienda suelta a la imaginación".



# 3

## RESULTADOS



### 3.1. SOBRE EL OBJETO

Las piedras calizas erosionadas con formas evocadoras que se han investigado son un conjunto de objetos naturales encontrados, sin manipulación alguna, seleccionados por sus cualidades formales y expresivas, en base al juicio estético del sujeto que atribuye dichas consideraciones, - *objets trouvés*-. Se trata de objetos de naturaleza y procedencia geológica, sometidos a la acción de los agentes erosivos durante millones de años, en un proceso de modelado de sus superficies.

Las sesenta y cinco piedras que constituyen la colección presentada suponen una labor previa de búsqueda, captación, reconocimiento de sus rasgos accidentales, evaluación de sus características y la estimación de su capacidad para sugerir o traer a la mente otras tantas imágenes asociadas con su apariencia formal. Su elección responde, fundamentalmente, al hecho singular de que se apartan del tipo de información esperado en clase de objetos, ya que muestran ciertas "correspondencias" con otros objetos de diferente naturaleza, así como la posibilidad de ofrecer respuestas alternativas al uso y función que le son propias.

Estas piedras pueden cambiar de identidad y aportar otro tipo de conocimiento diferente al ofrecido por esta clase de objetos geológicos. La presentación de la realidad objetiva de la piedra como tal puede ser sustituida por otra realidad creada por el sujeto. Las posibilidades de concepción son tan variadas como el tipo de relación existente entre el sujeto perceptor y estos objetos, algo que depende de la propia subjetividad, de las motivaciones e intereses particulares de cada individuo. A su vez, lo percibido en un momento dado es susceptible de cambiar en otro momento posterior.

El ámbito cultural, la formación artística recibida y la experiencia personal con este tipo de objetos como, por ejemplo, el coleccionismo, son el punto de partida para explicar la significación de estos objetos.

Uno de los mayores alicientes de esta práctica milenaria de recoger piedras consiste en la expectativa de encontrar un ejemplar extraordinario y disfrutar de su contemplación. Para un coleccionista, la posibilidad de hallar una de estas piedras raras y sugerentes representa algo muy valioso, dada la dificultad derivada de su escasez. La búsqueda es una labor de exploración que puede implicar tanto un reto como una práctica lúdica.

La colección de piedras seleccionadas ha sido catalogada mediante una serie de fichas-inventario en las que, junto a la fotografía de la vista elegida como principal, o en su caso, las vistas posibles, constan los datos objetivos - dimensiones, material y procedencia-, así como una descripción subjetiva de lo

sugerido, de modo que cada ejemplar aparece identificado (ver ANEXO VIII). Las fotografías de estas piedras son, a la vez, una muestra de pura objetividad y de abstracción. Asimismo, pueden sugerir imágenes “representacionales”, con un cierto parecido a otros objetos o ser totalmente abstractas, prácticamente imposibles de clasificar.

### **3.2. SOBRE EL OBJETO GEOLÓGICO**

Los procesos erosivos sobre las superficies de estas piedras suponen un auténtico prodigio de acción espontánea. Del examen petrográfico realizado sobre dos de los ejemplares de la colección (lámina delgada) cabe señalar que son calizas, posiblemente del Jurásico inferior -Mesozico-. En este caso técnicamente es un "packstone" bioclástico, con abundantes restos de foraminíferos bentónicos, de pequeño tamaño, más o menos micritizados y mal preservados. Es una facies lagunar o de plataforma marina somera. De un modo un poco más coloquial: caliza bioclástica con abundantes restos de foraminíferos bentónicos de pequeño tamaño. Sedimento de origen marino. Ambiente de depósito marino somero (plataforma interna o similar).

Si la génesis y evolución geológica de estas piedras, derivada de los procesos erosivos, pueden resultar más o menos comprensibles para el lego en la materia, la medida del tiempo empleada en la formación de los rasgos actuales parece difícil de imaginar. La escala temporal de estas piedras en relación a la presencia de la especie humana sobre la Tierra resulta desbordante. Dada la era de su procedencia –Mesozico- esta clase de objetos se encuentran entre los más antiguos que existen en el planeta.

### **3.3. SOBRE LA FORMA**

La colección de piedras seleccionadas y catalogadas ofrece una muestra variada sobre el estudio de la forma en un sentido global, no sólo como elemento plástico de la imagen, sino como elemento perceptual que puede implicar cierto carácter semántico.

El papel de la forma es central, ya que es la cualidad más sobresaliente en la percepción de un objeto. Asimismo, abre la posibilidad de establecer asociaciones con la imagen de otros objetos o seres diferentes, así como la vía de su interpretación. Las formas singulares que llaman la atención del sujeto perceptor, de entre la caótica extensión del roquedo supone, en un primer momento, el indicio para su localización y, posteriormente, el criterio esencial para seleccionarlas y evaluarlas. En última instancia, lo sugerido por las formas será un valor esencial y determinante de su consideración artística.

Las formas examinadas determinan el contenido y los límites de estas piedras, los rasgos espaciales que evidencian su singularidad, su carácter evocador y, en consecuencia, la calificación de estos objetos naturales como raros, extraños o fantásticos. Sus formas accidentales estimulan la imaginación del espectador, la libre asociación de ideas, el recurso a la analogía... La piedra hace así de pantalla para la proyección mental del sujeto que la contempla.

Dado que las imágenes sugeridas por algunas formas pueden inducir a determinadas relaciones simbólicas, si las formas de las piedras traen algunas ideas a la cabeza del artista y estas mismas formas pueden agruparse en base a su repetición o regularidad, el artista puede tratar de buscar un lenguaje implícito, ya que se piensa con imágenes y las imágenes conllevan un carácter semántico. Y si la forma es semántica, ésta conlleva algún tipo de significado, que no tiene por qué ser unívoco. En la esfera del arte se ha comparado en muchas ocasiones la función de la percepción con la función del lenguaje, en la medida en que ambos constituyen un nexo entre el ser y la realidad de su entorno.

En la relación de semejanza establecida entre estas piedras y otras cosas distintas, el repertorio de imágenes figuradas vendrá determinado por la influencia cultural del sujeto que imagina. Donde un occidental pueda ver, por ejemplo, una forma de montaña, un perro o un pájaro, otro individuo de Extremo Oriente quizás vea la Isla de los Inmortales, un tigre o un dragón.

Cuando el aspecto de una piedra no se corresponde con el de la mayoría de las piedras surge la consideración de su rareza o singularidad, notas que cabe comparar con las características del arte abstracto. De esa extrañeza proviene la tendencia a seleccionarlas y coleccionarlas, al ser muy poco frecuentes y conllevan algún tipo de sensación.

La espontaneidad es la nota característica en las formas de estas piedras. Sus rasgos revelan las fuerzas que surgen de la tierra y que animan su materia, algo que sorprende por el acabado de sus figuras -a veces esculturales e insólitas- generadas de modo plenamente natural, ajeno a todo tipo de intervención por la mano del hombre, materializándose en un objeto extraño. De estas fuerzas naturales proviene la vitalidad manifestada como propia en estas piedras, verdaderos prodigios de la creación, espectáculos ofrecidos a los que el artista atribuye un valor expresivo. Sus condiciones prístinas y su poder evocativo son algunos de los argumentos sobre el valor del original y la autenticidad en el arte, aunque es conocida la existencia de multitud de ejemplares expuestos en galerías y museos de la actualidad que fueron trabajados selectivamente para mejorar su aspecto.

Estas piedras presentan una fuente variada de posibilidades para la creación artística: ofrecen una verdadera lección de morfología, un caudal de ideas sobre la articulación del espacio, la configuración de la materia, la animación de lo inerte... pueden suponer el indicio de un lenguaje implícito. Pero los volúmenes y formas no agotan su sentido en sí mismas, ya que existe toda una cadena de procesos mentales ligados al sujeto que las aprecia.

Sobre las formas sugeridas se pueden imaginar títulos relacionados con criaturas míticas, leyendas o sueños. De manera consciente o inconsciente se llevan a cabo ciertas acciones proyectivas sobre estos objetos que hacen de pantalla. Se establece una libre asociación de ideas, de modo que muchas de las imágenes reconocidas son de naturaleza simbólica. Símbolos que en los albores de la humanidad fueron formas remotas de conocimiento.

Estas piedras hablan de criaturas de formas ambiguas y de ciertas acrobacias de la mente. Hablan por sí mismas, tienen vida propia. La forma determina asimismo uno de los muchos posibles sistemas de clasificación, distinguiendo las más figurativas o "representacionales" de las abstractas, según el grado de concreción e identificación con otros tantos objetos o seres existentes en la naturaleza. Si se analiza la mayoría de las clasificaciones establecidas para estas piedras se puede comprobar que las principales tipologías que ofrecen un encaje, en base al parecido de la forma con algo reconocible, pueden responder a imágenes arquetípicas, imágenes comunes a diversas culturas sin aparente conexión geográfica e histórica. Esta reflexión lleva a suponer que ese lenguaje implícito de las piedras es un lenguaje inconsciente y simbólico.

Otra de las aportaciones ofrecidas consiste en mostrar una serie de relaciones de semejanza halladas entre algunas de las piedras de esta colección y determinadas obras del escultor británico Henry Moore. De hecho la apreciación de estas analogías supuso una de las ideas de partida para plantear la cuestión acerca de su posible artisticidad.

En definitiva, la cuestión de la forma ha sido la base para evaluar la apariencia de cada piedra, sus características básicas y las cualidades asociadas a las mismas. A tal efecto se ha diseñado un modelo de análisis cuya peculiaridad se encuentra en relacionar el punto de vista occidental, en base al conjunto de *perceptos* propuestos en el análisis de Arnheim con los criterios modernos empleados en los actuales sistemas de evaluación de las modalidades artísticas de Extremo Oriente, que son compatibles al estar referidos al estudio común de la forma, el color, la textura y el equilibrio –exceptuando la especificidad de los criterios tradicionales y la procedencia geográfica de sus rocas-. Otro punto en común puede ser el análisis subjetivo de lo sugerido por las formas –a excepción de las cualidades mentales o espirituales propias de la cultura china y japonesa-.

### 3.3.1. Sobre la relación de semejanza entre una serie de piedras de esta colección y algunas de las esculturas de Henry Moore

Algunos ejemplares excepcionalmente raros por sus formas caprichosas semejan verdaderas obras escultóricas del arte abstracto. Entre miles de piedras sólo unas pocas consiguen captar la atención del observador y acabar formando parte de una colección por sus propias cualidades. Entre las piedras estudiadas existen ciertas coincidencias que recuerdan sorprendentemente a algunas de las obras de Moore -si bien las piedras son naturales, sin elaborar-, de ahí su carácter único, el valor de lo original-



Fig.93. E. Cabrera. *Refugio con arco natural y cueva*. Longitud, 34 cm. Colección particular.

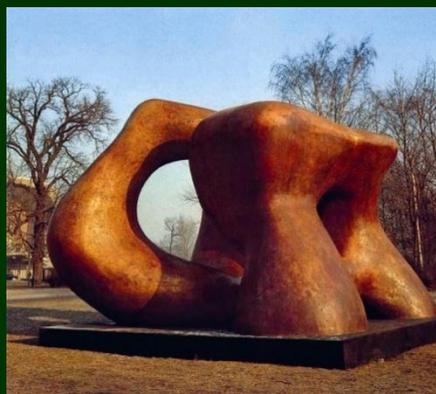


Fig. 94. H. Moore. *Dos grandes formas*. 1966-1969, longitud 6,09 m. aprox., Mitchison, D. y Stallabrass. *Henry Moore*. Polígrafa, Barcelona, 1988, fig., 121.



Fig. 95. E. Cabrera. *Madre e hija*. Longitud, 20 cm aprox. Colección particular.



Fig. 96. H. Moore. *Ovejas*. 1971-1972. Longitud de 5,79 m aprox, Mitchison, D. y Stallabrass *Henry Moore*. Polígrafa, Barcelona, 1988, fig., 145.



Fig. 97. E. Cabrera. *Elefantiasis*. Objeto natural. Altura: 21,5 cm. Colección particular.



Fig. 98. H. Moore. *Cabeza de cabra*. 1952. Altura 10, 2 cm. H. Moore. Mitchison, D. y Stallabrass *Henry Moore*. Polígrafa, Barcelona, 1988, fig. 63.



Fig. 99. E. Cabrera. *Formación zigzagueante*. Objeto natural. Altura, 23 cm. Colección particular.

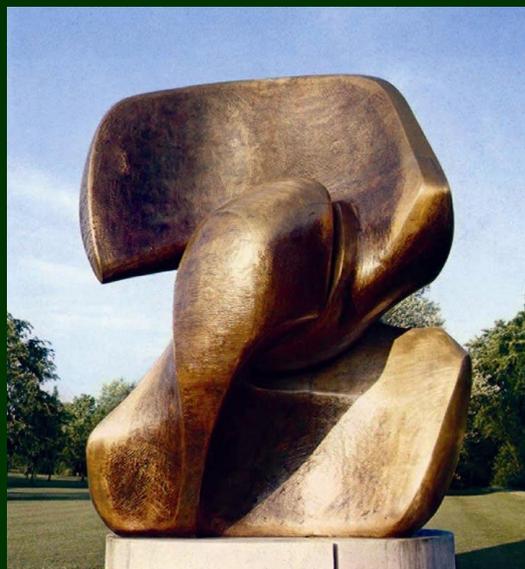


Fig. 100. H. Moore. *Pieza ensamblada*. Bronce, edición de 3 ejemplares. Altura, 2,92 m. Mitchison, D. y Stallabrass *Henry Moore*. Polígrafa, Barcelona, 1988, fig., 103.



Fig. 101. E. Cabrera. *Vestido con ojos*. Objeto natural. Longitud 30.5 cm. Colección particular.

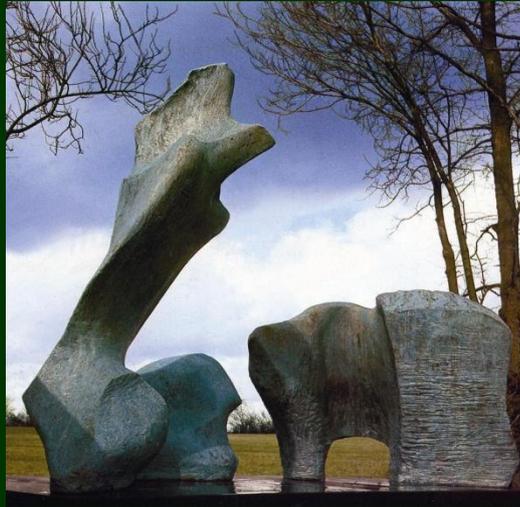


Fig. 102. H. Moore. *Maqueta de figura reclinada*. Lincoln Center. 1963-1965. Bronce, edición de dos ejemplares. Longitud 4,27 m. Mitchison, D. y Stallabrass *Henry Moore*. Polígrafa, Barcelona, 1988, fig., 105.



Fig. 103. E. Cabrera. *Montaña de tres picos con entrada al paraíso*. Longitud 29,6 cm. Colección particular.



Fig. 104. H. Moore. *Filo de cuchillo en dos Piezas*. 1962-1965. Longitud 3.65 m. Mitchison, D. y Stallabrass *Henry Moore*. Polígrafa, Barcelona, 1988, fig., 108.

### **3.3.2. Sobre el modelo de análisis para las piedras con formas evocadoras**

Se propone un modelo de análisis a partir de las nociones perceptuales y las cualidades estéticas apreciadas en cada ejemplar observado, que simplifique y relacione los criterios generales del arte y de la percepción visual occidentales con los criterios modernos aplicados a la hora de juzgar las piedras en los modelos actuales de evaluación empleados en las artes asiáticas de contemplación las piedras, siempre que sean compatibles.

La novedad de este modelo implica la posible adaptación a un esquema unificado que recoja no sólo los criterios comunes, sino aquellos otros aspectos que siendo particulares de cada sistema artístico (*gongshi* o *rocas de los eruditos chinos* y el *suiseki japonés*) puedan aplicarse para completar el examen, aportando aquellos matices de cada cultura susceptibles de encajar con las piedras de otras zonas del mundo. En la selección de los criterios comunes debe tenerse la precaución de utilizar sólo aquellos que no sean dados para una tipología propia de una región geográfica concreta, así como aquellos otros que no respondan a una idea cultural o estado de espíritu exclusivo de un país con su tradición singular, ya que cabe la posibilidad de que no encajen en el contexto de la piedra que se pretenda analizar, que no esté claro su sentido o la idoneidad de su planteamiento. Lo que se persigue, en última instancia es ofrecer un modelo coherente, dentro de esquema global que no pase por alto los matices de otras formas de apreciación.

Si se parte del modelo seguido en Occidente, a partir de la propuesta de Arnheim sobre arte y percepción visual, conviene definir previamente el sentido de cada percepto o valor visual tenido en cuenta en el análisis del objeto visual, para dejar clara su idoneidad a la hora de su aplicación al caso concreto (ver punto 4.3. de la Discusión). De esta forma, puede comprobarse la coincidencia en todo modelo de análisis exhaustivo de dos interpretaciones distintas pero igualmente necesarias: El análisis objetivo, formalista y el análisis subjetivo, como interpretación de lo evocado. Una descripción completa de cada ejemplar no puede obviar ninguno de estos dos análisis. En cualquier caso, no es conveniente dejarse llevar por una interpretación subjetiva que tenga más en cuenta las afinidades personales que los rasgos objetivos de la piedra. Si bien el análisis objetivo es racional, directo, neutral y se atiene a los criterios prefijados; el análisis subjetivo es personal, emotivo, con la tendencia a clasificar de un modo particular basado en la experiencia personal del sujeto, influenciado por la memoria y las expectativas con esa clase de objetos.

En base a estas premisas, se ofrecen los siguientes ejemplos (los cuatro primeros corresponden a las piedras seleccionadas para la prueba perceptiva).

## MODELO DE ANÁLISIS PARA LAS PIEDRAS EVOCADORAS



### *Tridente del viento*

**Dimensiones:** 10,6 x 7,3 x 3,52 cm

**Tamaño:** miniatura (sistema japonés, de 2,5 a 15 cm)

**Roca:** Caliza

**Dureza, escala Mohs:** 3

**Procedencia:** Alomartes (Íllora), Granada

## ANÁLISIS FORMALISTA (OBJETIVO)

### FORMA

La primera consideración a tener en cuenta es la de ser una piedra formada naturalmente, sin intervención alguna. La vista principal de esta piedra muestra una figura orientada verticalmente, erguida sobre un pico, por lo que necesita una sujeción para mantenerse en esta posición. Su configuración general es simple y estructurada. La figura presenta una disposición en tres partes diferenciadas, cuyo contorno muestra una sucesión de líneas rotundas, claramente definidas, que cortan abruptamente la superficie, distribuida en diferentes alturas. Por el aspecto de sus volúmenes resulta una piedra muy escultural.

### SUPERFICIE: TEXTURA Y PÁTINA

Textura simple. En general, la superficie de esta piedra es lisa y suave al tacto, aunque aparece ligeramente picada con puntitos diminutos. Sus bordes parecen afilados pero son suaves. Presenta una pátina natural y cierto oscurecimiento en la parte inferior.

### COLOR

El color no presenta grandes variaciones, dentro de la gama de tonos claros de crema o beige, salvo la mancha de oscurecimiento parcial en la parte inferior.

### EQUILIBRIO

La piedra presenta una relación de masas compensada y equilibrada, aunque necesita algún tipo de sujeción para mantenerse verticalmente. La figura muestra una estructura organizada en tres brazos o salientes de diferentes tamaños, ligeramente separados por dos pequeñas hendiduras centrales que parten de una misma masa y se despliegan a partir de un eje común, lo cual le confiere una distribución armonizada y con cierto ritmo.

## ANÁLISIS SUBJETIVO

### PODER EVOCADOR

La figura de esta piedra llama la atención por una configuración tan definida como extraña. Destaca por su carácter escultural, la simpleza de sus volúmenes, su elegancia y, en definitiva, su "aparición monumental". Sus líneas son rotundas y los perfiles parecen tallados. Presenta una forma sugerente que puede recordar la de otros objetos, lo cual implica cierto carácter ambiguo. En principio, su apariencia orgánica y estructurada, a modo de tridente, puede recordar una forma de planta o sugerir la disposición de los brazos de una especie de cactus; también puede evocar una creación concebida para un monumento, por ejemplo, con una forma que puede recordar a un ancla o, también, puede asemejarse al diseño de una fuente moderna.



## **Tres bocas**

**Dimensiones:** 43 x 30,3 x 20,5 cm

**Tamaño:** mediano (sistema japonés, entre 30 y 60 cm)

**Roca:** Caliza

**Dureza, escala Mohs:** 3

**Procedencia:** Alomartes (Íllora), Granada

## **ANÁLISIS FORMALISTA (OBJETIVO)**

### **FORMA**

Es una piedra formada naturalmente, sin intervención alguna. La vista principal de esta piedra muestra una figura orientada verticalmente, en la que destacan tres aperturas o agujeros que se comunican interiormente, formando un gran hueco que atraviesa la piedra desde arriba hasta la base, lo cual da una idea de su antigüedad geológica. El hecho de estar perforada longitudinalmente es una característica muy apreciada entre los coleccionistas. Puede apreciarse la relación existente entre el espacio lleno y el vacío, el contraste visual entre la masa compacta y los huecos en una misma estructura, que le confieren un aspecto sugerente.

### **SUPERFICIE: TEXTURA Y PÁTINA**

En general, la superficie de esta piedra es más lisa al tacto que rugosa y áspera. Aunque los bordes de la parte superior que rodean los tres agujeros parecen muy afilados, son suaves. Presenta una pátina natural grisácea en la que destacan las manchas blancas de líquenes. Dicha coloración gris se debe a su permanencia en la intemperie.

### **COLOR**

En general, el color predominante de su superficie es el gris medio, con algunas manchas blancas y una franja estrecha de color pardo en la parte posterior. El interior de la piedra muestra un tono más rojizo, terroso.

### **EQUILIBRIO**

En su posición vertical la piedra descansa sobre una superficie bastante regular y plana, por lo que no necesita ningún tipo de sujeción para mantenerse firme. Por lo tanto, esta piedra resulta equilibrada, mostrando una sensación de solidez y estabilidad

## **ANÁLISIS SUBJETIVO**

### **PODER EVOCADOR**

Dada la apariencia abstracta de esta piedra, resulta algo más difícil de clasificar, aunque en un ejercicio de imaginación, puede parecer varias cosas a la vez, como la cabeza de un pez, el cráneo de un animal, una efigie de aspecto fantasmagórico o una máscara. Los tres grandes orificios recuerdan las fosas o cavidades de un cráneo o también tres grandes bocas abiertas. Desde otra perspectiva puede sugerir la vista superior de una montaña con tres grandes simas. Las cavidades de la piedra pueden asociarse con la cueva y la montaña.



## **Montaña de tres picos con entrada al paraíso**

**Dimensiones:** 29,6 x 25,5 x 18 cm

**Tamaño:** pequeño (sistema japonés, de 15 a 30 cm)

**Roca:** Caliza

**Dureza, escala Mohs:** 3

**Procedencia:** Alomartes (Íllora), Granada

## **ANÁLISIS FORMALISTA (OBJETIVO)**

### **FORMA**

La forma de la piedra es completamente natural, sin intervención alguna. La vista principal muestra una figura orientada verticalmente, que concentra la atención en el agujero que aparece claramente definido en su parte central. Presenta una estructura compleja y variada de entrantes y salientes picudos y de perfiles rotundos y poderosos.

### **SUPERFICIE: TEXTURA Y PÁTINA**

La superficie de la piedra es rica y variada en matices, destacando el contraste visual de sus volúmenes, propiciado por las fisuras marcadas que la penetran y dividen interiormente. La textura presenta multitud de manchas formadas por los líquenes que recubren su superficie. Es más lisa que rugosa, aunque resulta ligeramente áspera al tacto. En general, sus bordes no son afilados, a excepción de su perfil izquierdo.

### **COLOR**

El color predominante es el beige o crema, pero presenta múltiples matices o variaciones tonales, debidos a la aparición de líquenes en su superficie, que le confieren un aspecto moteado.

### **EQUILIBRIO**

La piedra parece equilibrada, dentro de las dos masas principales de apariencia triangular, superpuestas visualmente y divididas por una gran fisura diagonal en la que resalta un orificio central que la atraviesa de lado a lado. A pesar de su aspecto requiere algún elemento adicional de apoyo que estabilice su base y la mantenga erguida.

## **ANÁLISIS SUBJETIVO**

### **PODER EVOCADOR**

Esta piedra presenta una imagen de fuerza y rotundidad atrayente, de aspecto evocador. La vista principal puede sugerir la apariencia una montaña cercana, escarpada, con tres cimas o picos situados a diferentes alturas, entre los que se abre una gran sima que desemboca en una entrada circular, como aquella puerta que abre paso "al otro lado" en la antigua tradición mítica taoísta de los *seres inmortales*, símbolo del "paso estrecho" con todo lo que ello conlleva. La parte inferior o base de esa montaña figurada presenta una apertura por la que puede atravesar el cauce de un río. Otra posible interpretación sugerida por su vista de perfil es la que se asemeja a un sofisticado casco de guerreo.



## ***Figura grotesca exhibiendo sus protuberancias***

**Dimensiones:** 36 x 23 x 23,5 cm

**Tamaño:** mediano (sistema japonés, de 30 a 60 cm)

**Roca:** Caliza

**Dureza, escala Mohs:** 3

**Procedencia:** Alomartes (Íllora), Granada

## **ANÁLISIS FORMALISTA (OBJETIVO)**

### **FORMA**

Es una piedra formada naturalmente, sin intervención alguna. La vista principal muestra una figura con perfiles muy irregulares, orientada verticalmente. Su aspecto es algo desestructurado, muy tosco, poco delicado y muestra una configuración bastante compleja, en la que se evidencia una superficie muy accidentada, repleta de salientes y surcos. Su forma es muy abstracta, por lo que resulta una piedra tan rara como extravagante.

### **SUPERFICIE: TEXTURA Y PÁTINA**

En general, la superficie de esta piedra es muy irregular y áspera al tacto, de textura compleja, con múltiples protuberancias, surcos y grietas que evidencian su rudeza y tosquedad. Sus perfiles resultan ásperos. En la parte superior hay manchas de líquenes.

### **COLOR**

El color predominante es beige o crema, aunque virado a tonos rojizos y terrosos, ya que esta piedra se encontró prácticamente enterrada. En la parte posterior presenta otra coloración gris. También tiene manchas blancas de líquenes.

### **EQUILIBRIO**

La relación de masas parece descompensada por las protuberancias que sobresalen en diferentes direcciones, lo cual implica la tendencia a dispersar la atención, por lo que la piedra resulte desequilibrada.

## **ANÁLISIS SUBJETIVO**

### **PODER EVOCADOR**

La figura de esta piedra resulta difícil de clasificar, dado su alto grado de abstracción. Puede ser colocada en seis posiciones diferentes, resultando seis imágenes distintas, lo que implica la variación de su aspecto y de las posibilidades de sugerencia, algo que es prueba de su polimorfismo. La vista elegida para este comentario puede sugerir la figura de una persona caminando. Las dos protuberancias de la parte superior recuerdan algún tipo de sombrero, por lo que el conjunto puede parecer un torero con su montera y el capote enrollado, caminado lentamente al salir al ruedo. Por otra parte, el aspecto rugoso de su superficie puede dar la impresión de ser un objeto cuya calidad del material es más parecida a la de un leño retorcido que al de una piedra, provocando una ambigüedad perceptual, ¿madera o piedra?



## ***Criatura horadada***

**Dimensiones:** 45 x 38 x 30 cm

**Tamaño:** mediano (sistema japonés, de 30 a 60 cm)

**Roca:** Caliza

**Dureza, escala Mohs:** 3

**Procedencia:** Alomartes (Íllora)

## **ANÁLISIS FORMALISTA (OBJETIVO)**

### **FORMA**

La forma de la piedra es completamente natural, sin intervención alguna. La vista principal de esta piedra muestra una figura orientada verticalmente con una forma muy irregular, cuya masa está cribada por numerosos orificios de diversos tamaños. Muestra una relación entre espacio lleno y vacío, dando la impresión de que abarca más espacio con menos materia. De estructura compleja, con numerosos entrantes y salientes y de perfil quebrado. Tiende a dispersar la atención. La configuración de esta piedra es más informe que estructurada. La figura resultante es muy abstracta y de apariencia tosca.

### **SUPERFICIE: TEXTURA Y PÁTINA**

La superficie de esta piedra se halla repleta de agujeros de diversos tamaños y extensiones, distribuidos por toda su superficie, algunos de los cuales la atraviesan de lado a lado; otros están interconectados interiormente y, el resto, forman pequeñas cavidades. Su textura resulta compleja, en general muestra una superficie muy irregular y áspera al tacto, con múltiples protuberancias y entrantes. Presenta una pátina natural dividida en dos zonas diferenciadas: la mayor parte estuvo bajo tierra y le confiere ese aspecto rojizo terroso; la otra zona, que se hallaba expuesta a la intemperie muestra un aspecto grisáceo, característico del contacto de las piedras calizas con los agentes externos.

### **COLOR**

En general presenta unos tonos claros, dividida en dos tipos de coloraciones diferentes; Una predominante, de sensación cálida, que parte de la gama de beige o crema, pero virando al rojizo por la impregnación de la tierra que la cubría mayoritariamente; la otra coloración, minoritaria, es de tonos más neutros, de grises claros.

### **EQUILIBRIO**

La piedra parece desequilibrada, aunque se mantiene estable por sí misma, sin requerir elementos adicionales de sujeción. En la posición actual de la imagen representada parece más dinámica que estática.

## **ANÁLISIS SUBJETIVO**

### **PODER EVOCADOR**

Dentro de la abstracción de sus formas, cabe apreciar cierta ambigüedad, que puede evocar la aparición de diferentes figuras: desde una formación nubosa o la de una vista montañosa abrupta y picuda con múltiples cavernas en sus paredes, pasando por una criatura mostrenca, de aspecto grotesco y deformado.



## ¿Caballito de mar, Ave Fénix o dragón?

**Dimensiones:** 53,9 x 32,3 x 20 cm

**Tamaño:** grande (sistema japonés, más de 30 cm de altura)

**Roca:** Caliza

**Dureza, escala Mohs:** 3

**Procedencia:** Alomartes (Íllora), Granada.

## ANÁLISIS FORMALISTA (OBJETIVO)

### FORMA

La piedra posee una forma completamente natural, sin intervención alguna. La vista principal muestra una figura orientada verticalmente, erguida sobre una base estrecha que le confiere un perfil irregular con varios salientes en forma de picos y diversos entrantes semicóncavos. Es una forma compleja, extravagante, tosca, diseminada y que dispersa la atención. La figura es evocadora, de carácter ambiguo, aunque puede considerarse tan representacional como abstracta, ya que cabe la posibilidad de encajarla dentro de la clasificación "animales" (dentro del sistema "por estilos" japonés).

### SUPERFICIE: TEXTURA Y PÁTINA

En general, la superficie de esta piedra es muy irregular y áspera al tacto, de textura compleja, con múltiples protuberancias y entrantes. Tiene unos pocos agujeros de tamaño reducido. Algunos bordes son ásperos, aunque las curvas son suaves. El resto de los salientes son puntiagudos. La pátina se divide en dos franjas: la de la parte en contacto con la superficie (los agentes erosivos y meteorológicos), con líquenes y microplantas que forman diversas manchas irregulares y la franja enterrada, con los tonos de la roca original impregnados de tierra, con microorganismos.

### COLOR

Presenta una coloración múltiple y variada en matices, de tono natural y mate, con un contraste entre gamas frías y calientes, debido a varios factores: la parte derecha, de color beige rojizo, estaba bajo tierra, de la que toma su coloración; la parte izquierda, que estaba a la intemperie en contacto con los agentes meteorológicos, es de color gris medio, causado por los microorganismos que le confieren esta coloración, y con otras tantas manchas grises muy oscuras y blancas de líquenes, repartidas aleatoriamente.

### EQUILIBRIO

En su verticalidad, aunque algunos salientes crean cierta tensión, la piedra presenta una relación de masas compensada y ligeramente dinámica. Puede apreciarse la contraposición de entrantes-salientes, largo-corto, movimiento-quietud. Esta piedra puede permanecer erecta sin apoyo.

## ANÁLISIS SUBJETIVO

### PODER EVOCADOR

La configuración de esta piedra es evocadora y se presta a múltiples interpretaciones. En principio, la figura parece la de un animal o bestia mitológica. La parte superior muestra una cabeza con hocico estrecho o, en otro caso, pico grueso, unida por un cuello alargado a un troco con pequeñas alas y, en el tercio inferior se adivina una especie de pata levantada hacia el frente, acabada en forma de garra. Desde su frente evoca un "dragón con alas"; en su vista de tres cuartos recuerda un "Ave Fénix"; y, en su vista de perfil sugiere un "caballito de mar". Es una piedra atractiva, elegante y de formas fantásticas.

### 3.4. SOBRE LA PERCEPCIÓN

Una de las aportaciones de esta investigación consiste en relacionar la práctica de contemplar las piedras de formas curiosas con el estudio de los procesos perceptivos que pueden intervenir en dicha actividad. En este sentido, se observa la siguiente revisión de una cadena de operaciones implicadas: Captación, interpretación, intención, selección, reconocimiento, identificación, prepercepción, empatía basada en la asociación con el objeto, ambigüedad, sensibilidad, memoria, destrezas del pensamiento (comparación, clasificación, codificación-descodificación, proyección de realidades virtuales, representación mental, transformación mental, pensamiento divergente, pensamiento creativo); hierofanía y pareidolia; sublimación; Gestalt versus visión sincrética, imaginación y actitud imaginante, semejanza, denotación, invención, expectativa, metáfora, referencia al test de Rorschach e ilusionismo.

Estas piedras pueden figurarse como una versión en tres dimensiones de las manchas en las paredes o en las formas de las nubes y contienen en potencia un manantial de imágenes y sensaciones.

La experiencia de hallar estos objetos de la naturaleza, mediante la captación de unas formas que llaman la atención, ya sea por un mero paseante o un coleccionista de piedras, desencadena toda una serie de operaciones que se inician con la primera manifestación de una idea –interpretación- y puede ser el punto de partida sobre el que se articule el desarrollo de un discurso artístico posterior alrededor del objeto, encontrando todo su sentido en la mente que las contempla. Ya que no es lo mismo encontrarse con el objeto que salir a buscarlo, el factor distintivo está en la casualidad o la intencionalidad. En el primer caso suele tratarse de un hecho aislado, fortuito, como, por ejemplo, el acaecido durante un recorrido por el entorno natural; sin embargo, en el segundo caso subyace algún tipo de motivación o interés especial hacia esta clase de objetos, como el coleccionismo. Este es el sentido dominante en esta investigación y el presupuesto de la siguiente cadena de operaciones:

1. Intencionalidad de encontrar piedras de formas evocadoras.
2. Búsqueda y exploración de terrenos con modelado kárstico.
3. Captación del objeto natural.
4. Reconocimiento provisional. Posible hallazgo.
5. Recogida del objeto hallado.
6. Observación preliminar de su apariencia y decisión sobre su selección o rechazo.
7. En caso de ser seleccionado, se produce la extracción de su entorno natural y se transporta a otro lugar. Intervención.
8. Preparación del objeto -limpieza de su superficie-. En algunos casos se puede optar por mantenerla como estaba.

9. Reconocimiento exhaustivo. Posible asociación o proyección mental sobre su forma. Revisión de sus cualidades estéticas, caracterización y evaluación. Clasificación (encaje en una tipología).
10. Adopción de un juicio estético en base a lo anterior. Posible inclusión en la colección.
11. Disposición para su posible exhibición. Posibilidad de elaborar una base adecuada.
12. Apreciación, interpretación, contemplación y disfrute estético. Transferencia de sensaciones, emociones y recuerdos.

El denominador común de los factores asociativos y los procesos psicológicos implicados es la relación de semejanza entre lo que se ve y lo que se interpreta, algo que viene propiciado por la correspondencia de rasgos esenciales, ya que en las formas de las piedras no se puede hablar de identidad. Y la semejanza, a su vez, depende del contexto. Mediante la semejanza se crean asociaciones mentales, en las que interviene la memoria, relacionando lo visto en el pasado con lo percibido en el momento presente. Esto implica un carácter reflexivo. Aunque la semejanza sea necesaria para la referencia, nunca implica que suponga representación, luego también es diferente de la denotación.

Las formas de estas piedras pueden representar algo para el sujeto que las percibe y, en este sentido se aproximan a un concepto o contenido. Luego, la captación no puede separarse de la interpretación, algo que se apoya en las experiencias y la forma de ser del sujeto.

A su vez, en la interpretación interviene la organización. Mediante la clasificación se aplica una etiqueta a la piedra que resulta sugerente. En el caso del artista, éste realizará algún tipo de juicio estético sobre el objeto-piedra, transformándolo en un nuevo objeto. Dicho juicio estará en consonancia con los valores culturales propios del entorno al que pertenece el artista, así como sus expectativas, su iniciativa individual, que son partes integrantes de su mirada creadora.

El artista transforma metafóricamente lo que ve en las piedras, crea mundos particulares. Utiliza su imaginación para transportarse mentalmente desde las escenas evocadas en las piedras a los lugares visualizados en su imaginación.

Las imágenes apreciadas en estas piedras son multivalentes y la realidad plástica recreada en estas piedras, por medio de las percepciones externas, está directamente relacionada con la riqueza de la fantasía inconsciente, de la proyección de algún tipo de contenido más o menos claro. El sentido de la forma percibida no es unívoco, sino que puede implicar una multiplicidad de sentidos. La forma es semántica.

Generalmente, en las piedras más "figurativas" o "representacionales" suele existir algún nivel de acuerdo entre lo que ven diferentes personas; Por otra parte, en las piedras más extravagantes, de formas abstractas y difíciles de clasificar, cada persona experimentará un intento de clasificación, de modo que algunas encontrarán lo que buscaban, acomodando lo visto con lo imaginado, mientras que otras no hallarán correspondencia alguna con ese objeto; En las piedras de carácter ambiguo, que puedan sugerir varias cosas a la vez, será la opción más deseada, en base a los intereses personales de cada individuo, la que incline la elección en uno u otro sentido.

Por lo tanto, en la contemplación de las piedras caben tres posibilidades:

1. Reconocer algunos patrones asimilables a ciertos objetos o seres, realizando de este modo una clasificación de lo reconocido a nivel personal.
2. Que las formas extravagantes de algunas piedras sean tan abstractas que, aunque puedan ser familiares o recuerden a "algo," resulten muy difíciles de asociar con otro objeto reconocible, de modo que no aparezcan coincidencias con lo recordado y no se logre encajarlas en una tipología conocida. Esta situación puede suponer un verdadero reto al surgir la tendencia a encontrar un sentido, esperando obtener la ansiada clasificación. Se recurre insistentemente a la memoria esperando el encaje y, en un momento dado, puede surgir (o no), el significado de esa piedra como una auténtica revelación.
3. Que la forma percibida sea ambigua y ofrezca varias posibilidades de clasificación, en cuyo caso, la elección es una cuestión de preferencia que se adecuará a los gustos e intereses de cada sujeto.

El núcleo de la obtención de resultados para esta tesis ha sido el diseño y la realización de un par de pruebas perceptivas sobre lo que ve el espectador en las piedras. Para ello, se ha seguido una metodología propia de la psicometría que permita obtener unos datos objetivos.

### 3.4.1. Prueba perceptiva I. Pares comparados, método de Thurstone

Muestra: Estudiantes de Bachillerato. 91 personas de edades comprendidas entre los 16 y 19 años.

Preguntas para comparar las piedras seleccionadas por categorías:

1. ¿Cuál es el objeto más sencillo? (el más simple, el "más puro").
2. ¿Cuál es el objeto que parece abarcar más espacio con menos volumen? (el que expresa más o mejor la relación de lleno-vacío o la relación de compacto-hueco).
3. ¿Cuál es el objeto más extraño? (el más raro, extravagante o excéntrico).
4. ¿Cuál es el objeto que más focaliza la atención en un punto? (que concentra o tiene un punto fuerte de atención).
5. ¿Cuál es el objeto que más se parece a una escultura? (hecho por manos humanas).
6. ¿Cuál es el objeto más tosco? (el más rudo o de apariencia menos delicada).
7. ¿Cuál es el objeto más abstracto? (el menos concreto, el más difuso, el más difícil de clasificar).
8. ¿Cuál es el objeto que se presta a asociaciones más diversas? (el que puede parecer varias cosas distintas a la vez, el más ambiguo).

#### Suma de las respuestas:

Pregunta 1			
A: 77	B: 14		
C: 49	D: 42		
B: 83	C: 8		
D: 1	A: 90		
B: 77	D: 14		
A: 89	C: 2		

Pregunta 2			
A: 16	B: 75		
C: 71	D: 20		
B: 50	C: 41		
D: 53	A: 38		
B: 74	D: 17		
A: 17	C: 74		

Pregunta 3			
A: 26	B: 65		
C: 41	D: 50		
B: 8	C: 83		
D: 79	A: 12		
B: 17	D: 74		
A: 9	C: 82		

Pregunta 4			
A: 38	B: 53		
C: 78	D: 13		
B: 15	C: 76		
D: 27	A: 64		
B: 67	D: 24		
A: 11	C: 80		

Pregunta 5			
A: 79	B: 12		
C: 18	D: 73		
B: 27	C: 64		
D: 43	A: 48		
B: 13	D: 78		
A: 72	C: 19		

Pregunta 6			
A: 33	B: 58		
C: 41	D: 50		
B: 33	C: 58		
D: 58	A: 33		
B: 34	D: 57		
A: 27	C: 64		

Pregunta 7			
A: 24	B: 67		
C: 43	D: 48		
B: 27	C: 64		
D: 70	A: 21		
B: 17	D: 74		
A: 21	C: 70		

Pregunta 8			
A: 48	B: 43		
C: 50	D: 41		
B: 38	C: 53		
D: 43	A: 48		
B: 47	D: 44		
A: 37	C: 54		

Resultados del procesado de los datos con el programa estadístico SPSS:

¿Cuál es el objeto más sencillo? (el más simple, el más puro)<sup>514</sup>

MATRIZ EMPÍRICA (FRECUENCIAS ABSOLUTAS)

		Estímulo A	Estímulo B	Estímulo C	Estímulo D
		A	B	C	D
Estímulo A	A		14,000	2,000	1,000
Estímulo B	B	77,000		8,000	14,000
Estímulo C	C	89,000	83,000		42,000
Estímulo D	D	90,000	77,000	49,000	

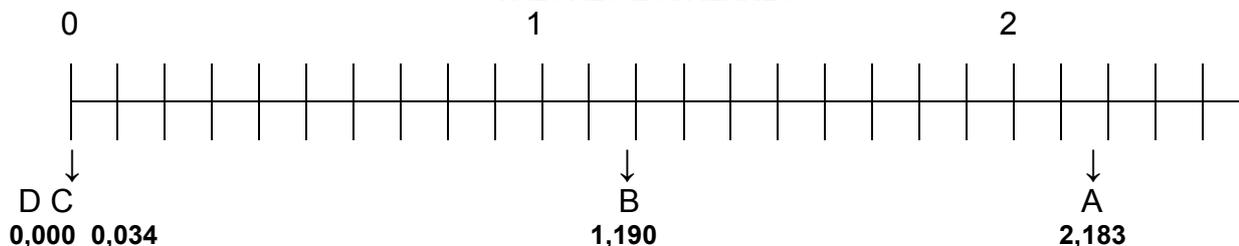
MATRIZ EMPÍRICA (FRECUENCIAS relativas %)

		Estímulo A	Estímulo B	Estímulo C	Estímulo D
		A	B	C	D
Estímulo A	A	0,500	0,154	0,022	0,011
Estímulo B	B	0,846	0,500	0,088	0,154
Estímulo C	C	0,978	0,912	0,500	0,452
Estímulo D	D	0,989	0,846	0,538	0,500
		3,313	2,412	1,148	1,126

MATRIZ EMPÍRICA (FRECUENCIAS relativas %)

		Estímulo A	Estímulo B	Estímulo C	Estímulo D
		A	B	C	D
Estímulo A	A	0,0000	-1,0201	-2,0145	0,011
Estímulo B	B	1,0201	0,0000	-1,3537	0,154
Estímulo C	C	2,0145	1,3537	0,0000	0,452
Estímulo D	D	2,2907	1,0201	0,0966	0,500
Suma =		5,33	1,35	-3,27	-3,41
Medias =		1,331	0,338	-0,818	-0,852
Transformación =		2,183	1,190	0,034	0,000

VALORES ESCALARES



CONCLUSIONES:				
Valores Escalares	Estímulo A	Estímulo B	Estímulo C	Estímulo D
	2,183	1,190	0,034	0,000
Prueba de bondad de ajuste para el caso V según Guilford (1954)				
CHI-cuadrado =	2,84	Grados Libertad =	3	p_valor = 0,417
No se rechaza la H nula, y por lo tanto, hay ajuste al caso V				
Prueba de bondad de ajuste para el caso V según Yela (1966)				
D.M =	0,0190	Hay ajuste al caso V		

<sup>514</sup> En esta primera pregunta se añaden, como ejemplo del cálculo del Escalamiento de Estímulos, las frecuencias relativas (en %) y la matriz Z. En adelante se mostrará la matriz empírica (Frecuencias Absolutas) y las conclusiones, como datos relevantes.

Los resultados de la comparación muestran con claridad que el objeto que parece más sencillo es el objeto A, destacando notablemente esta cualidad sobre los otros tres objetos; Por su parte, el objeto B es más simple que el C y el D; Los objetos C y D se hallan muy próximos, aunque el objeto D es el menos simple de todos. En este caso se cumplen las expectativas y cabe la posibilidad de confirmar la cualidad seleccionada previamente como “sencillo”, en base a los atributos comparados.

**A es el objeto más sencillo**



**1° A**



**2° B**



**3° C**



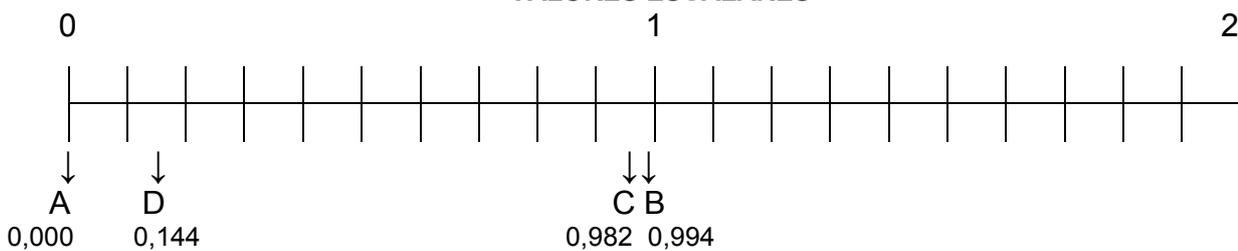
**4° D**

**2. ¿Cuál es el objeto que parece abarcar más espacio con menos volumen? (el que expresa más o mejor la relación de lleno-vacío o la relación de compacto-hueco).**

**MATRIZ EMPÍRICA (FRECUENCIAS ABSOLUTAS)**

		Estímulo A	Estímulo B	Estímulo C	Estímulo D
		A	B	C	D
Estímulo A	A		75,000	74,000	53,000
Estímulo B	B	16,000		41,000	17,000
Estímulo C	C	17,000	50,000		20,000
Estímulo D	D	38,000	74,000	71,000	

**VALORES ESCALARES**



<b>CONCLUSIONES:</b>				
Valores Escalares	Estímulo A	Estímulo B	Estímulo C	Estímulo D
	0,000	0,994	0,982	0,144
Prueba de bondad de ajuste para el caso V según Guilford (1954)				
CHI-cuadrado =	0,52	Grados Libertad =	3	p_valor = 0,914
No se rechaza la H nula, y por lo tanto, hay ajuste al caso V				
Prueba de bondad de ajuste para el caso V según Yela (1966)				
D.M =	0,0114			
Hay ajuste al caso V				

A tenor de los resultados de la comparación, el objeto que parece abarcar más espacio con menos volumen o el que expresa mejor la relación de lleno-vacío o

compacto-hueco, es el objeto B, seguido de cerca por el objeto C. Sin embargo, es notable la diferencia con respecto a los objetos D y A. En este caso también se cumplen las expectativas y se puede confirmar este atributo seleccionado previamente para la categoría designada con el mismo nombre. **B es el que parece abarcar más espacio con menos volumen o el que expresa mejor la relación lleno-vacío, compacto-hueco.**

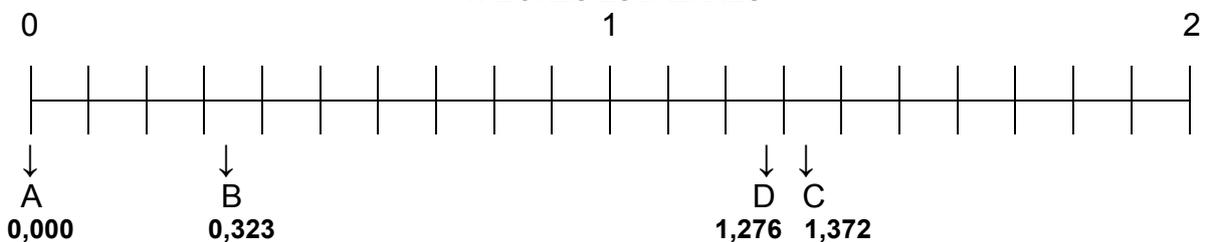


**3. ¿Cuál es el objeto más extraño? (el más raro, extravagante o excéntrico?)**

**MATRIZ EMPÍRICA (FRECUENCIAS ABSOLUTAS)**

		Estímulo A	Estímulo B	Estímulo C	Estímulo D
		A	B	C	D
Estímulo A	A		65,000	82,000	79,000
Estímulo B	B	26,000		83,000	74,000
Estímulo C	C	9,000	8,000		50,000
Estímulo D	D	12,000	17,000	41,000	

**VALORES ESCALARES**



<b>CONCLUSIONES:</b>				
Valores Escalares	Estímulo A	Estímulo B	Estímulo C	Estímulo D
	0,000	0,323	1,372	1,276
Prueba de bondad de ajuste para el caso V según Guilford (1954)				
CHI-cuadrado =	10,32	Grados Libertad =	3	p_valor = 0,016
Se rechaza la H nula, y por lo tanto, no hay ajuste al caso V				
Prueba de bondad de ajuste para el caso V según Yela (1966)				
D.M =	0,0493			
No hay ajuste al caso V				

En principio, los resultados de esta comparación arrojan una cierta discrepancia entre la formulación teórica y lo esperado. Puede no haber coherencia en las respuestas, de ahí la falta de ajuste, aunque no es algo significativo. Puede que no hayan entendido la pregunta, ya que el objeto que parece más extraño, a tenor de los respuestas es el C, aunque al comparar C con D, D ha sido valorado como más extraño que D. Sin embargo, C ha resultado ser ligeramente más extraño

que D al compararlo con A y B. Aunque no era el resultado esperado, no implica que sea definitivo para descartar una de las posibles categorías, como se demostrará más adelante. Cabe recordar que D fue valorado en la pregunta 1 como el menos simple, algo que guarda cierta relación con la cualidad de extraño. También se verá que D es el considerado como el más abstracto o difícil de clasificar y el más tosco, cualidades que suelen aparecer asociadas a la categoría EXCÉNTRICO-DIFÍCIL DE CLASIFICAR.

**C es el objeto más extraño**

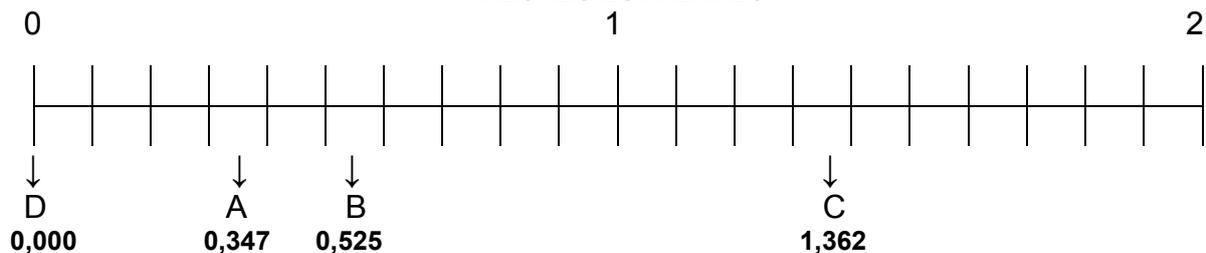


**4. ¿Cuál es el objeto que más focaliza la atención en un punto? (que concentra o tiene un punto fuerte de atención).**

**MATRIZ EMPÍRICA (FRECUENCIAS ABSOLUTAS)**

		Estímulo A	Estímulo B	Estímulo C	Estímulo D
		A	B	C	D
Estímulo A	A		53,000	80,000	27,000
Estímulo B	B	38,000		76,000	24,000
Estímulo C	C	11,000	15,000		13,000
Estímulo D	D	64,000	67,000	78,000	

**VALORES ESCALARES**



<b>CONCLUSIONES:</b>				
Valores Escalares	Estímulo A	Estímulo B	Estímulo C	Estímulo D
	0,347	0,525	1,362	0,000
Prueba de bondad de ajuste para el caso V según Guilford (1954)				
CHI-cuadrado =	7,10	Grados Libertad =	3	p_valor = 0,069
Se rechaza la H nula, y por lo tanto, no hay ajuste al caso V				
Prueba de bondad de ajuste para el caso V según Yela (1966)				
D.M =	0,0404			
No hay ajuste al caso V				

Los resultados muestran que el objeto que más focaliza la atención en un punto es el objeto C, con bastante diferencia respecto a los otros objetos. Esta era la hipótesis inicial, B aparece en segundo lugar, ya que tiene varios puntos de

atención, alguno más que A; Por último, D es el objeto que más la dispersa, ya que tiene múltiples puntos de atención, algo que sí parece reflejado. No obstante, hay que señalar que no hay ajuste. El Objeto C era el objeto seleccionado antes de la prueba y las respuestas así lo han confirmado, sin embargo, aunque la falta de ajuste pueda conllevar cierta discrepancia con lo esperado o suponer cierta falta de coherencia en las respuestas, no tiene por qué ser algo concluyente, como sostiene el experto en Psicometría.

**C es el objeto que parece focalizar más la atención en un punto**

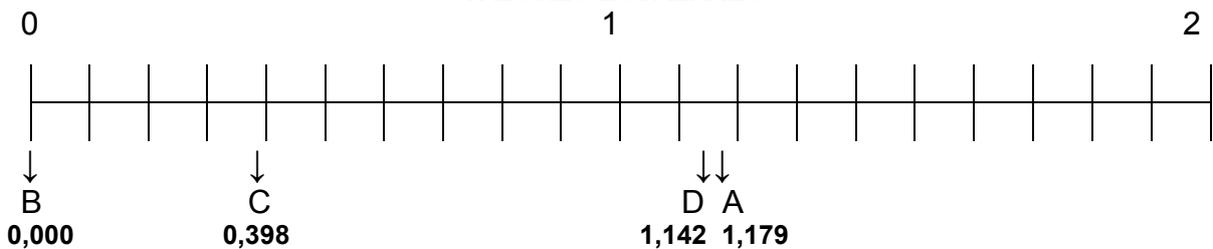


**5. ¿Cuál es el objeto que más se parece a una escultura? (hecho por manos humanas).**

**MATRIZ EMPÍRICA (FRECUENCIAS ABSOLUTAS)**

		Estímulo A	Estímulo B	Estímulo C	Estímulo D
		A	B	C	D
Estímulo A	A		12,000	19,000	43,000
Estímulo B	B	79,000		64,000	78,000
Estímulo C	C	72,000	27,000		73,000
Estímulo D	D	48,000	13,000	18,000	

**VALORES ESCALARES**



<b>CONCLUSIONES:</b>				
Valores Escalares	Estímulo A	Estímulo B	Estímulo C	Estímulo D
	1,179	0,000	0,398	1,142
Prueba de bondad de ajuste para el caso V según Guilford (1954)				
CHI-cuadrado =	1,93	Grados Libertad =	3	p_valor = 0,587
No se rechaza la H nula, y por lo tanto, hay ajuste al caso V				
Prueba de bondad de ajuste para el caso V según Yela (1966)				
D.M =	0,216			
Hay ajuste al caso V				

Los resultados muestran que el objeto que más se parece a una escultura es el A, algo que confirma el resultado esperado. Sin embargo, el objeto D ha sido considerado algo menos escultural que A, se aproxima bastante; los menos esculturales son C y B. Hay ajuste en la prueba realizada.

A es el objeto más escultural.



1° A



2° D



3° C



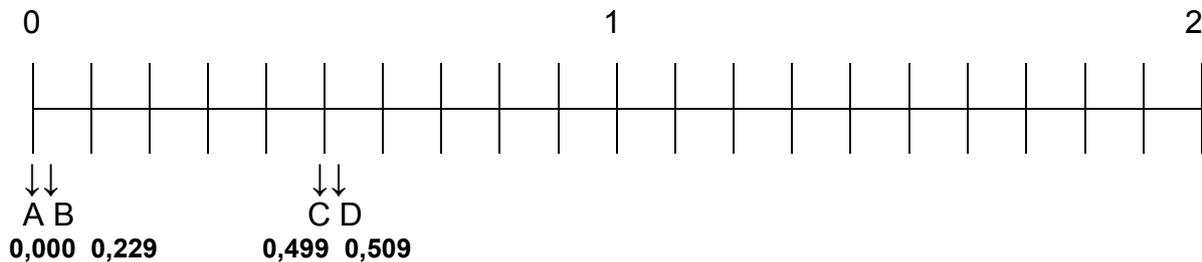
4° B

6. ¿Cuál es el objeto más tosco? (el más rudo o de apariencia menos delicada).

MATRIZ EMPÍRICA (FRECUENCIAS ABSOLUTAS)

		Estímulo A	Estímulo B	Estímulo C	Estímulo D
		A	B	C	D
Estímulo A	A		58,000	64,000	58,000
Estímulo B	B	33,000		58,000	57,000
Estímulo C	C	27,000	39,000		50,000
Estímulo D	D	33,000	34,000	41,000	

VALORES ESCALARES



CONCLUSIONES:				
Valores	Estímulo A	Estímulo B	Estímulo C	Estímulo D
Escalares	0,000	0,229	0,499	0,509
Prueba de bondad de ajuste para el caso V según Guilford (1954)				
CHI-cuadrado =	3,47	Grados Libertad =	3	p_valor = 0,324
No se rechaza la H nula, y por lo tanto, hay ajuste al caso V				
Prueba de bondad de ajuste para el caso V según Yela (1966)				
D.M =	0,0340			
Hay ajuste al caso V				

De los resultados se desprende que D es el objeto más tosco, algo que coincide con la cualidad seleccionada inicialmente. En el otro extremo se haya el objeto A, algo que guarda relación con su sencillez y pureza.

D es el objeto más tosco o de apariencia menos delicada



1° D



2° C



3° B



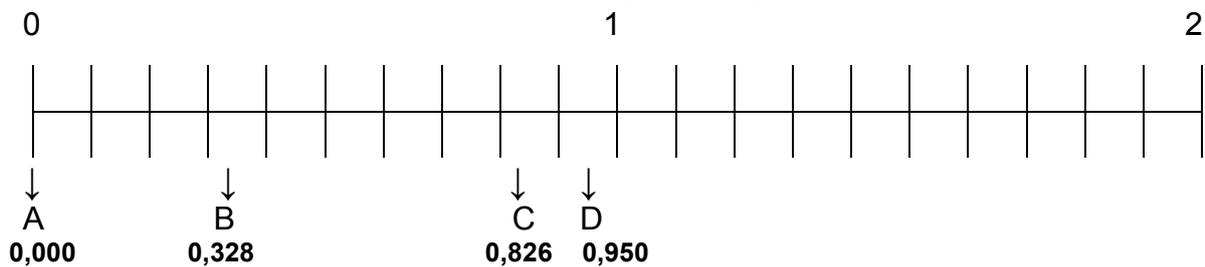
4° A

7. ¿Cuál es el objeto más abstracto? (el menos concreto, el más difuso, el más difícil de clasificar).

MATRIZ EMPÍRICA (FRECUENCIAS ABSOLUTAS)

		Estímulo A	Estímulo B	Estímulo C	Estímulo D
		A	B	C	D
Estímulo A	A		67,000	70,000	70,000
Estímulo B	B	24,000		64,000	74,000
Estímulo C	C	21,000	27,000		48,000
Estímulo D	D	21,000	17,000	43,000	

VALORES ESCALARES



CONCLUSIONES:				
Valores Escalares	Estímulo A	Estímulo B	Estímulo C	Estímulo D
	0,000	0,328	0,826	0,950
Prueba de bondad de ajuste para el caso V según Guilford (1954)				
CHI-cuadrado =	10,90	Grados Libertad =	3	P_valor = 0,012
Se rechaza la H nula, y por lo tanto, no hay ajuste al caso V				
Prueba de bondad de ajuste para el caso V según Yela (1966)				
D.M =	0,0514			
No hay ajuste al caso V				

Según los resultados de esta pregunta el objeto que parece más abstracto es el objeto D, lo cual confirma la selección previa de este objeto como tal, algo que guarda relación con su dificultad para clasificarlo. Le sigue el objeto C. En último lugar aparece el A, que fue considerado el más sencillo. Sin embargo, no se ha producido el ajuste, lo cual puede implicar cierto nivel de incoherencia en las respuestas, algo que no es especialmente significativo, en opinión del experto.

D es el objeto más abstracto o más difícil de clasificar



1° D



2° C



3° B



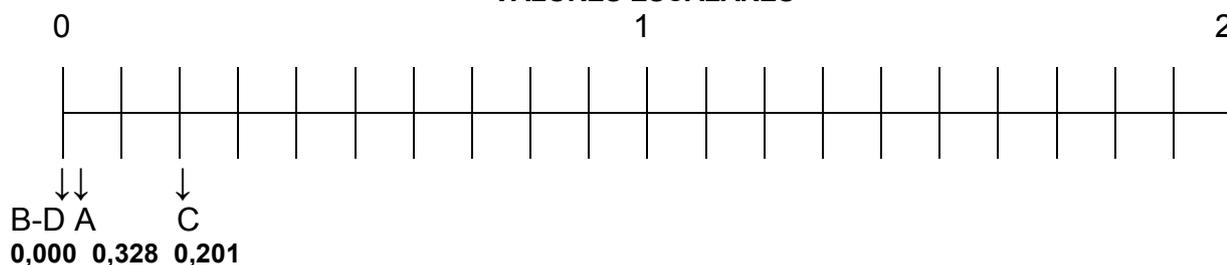
4° A

8. ¿Cuál es el objeto que se presta a asociaciones más diversas? (el que puede parecer varias cosas distintas a la vez, el más ambiguo).

MATRIZ EMPÍRICA (FRECUENCIAS ABSOLUTAS)

		Estímulo A	Estímulo B	Estímulo C	Estímulo D
		A	B	C	D
Estímulo A	A		43,000	54,000	43,000
Estímulo B	B	48,000		53,000	44,000
Estímulo C	C	37,000	38,000		41,000
Estímulo D	D	48,000	47,000	50,000	

VALORES ESCALARES



CONCLUSIONES:				
Valores Escalares	Estímulo A	Estímulo B	Estímulo C	Estímulo D
	0,034	0,000	0,201	0,000
Prueba de bondad de ajuste para el caso V según Guilford (1954)				
CHI-cuadrado =	0,85	Grados Libertad =	3	P_valor = 0,836
No se rechaza la H nula, y por lo tanto, hay ajuste al caso V				
Prueba de bondad de ajuste para el caso V según Yela (1966)				
D.M =	0,0174	Hay ajuste al caso V		

A tenor de los resultados obtenidos, el objeto que parece que se presta a asociaciones más diversas es el objeto C, algo que resulta razonable, dado su aspecto evocador en relación a su apariencia polimórfica y que también se verifica en la siguiente prueba. No obstante, las diferencias en valoración no son muy notables entre los cuatro objetos, lo cual es un indicio del carácter ambiguo de todos ellas, algo que puede comprobarse en la siguiente prueba perceptiva.

**C es el objeto que parece prestarse a asociaciones más diversas**



**1° C**



**2° A**



**3° B - D**



**3.4.2. Prueba perceptiva II. Pregunta directa sobre lo que ve el espectador**

La mayoría de los individuos que realizaron la prueba, un total de 91, contestaron a gran parte de las preguntas, pero algunas se dejaron en blanco o se optó por responder "nada." Sólo se han contabilizado las respuestas coincidentes, repetidas y que guardan relación dentro de un mismo sentido o significado, a partir de un mínimo de 5 o 6 palabras comunes. El resto no se han contabilizado por su dispersión. Así planteado, el modelo fue el siguiente:

**¿Qué le sugiere lo que ve en estos objetos?: 1. ¿Qué es lo que parecen? 2. ¿Con qué los asocia? 3. ¿A qué les recuerda? 4. ¿Qué pueden simbolizar? Responda lo más concreto posible. Utilice el espacio en blanco del casillero bajo cada imagen para escribir.**

<b>A</b> 	<b>B</b> 	<b>C</b> 	<b>D</b> 
<b>A</b> 1.  2.  3.  4.	<b>B</b> 1.  2.  3.  4.	<b>C</b> 1.  2.  3.  4.	<b>D</b> 1.  2.  3.  4.

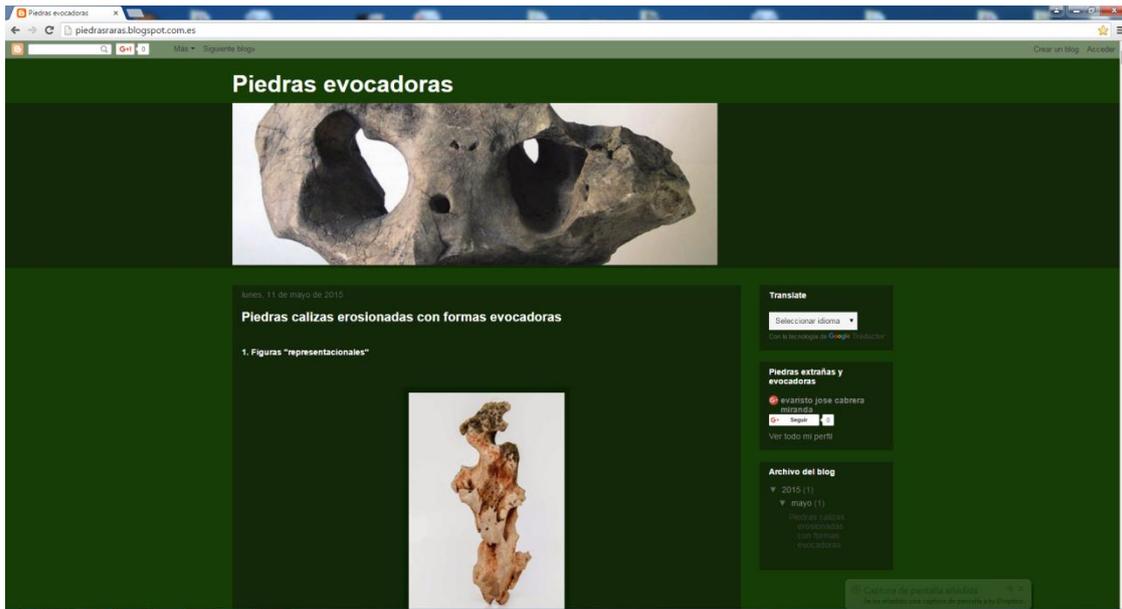
<b>A</b>    <b>Respuestas</b>	<b>B</b>    <b>Respuestas</b>
<p><b>1. Parece:</b> <span style="float: right;"><b>nº veces</b></span>  Cactus, 10 / Seta/hongo/champiñón, 3 .....13  Flecha o punta de flecha .....13  Hacha 7 y Martillo 5 .....12  Silla-asiento, 8 o Water o inodoro, 4.....12  Ancla .....9  Hueso/s , 4 / Mano-dedos, 4.....8</p> <p><b>2. Asociado con:</b>  Planta, 5 / Desierto, 4 / Naturaleza, 2..... 11  Caza, 3 / Guerra, 2..... 5  Herramienta, 5 / Cortar / Talar /  Trabajo-material, 2 / Obra, 2.....11  Barco, 6 / Mar, 5 / Pescar, 2 / Playa, 2 / Costa ...16  Mueble, 3 / cama / casa / ciudad..... 6</p> <p><b>3. A qué les recuerda</b>  Dirección, 3 / Señal, 3 ..... 6  Arreglar / Artesanía / Clavar / Trabajo, 2.....5</p> <p><b>4. Qué pueden simbolizar</b>  Sencillez, 3 / Trabajo, 3 / Muerte, 3..... 9</p>	<p><b>1. Parece:</b> <span style="float: right;"><b>nº veces</b></span>  Calavera 18 / Cráneo,11 / Cabeza, 3 /  Cara-rostro, 11 ..... 43  Bolos-bolera.....12  Fantasma.....11</p> <p><b>2. Asociado con:</b>  Muerte .....10  Hombre-humano, 4 / Cuerpo-parte del  cuerpo, 3 ..... 7  Miedo, 6 / Susto, 2 ..... 8  Bolos-bolera, 5 / objeto de juego.....6</p> <p><b>3. A qué les recuerda</b>  Esqueleto, 5 / Cráneo, 3 /  Cabeza de pez, 3.....11  Muerte, 3 / Terror-miedo, 3 / susto ..... 7</p> <p><b>4. Qué pueden simbolizar</b>  Muerte .....21  Miedo / Terror .....16</p>

<b>C</b>    <b>Respuestas</b>	<b>D</b>    <b>Respuestas</b>
<p><b>1. Parece:</b> <span style="float: right;"><b>nº veces</b></span>  Cueva, 12 / Montaña ,11 / Acantilado, 4 /  Cascada, 2 / Volcán / Grieta.....31  Castillo, 4 / Corona, 2 / Catedral / Edificio /  Mirador 2 / Monumento / Torre, 9.....20  Ojo, 5 / Cerradura / Luna, 2 / Sol,/ Túnel, 2 /  Agujero.....12  Cráneo, 4 / Cara, 3 / cabeza-animal, 2 /  Pájaro, 3.....12</p> <p><b>2. Asociado con:</b>  Alpinismo / Montaña, 5 / Mar, 5 / Naturaleza, 5 /  Piedra del mar, 3 / Pico / Tierra ..... 21  Antigüedad / Arquitectura / Construcción /  Monumento / Mirada /Nobleza / Película-  histórica / Recinto / Vivienda.....9</p> <p><b>3. A qué les recuerda</b>  Montaña, 7 / Cuevas, 3 / Paisaje desértico, 3 /  Película, 3 / Roca-costa, 3 / Verano, 3 ..... 22</p> <p><b>4. Qué pueden simbolizar</b>  Miedo, 4 / Muerte, 10 ..... 14</p>	<p><b>1. Parece:</b> <span style="float: right;"><b>nº veces</b></span>  Persona (bailando, corriendo...),11 /  Hombre-mujer (posando), 5 ..... 16  Escultura, 3 o Estatua, 2 / Monumento /  Figura extraña / Muñeco-muñeca, 3..... 10  Papel-pañuelo (retorcido), 5 / Tronco  (retorcido), 3 / Espiral /.....9  Toro / Cuernos.....6</p> <p><b>2. Asociado con:</b>  Persona (Bailando), 5 / Baile-bailar, 4 /  Fiesta / Diversión, 2 .....12  Animal-animales, 5 / Criatura, Ser Vivo o  Humano, 2 / Mitológico, 3 / Naturaleza, 4..14  Espectáculo / Carnaval / Fiesta / Feria /  Tauromaquia-toros, 2 / Tradición.....7</p> <p><b>3. A qué les recuerda</b>  Persona andando, 3 / Actividad física-Ejercicio  3 / Baile-bailarina, 5 ..... 11  Busto / Escultura / Arte / Estudio, 3.....6  Algo retorcido o arrugado/ Papel, 2 / Árbol, 2. 5  Corrida de toros, 3 / Feria, 2 / Toreo..... 6</p> <p><b>4. Qué pueden simbolizar</b>  Baile-Danza, 5 / Felicidad, 3 / Naturaleza,3 ...11</p>

**Resumen de los datos obtenidos de las respuestas:**

	Objeto A 	Objeto B 	Objeto C 	Objeto D 
Nº de figuras percibidas bien diferenciadas	<b>11</b>	<b>5</b>	<b>24</b>	<b>13</b>
Nº de grupos por la relación directa de sus elementos	<b>4</b>	<b>3</b>	<b>4</b>	<b>4</b>
Nº de ocasiones en que son citadas esta figuras	<b>67</b>	<b>66</b>	<b>40</b>	<b>73</b>
Nº de conceptos o ideas con los que son asociadas	<b>19</b>	<b>7</b>	<b>16</b>	<b>15</b>
Nº de ocasiones en que fueron asociadas	<b>49</b>	<b>31</b>	<b>30</b>	<b>33</b>
Nº de recuerdos evocados por el objeto	<b>6</b>	<b>7</b>	<b>6</b>	<b>13</b>
Nº de ocasiones en que se evocaron los recuerdos	<b>11</b>	<b>18</b>	<b>22</b>	<b>28</b>
Nº de símbolos relacionados con este objeto	<b>3</b>	<b>3</b>	<b>2</b>	<b>3</b>
Nº de veces que se citaron dichos símbolos	<b>9</b>	<b>37</b>	<b>14</b>	<b>11</b>
Nº total de palabras citadas en relación a este objeto	<b>143</b>	<b>134</b>	<b>135</b>	<b>143</b>

Para obtener más información sobre lo que percibe la gente en estas piedras y cómo las describen se ha creado un **blog**, con el título **Piedras evocadoras**, cuyo enlace es: <http://pedrasraras.blogspot.com.es/>. Se muestran las sesenta y cinco piedras seleccionadas de la colección, pero no se han incluido los títulos para no dar pistas o influenciar sobre el sentido otorgado por el propio coleccionista. Únicamente aparece un encabezamiento correspondiente a la clasificación por la forma y el dato de las dimensiones debajo de cada imagen.



En la parte inferior, bajo las imágenes, se plantea una pregunta directa al espectador o visitante acerca de lo que ve o le sugieren estas piedras. Se espera con ello recobrar un mayor número de respuestas que permitan su posterior cuantificación, de modo que se puedan encontrar nuevas coincidencias que refuercen las conclusiones.

### **3.5. SOBRE CAOS Y ORDEN**

El conjunto de piedras investigadas puede ser un ejemplo de la existencia de ciertas formas o patrones que se repiten en la naturaleza. Una prueba de ello es la medida en que pueden encajar dentro de determinadas tipologías establecidas en algunos sistemas de clasificación propios de algunas modalidades artísticas de contemplación de la piedra, como el *suseki* japonés y su clasificación por la forma. Por ejemplo, las semejanzas apreciadas entre algunas piedras con forma de montaña y la vista de una montaña con una estructura análoga, así como otros casos de piedras con formas de animales, personas u otros objetos lleva a la consideración de las diversas relaciones de escala, como en el caso de los fractales, algo que implica repetición o regularidad, un orden dentro del caos.

El proceso selectivo operado sobre el material indiferenciado y difuso, en bruto, proveniente del roquedo kárstico y su presentación como un conjunto de objetos evaluados en base a sus especiales cualidades estéticas, dentro de una colección, supone de por sí el establecimiento de un sistema coherente y ordenado en el que cada piedra aparece catalogada en función de su tamaño, orientación o posición, color, textura, tipología y su título. Hay una organización.

### **3.6. SOBRE PENSAMIENTO ANIMISTA, SIMBOLOGÍA Y MITOS EN RELACIÓN CON LAS PIEDRAS DE FORMAS EXTRAÑAS. EL ORIGEN CHINO DEL ARTE DE CONTEMPLAR PIEDRAS**

Para entender los sentidos o significaciones que guardan estas piedras es imprescindible un enfoque multidisciplinar. Una de las aportaciones de esta investigación ha consistido en relacionar el acto de recoger piedras y su apreciación con la antropología, la filosofía, la psicología y la religión, dentro de una esfera predominantemente artística, rastreando la diversidad de fuentes, desde los antecedentes más remotos de la relación entre las culturas primitivas y estos objetos encontrados, cargados de atribuciones prodigiosas, en busca de las claves originarias de lo que será el arte de contemplar las piedras.

A tal efecto se han relacionado las posibles consideraciones primitivas, como las referidas a una manifestación de fuerzas potentes y ocultas, un fenómeno mágico-religioso o un acontecimiento sagrado, y continuando con la instrumentalización de sus capacidades o el simbolismo aparejado posteriormente en los pueblos protohistóricos, analizando estos sistemas de creencias animistas y, en particular, la conexión taoísta del pensamiento chino con las piedras fantásticamente formadas, las relaciones comparativas entre *microcosmos* y *macrocosmos*, así como el mito del *paraje ideal* y el anhelo del ser humano por hallar la *inmortalidad*.

Entre los resultados de este enfoque cabe destacar:

1. La convicción de que no es suficiente con abordar este estudio desde una óptica meramente occidental, dada la limitación de su alcance.
2. El intento de rastrear los indicios que marquen los orígenes de la apreciación de las piedras desde las etapas más remotas de la humanidad, a partir de los factores relacionados con la forma de conocimiento del hombre primitivo, como las analogías, transformaciones, relaciones simbólicas entre imágenes primordiales o arquetípicas y la creación de mitos, que llegarán a fundirse en las manifestaciones de la religión y el arte.
3. El hilo conductor pasa por el pensamiento animista, como el caso de las primitivas culturas de Extremo Oriente, en las que la importancia otorgada a estas piedras "fantásticas" era fruto del sentimiento reverencial ante de una realidad asombrosa, de formas naturales imponentes, poderosas y extrañas, ajenas a lo humano, y de carácter sagrado.
4. El primitivo sentido sagrado evolucionará e irá cambiando hacia otro de carácter estético. La veneración hacia esta clase de objetos será crucial para el desarrollo posterior de un tipo de arte sin precedentes. Un ejemplo paradigmático se encuentra en los principios estéticos inspirados en las piedras y originados en China.

El contexto, la cultura, implica la mediación de los sistemas simbólicos y ello es posible en la referencia de lo apreciado en la piedra a través de su semejanza con la idea u objeto pensado. Desde que el ser humano tiene la capacidad de relacionar simbólicamente, en prácticamente todas las civilizaciones, la piedra ha incitado a expresar la experiencia religiosa, en la que el hombre transforma inconscientemente estos objetos o formas en símbolos de lo sagrado, en tanto manifiestan su relación con lo divino. La manifestación de esta experiencia religiosa se trasladará a la esfera del arte visual con numerosas muestras en ambos casos (religioso y artístico), siendo las piedras eran utilizadas como objetos de veneración en virtud de sus formas extraordinarias. El origen animista de algunas culturas que tanta importancia han otorgado a esta clase de objetos proviene, precisamente, de la proyección en la piedra del espíritu humano. Posteriormente, este tipo de prácticas o rituales fue evolucionando hasta perder parte de su sentido original y constituirse en objetos apreciados artísticamente.

La derivación cultural más notable de dichos antecedentes fue la constitución de un sistema artístico muy refinado en los albores de la antigua China Dinástica, un arte singular, sin precedentes y cuya práctica aún sigue vigente.

### **3.7. SOBRE LA CONSIDERACIÓN ARTÍSTICA DE LAS PIEDRAS EVOCADORAS**

Las piedras investigadas son, a la vez, un modelo creativo, un recurso para estimular la imaginación, una pantalla para la fantasía, un almacén de ideas a desarrollar y una obra presentada, aunque abierta.

Siempre ha existido la obsesión por explicar. El ámbito de la estética trata de desvelar los mecanismos culturales que determinan el concepto de belleza en cada época pero, en el estudio del objeto artístico como el de estos objetos naturales encontrados, se asiste a una expansión del arte por encima de la propia estética, recuperando aspectos extra-artísticos –estudio del hombre– que, junto a la importancia creciente de nociones como el azar y lo casual nos hacen retornar a lo primitivo, hacia la vivencia, hacia la naturaleza. Cada vez importa más observar cómo reacciona la persona ante el objeto que el propio objeto en sí.

Cabe establecer una clara diferenciación entre la concepción estética de Occidente y la de Extremo Oriente. En rigor, para la óptica occidental, el placer experimentado al contemplar los objetos formados por la naturaleza no es estético. La naturaleza es ajena a la creación de belleza, ya que no tiene conciencia y los calificativos que se le atribuyen no le son propios, luego el sentido de las piedras investigadas no reside en éstas, dependerá del sujeto que realiza tales apreciaciones. Y lo que decida ese sujeto estará influenciado por su formación, motivaciones e intereses personales, algo que, a su vez, vendrá condicionado por las variables culturales en que se halla inmerso. El arte se sirve de estos objetos naturales a los que incorpora un sentido humano. Este elemento humano sí es estético. Por lo tanto, estas piedras pueden ser el soporte sobre el que puede plantearse la obra artística. En última instancia, son las condiciones e impresiones del artista las que determinan la nueva naturaleza de este objeto encontrado. El artista y sus experiencias vitales con esta clase de objetos suponen la creación de otros mundos. Pero cabe advertir que cada sujeto ve cosas distintas en los mismos objetos, de ahí el carácter de obra abierta en la aplicación de la propia subjetividad. En definitiva, es el modo de ser del sujeto, sus raíces y fundamentos los que definen al objeto.

Sin embargo, la concepción estética de Extremo Oriente en relación a estas creaciones de la naturaleza es diferente. Así, por ejemplo, desde la antigüedad los chinos creen que la naturaleza es un artista y sus creaciones naturales pueden ser consideradas como otra forma de arte. Tal es el caso de las "piedras fantásticas". Se trata de una práctica perceptiva, sensitiva y en la que el sentido espiritual es muy importante, algo que no sucede en Occidente.

La materia y la forma de estas piedras constituyen una unidad armoniosa que se manifiesta en su exterioridad. Estos objetos logran despertar en quienes las contemplan ciertos sentimientos, como la empatía, en la medida en que identifican en ellos ciertas cualidades de su propia personalidad, sus estados de ánimo o su espíritu, algo que es mucho más frecuente entre los coleccionistas experimentados de Extremo Oriente que entre los occidentales.

El paso previo de todo el proceso de creación artística es el de la búsqueda o, en su caso, el encuentro fortuito del objeto. Cuando la búsqueda es deliberada puede ser ingente la labor de rastrear los vastos y caóticos terrenos cársticos, discriminando y seleccionando entre millares de formas, como hacen algunos coleccionistas, para lo cual es conveniente recurrir a una visión global e indiferenciada que ayude a captar los detalles emergentes.

La captación de la forma sugerente de una piedra es la primera manifestación de una idea, que podrá ser el germen de todo un discurso artístico posterior articulado en torno a la misma. La proyección o atribución surge de la contemplación antes que de la razón y su análisis reflexivo. En definitiva, tras la selección del objeto, el artista lleva a cabo una técnica de apropiación. Por medio del juicio estético construye un nuevo objeto, siendo la transformación, el cambio simbólico, la clave de todo este proceso creativo.

El uso imaginativo que se haga de estas piedras, como el que hicieron los ancestros de las cavernas -al descubrir en estas formas la semejanza accidental- es tan antiguo como el arte mismo. La lectura que se haga de dichas formas dependerá de la capacidad de reconocer en ellas cosas o imágenes extraídas de la memoria, interviniendo procesos de asociación y otros factores psicológicos que llevan a dar diversas respuestas subjetivas.

En las primeras manifestaciones del arte existía el reconocimiento de tales formas, el aprovechamiento de los objetos que las contenían y el mecanismo de la proyección mental sobre los mismos. Los comienzos de la construcción de imágenes confirman esta conexión entre descubrir y hacer, por eso, el parecido encontrado en estas piedras bastaba para la creación artística, como pantalla de anhelos, miedos o esperanzas. Aunque no se pueda afirmar categóricamente que las formas accidentales constituyen el origen mismo del arte, existen muchos indicios que apuntan en esta dirección. Lo que sí parece claro es que el hombre aprendió primero a captar este tipo de formas antes de pasar a fijarlas mediante su representación. En cualquier caso, este recurso es un paso cualitativo a tener en cuenta en la creación plástica.

De algún modo, estas piedras curiosas, capaces de suscitar infinidad de ilusiones, siempre estuvieron presentes en la retina del hombre cercano a la naturaleza -mitos y leyendas sobre petrificación- apelando a su imaginación e

incitándole a la creación. El primer eslabón de la cadena sería aquel objeto natural cuyo parecido con un modelo determinado era tan aproximado que podía sustituirlo -imagínese la peña con forma de un animal determinado-. En su defecto y, con el transcurso del tiempo, el hombre adquiere el hábito de realizar representaciones artísticas con un parecido extraordinario, hasta llegar un momento en que parece olvidarse el valor original del objeto encontrado -al surgir dudas del tipo: “si lo no hecho por las manos del artista” es o no arte-. Esto es lo que ha sucedido en la práctica del *objet trouvé* aunque, recientemente, se está experimentando una renovada atención sobre este tipo de objetos “en bruto”, sin perfeccionar, apreciados como cercanos a lo primitivo, al origen, algo que da testimonio de su autenticidad y fuerza expresiva en actuales divagaciones artísticas. De hecho, la inspiración en estos modelos naturales no sólo ha sido la práctica que germinó en la escultura de tipo *biomórfico*, sino que fue el principio informador de la escultura en varias culturas tribales -de África y Oceanía- e incluso civilizaciones milenarias - babilónica, sumeria, egipcia...-.

Puede seguirse el hilo conductor entre esta clase de piedras evocadoras y su apreciación como objetos del mundo natural con lo que fue el comienzo de la escultura y lo que, mucho más tarde, supuso la técnica surrealista de apropiación del objeto (*objet trouvé*); después, el surgimiento del movimiento *biomórfico*, hasta la época actual, en la que se está experimentando el resurgimiento del interés en estos objetos peculiares, que enlazan lo primitivo y lo moderno.

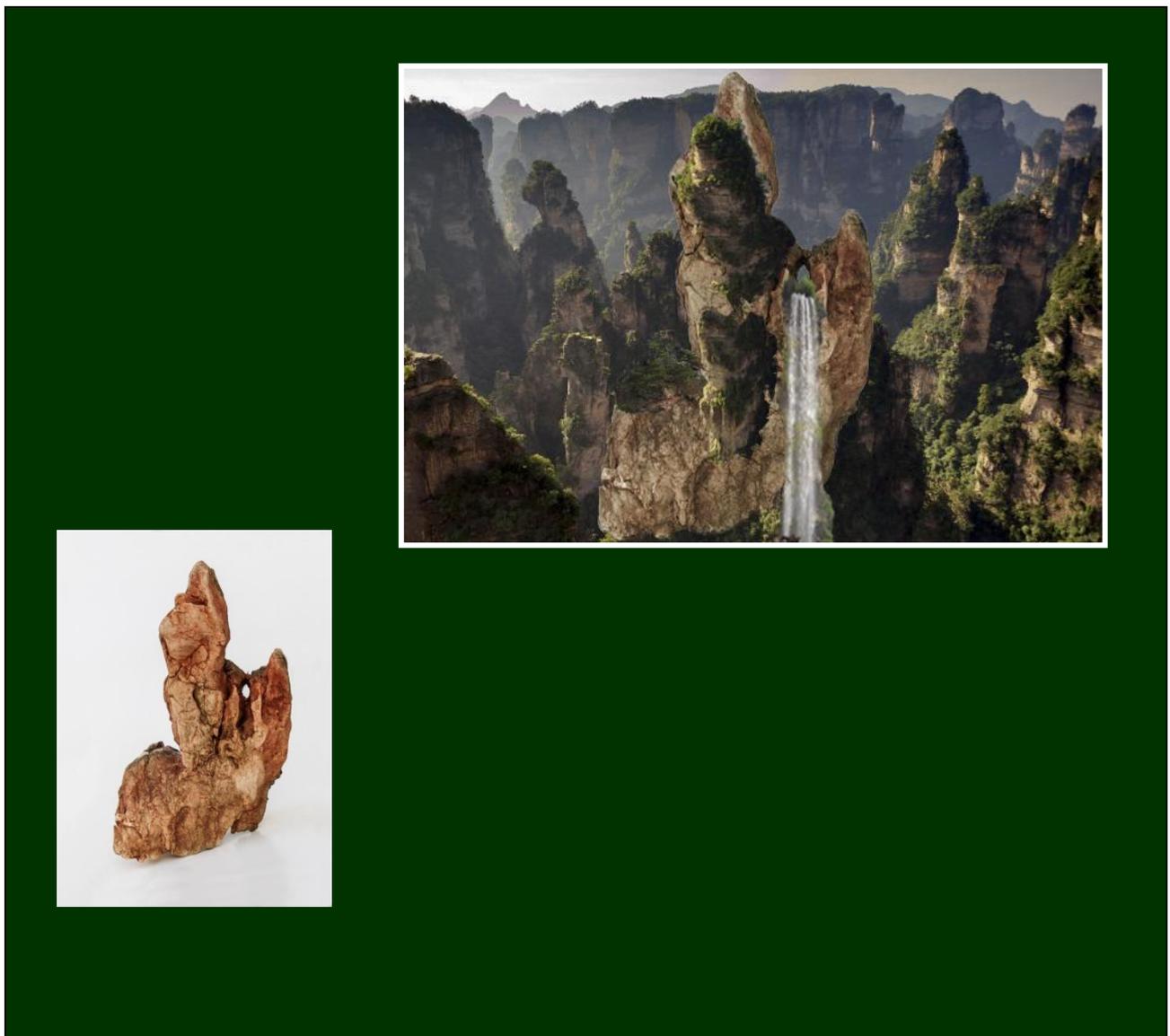
La cuestión sobre el “valor artístico” de estos objetos está vinculada a la capacidad del sujeto perceptor de articular su propio discurso. El *objet trouvé*, como las creaciones del arte bruto es tan valioso como lo hecho por las manos de los mejores especialistas. El objeto encontrado es algo que parte de una existencia física anterior pero, al ser elegido por su peculiaridad y atribuírsele un sentido propio, ha sido transformado en otro objeto nuevo y distinto, lo que equivale a decir que ha sido construido. A veces, persiste el empeño en hacer lo que ya fue encontrado.

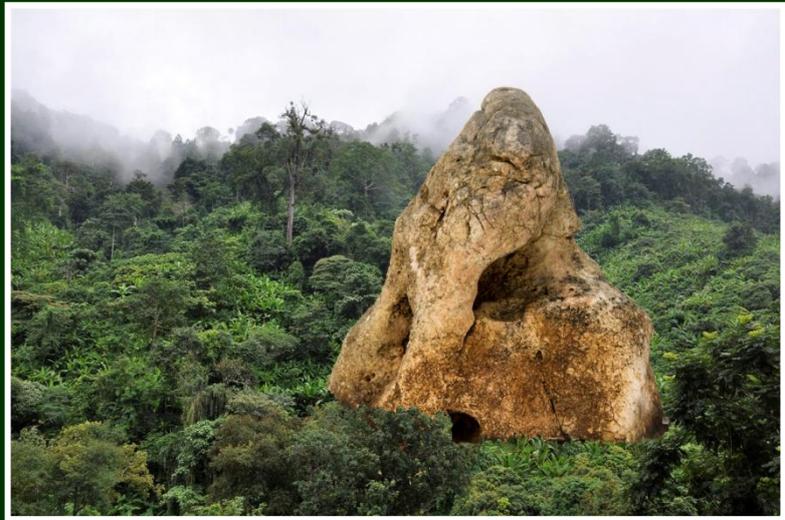
Existen muchas formas de creatividad, entre las que cabe llamar la atención sobre los llamados “vagabundeos de la imaginación” y la particular manera de clasificar lo que se ve, dentro de la subjetividad de cada persona. No se trata de una simple curiosidad más, es un tema sugerente que sirve para redescubrir las cosas. Así, el elegir una piedra evocadora supone operar un orden sobre el indiferenciado entorno natural; Extraer la piedra seleccionada del paisaje equivale a desprender, como quitar lo sobrante, un acto que forma parte de la construcción del ese nuevo objeto. Sea como fuere, el sumergirse en la naturaleza y dejarse seducir por sus formas supone, en este caso, una opción de carácter lúdico en la que importan más los procesos mentales que los

propios volúmenes y formas. Nada mejor para retornar a las fuentes del arte, recuperar la visión infantil y fomentar así, la imaginación creadora.

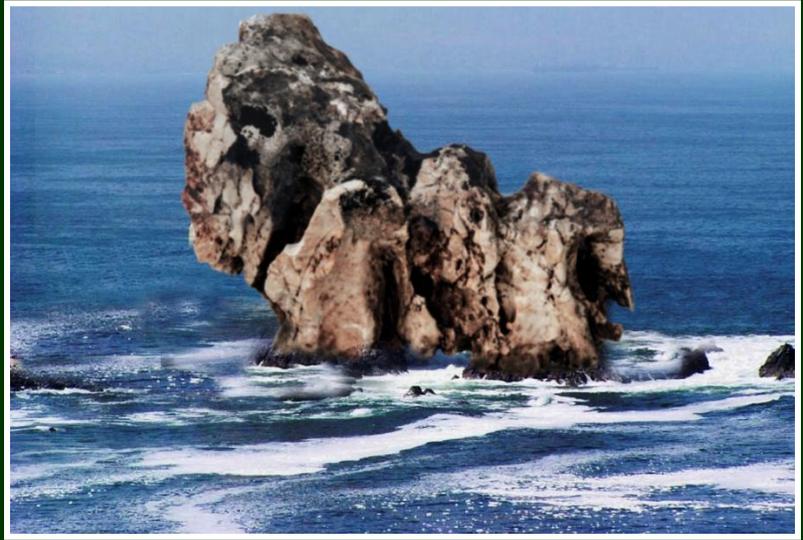
En base a las formas reconocidas en las piedras también se puede tratar de representar una imagen "próxima a la realidad", a través de la recreación de una escena virtual, por medio de la inserción del objeto en un ambiente que refuerce el sentido evocador de su figura, de manera que dicha escena complete el sentido de lo percibido. La novedad de esta técnica consiste en recrear la visualización del espectador, ofreciendo la imagen más cercana a lo imaginado por éste, como una de las posibles alternativas creativas.

### 3.7.1. Imágenes recreadas con las piedras

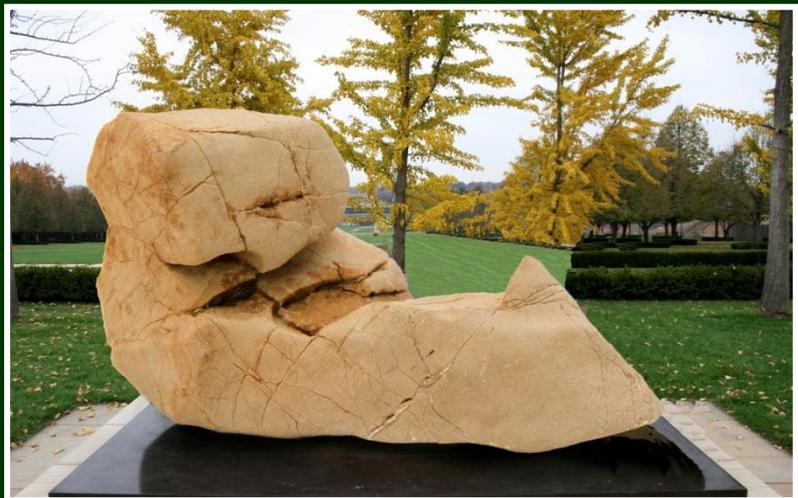


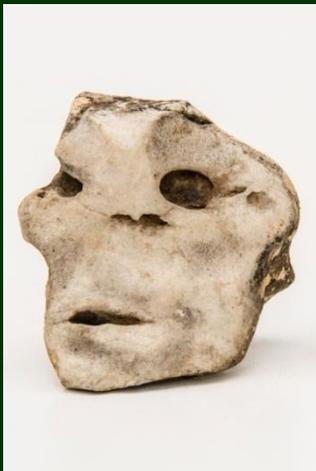


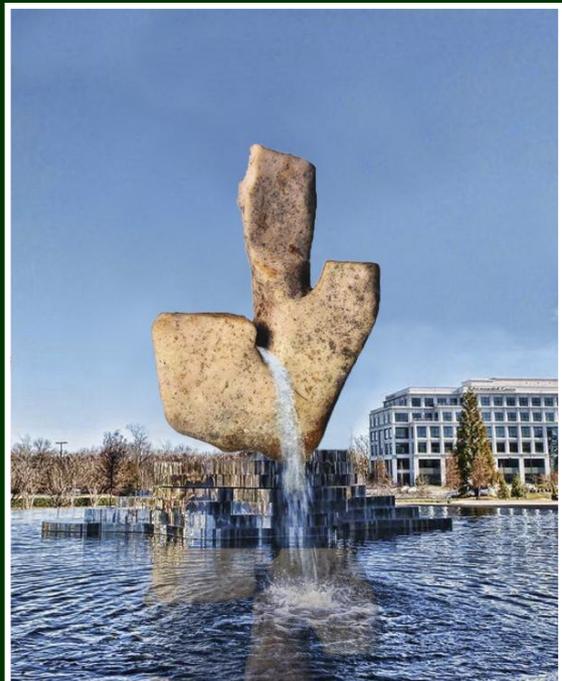
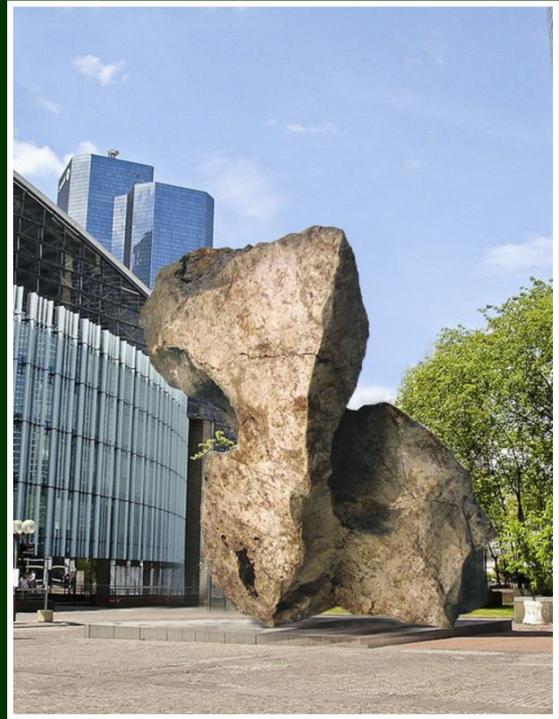




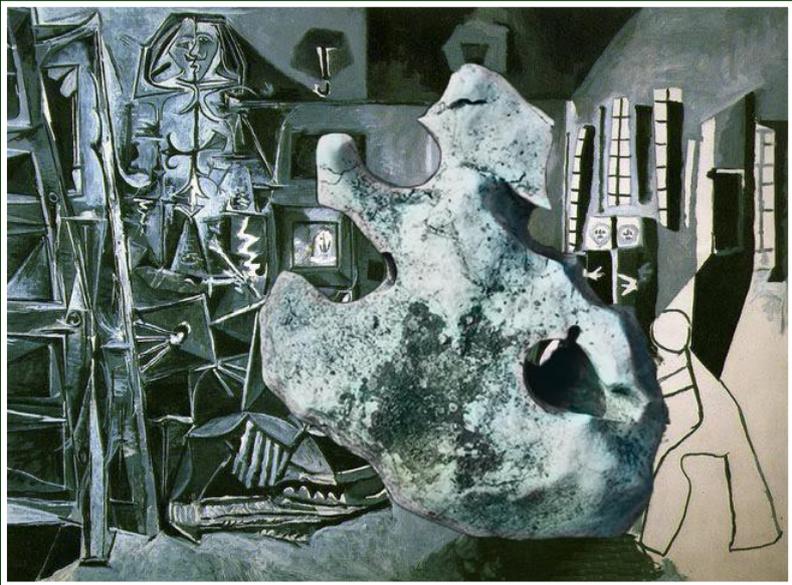


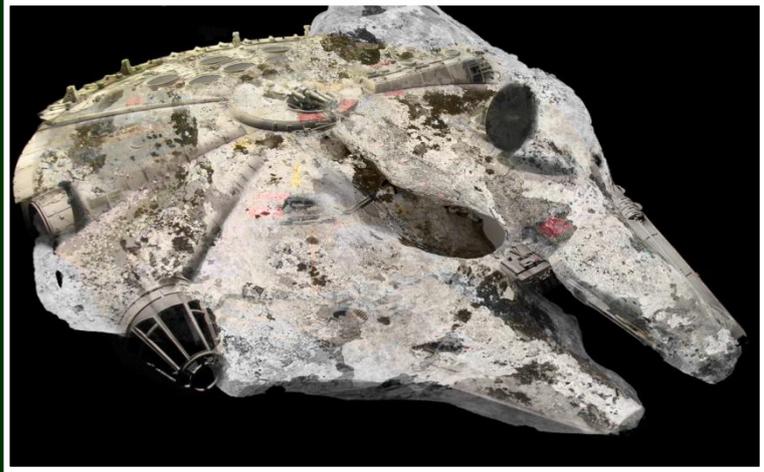












# 4

## DISCUSIÓN



#### 4.1. SOBRE EL OBJETO ENCONTRADO “DE” LA NATURALEZA

La consideración de las piedras investigadas, como *objets trouvés* dotados de una significación cultural determinada, puede justificarse desde la perspectiva estética ofrecida por Pere Salabert para esta clase de objetos, una explicación útil al abrir la discusión sobre la determinación de su “artisticidad”, dado su carácter multidisciplinar. Salabert parte de la siguiente premisa:

Si admitimos en la Naturaleza la imaginación de una materia inagotable por su capacidad de inventar y renovarse, será de justicia que la filosofía y el pensamiento estético, con la psicología, la teoría psicoanalítica o la neurología, traten de hallar en quienes inventan, crean o descubren una particular «naturaleza» que debe tomar cuerpo en cada uno de sus trabajos.<sup>515</sup>

Argumenta su visión del objeto encontrado desde el acto de "elegir y desviar", entendido como una operación volitiva consistente en la transformación o cambio simbólico. Salabert se refiere a "esa táctica de la elección como expediente creador" que consiste en "destacar un objeto al extraerlo de su ámbito natural, un acto equivalente a la *justificación de su existencia*".

Extraña justificación ésta, que se orienta a proporcionar a un objeto... natural de preferencia, de formas sugerentes, el acompañamiento de su fatalidad, porque se trata de señalar en él un fondo inquietante que emerge desde su interior hasta ocupar el plano principal, como una reserva que, almacenada en el objeto, se anticipa de pronto diciendo lo que dicho objeto puede *llegar a ser*.<sup>516</sup>

Basa la elección en la captación de lo "suggerente" del objeto, una ventaja sobre los demás objetos que motivó su selección, una atribución que lo separa del resto, perdiendo "su anterior naturaleza de vestigio para exhibir ahora esa misma naturaleza convertida en un disfraz que llama la atención." Por otra parte, se refiere a "la desviación saca al objeto de su medio semántico y lo inserta en otro medio que le impone una nueva significación o renueva aquella que poseía. Es un trueque simbólico antes que formal".<sup>517</sup> Este cambio lo explica mediante el siguiente argumento:

... La elección con desviación –*objet trouvé o ready-made*– no depende de una idea, consiste en tomar un objeto preexistente y *desimbolizarlo* devolviéndolo a un estado virtual en el que la recepción –una mirada intencional– lo cargará de sentido introduciéndolo de nuevo en un orden simbólico. Dado que entre el primero y segundo movimiento se produce un vacío de sentido, la operación en su conjunto es de *resimbolización*. Como ya veíamos, hay en estas dos caras de la acción, desimbolizar y resimbolizar, un doble movimiento en cuyo intervalo debe darse la diferencia... creativa.<sup>518</sup>

---

<sup>515</sup> SALABERT, Pere. *Teoría de la creación en el arte*. Madrid: Akal / Arte y estética, 2013, psinopsis.

<sup>516</sup> Op. cit., p. 189.

<sup>517</sup> Op. cit., pp. 189 -190.

<sup>518</sup> Op. cit., p. 191.

En el ensayo de Jorge Wagensberg, *La rebelión de las formas o cómo perseverar cuando la incertidumbre aprieta*, se pueden hallar algunas de las claves fundamentales para comprender qué son, cómo se conceptualizan y qué propiedades poseen los objetos aquí investigados. Wagensberg comienza observando que la realidad se compone de dos cosas: objetos y fenómenos. Siguiendo su planteamiento, el estudio de *las piedras erosionadas con formas evocadoras* se refiere a los objetos compuestos de minerales homogéneos y los procesos de erosión de los mismos -fundamentalmente hídricos- y también a los fenómenos que transforman su materia hasta otorgarles el aspecto actual.

Asimismo, las piedras estudiadas, en tanto objetos, conllevan un espacio, el de su propia ubicuidad como objetos físicos y un tiempo, durante el cual determinados fenómenos inciden en su composición y estructura -millones de años de acción del agua y, apenas, el viento-. Además, estos objetos suponen distribuciones espaciales de materia de un lugar a otro, propio del transporte de las rocas sedimentarias; una energía, la acción del agua y su reacción química, el viento y otra serie de elementos, e información, en este caso concreto, la observada a nivel geológico y, sobre todo, estético. Y, como en la naturaleza, cabe recordar la máxima de Heráclito, según la cual todo cambia, todo fluye, todo se transforma. Por lo tanto, extrapolando estas premisas al caso de las piedras estudiadas, cabe seguir que en la creación de la realidad existe una relación de causa-efecto entre las dos variables siguientes:

- Los objetos -piedras erosionadas con formas sugerentes-: como distribuciones espaciales de materia, energía e información;
- Los fenómenos -procesos erosivos que actúan modelando sus superficies-, en tanto cambios temporales de los objetos.

Para Wagensberg "la creación de la realidad coincide con la creación del tiempo. En el instante siguiente se inicia la transformación de la realidad, la expansión del espacio y el despliegue del tiempo", de modo que "los objetos cambian". Cambian de materia, cambian de energía, cambian de información. Los objetos cambian de identidad. Todo lo que empieza, acaba o se transforma".<sup>519</sup> Asimismo, hay objetos en los que predomina la materia -un puñado de arena-, objetos en los que predomina la energía -el entorno de un imán- y objetos en los que predomina la información -un pedazo de ADN-. En el caso de las piedras evocadoras, cambia su forma muy lentamente durante eones, predominando la materia.

---

<sup>519</sup> WAGENSBERG, Jorge. *La rebelión de las formas o cómo perseverar cuando la incertidumbre aprieta*. Barcelona: Ed. Tusquets, 2004, pp. 19-20.

Avanzando en el estudio de los objetos que propone Wagensberg, se pueden extraer “los tres conceptos que les son propios: su interior, su exterior y la frontera”. Cada uno de estos conceptos presenta una serie de propiedades:

No importa cuán compacta, continua, conexa o nítida sea la frontera. Propiedades típicamente interiores son, por ejemplo, la estructura o la composición... Propiedades más bien exteriores son la inteligibilidad, la frecuencia de su presencia, la diversidad o la función... Propiedades típicas de la frontera son la forma o el tamaño.<sup>520</sup>

Para Wagensberg, las propiedades del objeto que se refieren a su exterior y se relacionan, a su vez, con la comprensión del mismo, son: “la frecuencia, la diversidad y la función... útiles para construir la inteligibilidad de los mismos”. Esto lo explica mediante el siguiente razonamiento:

...Un objeto es inteligible respecto de una colección de objetos, de la que es miembro; si existe una clasificación (o colección de clases) tal que cada uno de tales objetos pertenece a una sólo una de sus clases. Las clases pueden ser inteligibles a su vez respecto de otras clases y con ello aumenta la inteligibilidad del objeto... La clasificación es una forma de comprensión (...) Una clasificación introduce, a su vez, otras dos propiedades interesantes que relacionan un objeto con su entorno: la frecuencia de su presencia y la diversidad.<sup>521</sup>

La clave propuesta por Wagensberg para la existencia de estos objetos, como materia inerte -rocas- es la estabilidad, dado que “existen porque emergen con facilidad -por combinación de lo que ya está ahí- y porque su permanencia es compatible con la realidad a la que han accedido” y de ello deduce: “la permanencia de un objeto tiene que ver con la incertidumbre de su entorno”.<sup>522</sup>

El escultor norteamericano Richard Rosenblum relaciona el pensamiento surrealista de la apropiación del objeto y la ecuación de Duchamp (Objeto encontrado = objeto construido = objeto elegido) con el arte chino de la naturaleza, desde su particular visión de “mundos dentro de mundos”.

Nuestras nociones del arte del siglo XX nos dicen que el acto de ver es una forma de hacer. El proceso conceptual de creación de muchas y variadas formas del arte chino de la naturaleza comienza con esta acción inicial de ver o identificar un objeto natural particularmente evocador; pero luego el proceso va un poco más allá, mediante la extracción del objeto de su entorno original. La intención, sin embargo, nunca es desnaturalizar ese objeto, ni alinearlos desde sus orígenes. Más bien, la idea es comprenderlo como parte de la naturaleza que está a la vez completo en sí mismo y representativo de un todo mayor, en un sentido formal y orgánico.<sup>523</sup>

---

<sup>520</sup> WAGENSBERG, Jorge. *La rebelión de las formas...*, p. 20.

<sup>521</sup> Op. cit., p. 23

<sup>522</sup> Op. cit., p. 63.

<sup>523</sup> ROSENBLUM, Richard. *Art of Natural World. Resonances of Wild Nature in Chinese Sculptural Art*. Boston. Massachusetts: MFA Publications, a division of the museum of Fine Arts, 2001, p. 39.

En palabras de Marchán Fiz”, las tendencias objetuales se refieren en sentido estricto a aquéllas donde la representación de la realidad objetiva ha sido sustituida por la presentación de la propia realidad objetual, del mundo de los objetos”.<sup>524</sup>

#### 4.2. SOBRE LA PIEDRA CALIZA EROSIONADA COMO OBJETO GEOLÓGICO

De los resultados obtenidos en la aproximación al estudio geológico sobre estos objetos se puede deducir que la corrosión de rocas calcáreas, con el efecto característico del modelado cárstico, origina diferentes formas de *lapiaz* -canaletas con aristas- determinantes de la apariencia singular que propició su captación y selección. Cuando esta corrosión se concentra en determinados puntos, las formas del *lapiaz* serán *agujereadas*, como sucede en gran parte de las piedras estudiadas. Luego, a causa de la acción descrita durante millones de años, pueden surgir infinidad de formas curiosas en el mundo pétreo. En una misma clase de piedra el aspecto ofrecido puede ser similar pero, diferentes tipos de erosión sobre distintas variedades de piedra, propiciarán que las formaciones resultantes cambien en función de su composición mineral.

Partiendo del planteamiento de Wagensberg sobre las propiedades de los tres conceptos que le son propios a los objetos -su interior, su exterior y la frontera- en un primer análisis de estas piedras, como objetos geológicos, se pueden distinguir tres tipos de propiedades asociadas a las mismas:

- Como *propiedades del interior*: la materia, compuesta mayoritariamente por calcita. En este caso, la composición química de este tipo de piedra aporta información –carbonato cálcico-.
- Como *propiedades del exterior*: una primera clasificación, como roca sedimentaria; y, una segunda clasificación, por ejemplo, dentro de una colección de objetos encontrados, según el criterio de la forma, el lugar de procedencia, etc. En este sentido el objeto es inteligible si existe una clasificación.
- Como *propiedades de la frontera*: las formas exokársticas, *lapiazes*, que le otorgan ese aspecto curioso, llamativo y en sus diversos tamaños. En este caso, la forma “aporta inteligibilidad para comprender el objeto”.

Para entender este razonamiento, Wagensberg distingue entre la composición del objeto, su tamaño y la forma, tres propiedades del objeto que también aportan información sobre el mismo y ayudan a su comprensión.

---

<sup>524</sup> MARCHÁN FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte del concepto. Epílogo sobre la sensibilidad postmoderna*. Madrid: Arte y Estética. Ediciones Akal, S.A., 1997, p. 155.

- La composición del objeto, en tanto distribución de materia -átomos y moléculas-; las partes y sus respectivas interacciones -transportes físicos y transformaciones químicas-;
- El tamaño del objeto. Por ejemplo, al tratarse de la estructura de una roca sedimentaria, se compone de objetos de distinto tamaño.
- La forma de un objeto, propiedad de la superficie, como frontera entre su interior y su exterior, aporta inteligibilidad para comprender dicho objeto.

Además, “la estructura de un objeto puede conservar detalles de su propia historia”, como el estudio de la sección de una montaña descubriendo una estructura de estratos, sedimentos, etc., con sus características. De este modo, “los geólogos pueden construir con ello la historia de la formación del objeto montaña”.<sup>525</sup>

Wagensberg encuentra una sospecha reveladora de todo lo anterior: “He aquí una pista a favor de esta afirmación: muchos objetos, nada sospechosos de estar relacionados entre sí, exhiben la misma forma”.<sup>526</sup> Esto supone el indicio de cierta regularidad formal dentro del caos, como se discute en el punto 4.5.

### 4.3. SOBRE LA FORMA

Siguiendo la anterior distinción establecida por Wagensberg, se puede deducir que las formas de las piedras analizadas tienen mucho de forma espontánea, nada de forma viva y algo de forma cultural -el parecido con “algo”, su poder de evocación, sugerencia, etc-.

Este autor sugiere otra idea interesante y reveladora que puede aplicarse al estudio de las formas accidentales en la naturaleza cuando afirma: “la forma-animal acaso precediera con mucho al objeto-animal”. Un ejemplo de esta hipótesis puede ser, por ejemplo, la aparición entre la infinidad de formas emergentes en los paisajes kársticos, de alguna o algunas formas que pueden ser semejantes a la de algún animal aparecido mucho tiempo después. Así, también puede deducirse de las palabras Ellis W. Shuler, autor de *Rocks and Rivers*, cuando escribe en un capítulo titulado, *las tierras esculpidas*, la siguiente reflexión:

Hay una caprichosa delicia al escoger semejanzas imaginarias en las rocas o las nubes. Resultaría sorprendente si en todos los millones de formas extrañas asumidas por las rocas que están talladas por los numerosos agentes meteorológicos y de erosión, algunas pocas no debieran mostrar una semejanza a objetos vivos.<sup>527</sup>

<sup>525</sup> WAGENSBERG, Jorge. *La rebelión de las formas...*, pp. 20-21.

<sup>526</sup> Op. cit., pp 21-23.

<sup>527</sup> SHULER, Elis W. *Rocks and Rivers*. Lancaster. Pensilvania: The Jaques Catell Press, 1945, p. 84.

Al pasear por el campo y reparar en uno de estos curiosos objetos naturales porque llama la atención, el objeto es observado y ello implica, con la mayor probabilidad que sea pensado. La forma extraña es lo que capta la atención y una de las causas de esta sorpresa puede deberse al parecido con otra cosa o el hecho de recordar a “algo” que resulte familiar al sujeto perceptor. En estos casos suele tratarse de una pieza rara y excepcional, siendo muy poco frecuente el tropezarse con uno de estos ejemplares únicos e irrepetibles, de ahí el asombro y el valor otorgado ante su escasez. Otra cuestión es que existan ciertos patrones de formas que, de algún modo se repiten, una convergencia de modelos estructurales en la naturaleza. En definitiva, si dicho objeto interesa lo suficiente, puede ser extraído de su entorno. Esta es la práctica llevada a cabo por muchos excursionistas y/o coleccionistas de *objets trouvés* naturales. En un ejemplo que Wagensberg califica de “gesto cargado de sentido museográfico y científico,” comenta la siguiente experiencia:

el niño que interrumpe un paseo delante de una rama con forma de pájaro tiene la clave... se detuvo porque la forma del objeto no se correspondía con el resto de propiedades del objeto, sobre todo con su inteligibilidad y su función... La pieza es rara, singular. Por eso vale la pena seleccionarla y meditar sobre ella, coleccionarla... De hecho existen muchos ciudadanos que coleccionan objetos que parecen lo que no son... la singularidad nos divierte.<sup>528</sup>

El hecho de que distintos objetos manifiesten una forma que no es la propia a su materia o que “distintos objetos muy diferentes entre sus aspectos muestren la misma o parecida forma” puede llevar a plantear una “teoría de la forma” y, para ello, Wagensberg propone “acordar cómo nombrar una forma sin aludir al objeto concreto que la exhibe”, algo de lo que se ocupa el lenguaje, tal como explica a continuación: “El lenguaje es una construcción mental que sirve para abstraer un concepto asociado a un objeto particular de la realidad”.<sup>529</sup> Con esta premisa, el artista puede comenzar a plantear la búsqueda de un lenguaje implícito al observar ciertos patrones de formas que son comunes a diferentes objetos o que se repiten, como sucede con las piedras clasificadas como figuras reconocibles.

Desde la psicología de la percepción visual, Arnheim extrae algunas consideraciones sobre la percepción de las formas que pueden ser aplicables a estas piedras:

- Unos pocos rasgos salientes no sólo determinan la identidad de un objeto percibido sino que además hacen que se nos aparezca como un esquema completo e integrado.

---

<sup>528</sup> WAGENSBERG, Jorge. *La rebelión de las formas o cómo perseverar cuando la incertidumbre aprieta*. Barcelona, Ed. Tusquets. 2004, pp. 131-132.

<sup>529</sup> Op. cit., p 137.

Esto es cierto no sólo de nuestra imagen del objeto como totalidad, sino también de cualquier parte concreta en que se centre nuestra atención.<sup>530</sup>

- La forma de un objeto no viene dada sólo por sus límites; el esqueleto de fuerzas visuales creado por los límites puede influir, a su vez, en el modo en que éstos sean vistos...<sup>531</sup>
- Dondequiera que percibamos una forma, consciente o inconscientemente suponemos que representa algo, y por lo tanto que es la forma de un contenido.<sup>532</sup>
- La forma externa de las cosas naturales es tan simple como las circunstancias lo permitan, y esa simplicidad de forma favorece la segregación visual.<sup>533</sup>
- Una forma no se percibe nunca como forma de sólo una cosa concreta, sino siempre como de una clase de cosas.
- La forma es un concepto en dos sentidos diferentes: primero, porque cada forma la vemos como una clase de forma...; segundo, porque cada clase de forma se ve como forma de clases enteras de objetos...
- Lo que hemos dicho implica que toda forma es semántica, esto es, que sólo con ser vista ya hace afirmaciones sobre clases de objetos. Al hacerlo, sin embargo, no se limita a presentar réplicas de ellos...<sup>534</sup>

#### **4.3.1. Sobre la relación de semejanza entre una serie de piedras erosionadas de esta colección y algunas de las esculturas de Henry Moore**

De la comparación entre algunos de los objetos encontrados y ciertas obras del escultor británico, fruto de las analogías halladas, cabe plantear la hipótesis de su relación con las observaciones en geología sobre "la Convergencia de Formas como Modelo Natural" analizado anteriormente. Es sabido que Moore se inspiraba en esta clase de objetos que buscaba y coleccionaba. Por lo tanto, no solo puede tratarse de puro azar o de mera casualidad el hecho de hallar un parecido "razonable" entre las formas de seis piedras de la colección estudiada y seis de sus esculturas. Las "correspondencias" apreciadas en los pares de imágenes pueden resultar suficientemente elocuentes.

Para comprender el sentido de la comparación entre las formas afines a ambos objetos resultan particularmente reveladores los escritos de Henry Moore acerca de la forma, recogidos en su libro, *Ser Escultor*, ya que parecen toda una declaración de principios del arte clásico de contemplar las piedras en Extremo Oriente. En este sentido, cabe recordar la conocida afición de Moore a buscar guijarros erosionados al pasear por la orilla del mar. Se siente atraído por las formas naturales orgánicas -aparte de su interés por la figura humana-, ya que piensa que puede "expandir más su experiencia de la forma" y se refiere a ellas como "formas universales".

---

<sup>530</sup> ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*. Madrid: Alianza Editorial, p. 59.

<sup>531</sup> *Ibidem*, p. 59.

<sup>532</sup> Op. cit., pp. 115-116

<sup>533</sup> Op. cit., pp. 90-91.

<sup>534</sup> Op. cit., pp. 115-116

Empezando por los agujeros, para Moore el agujero en la piedra "conecta un lado con el otro y así, esa forma se convierte inmediatamente en volumen tridimensional", en este sentido afirma que "un agujero puede tener más significado formal que una masa sólida". Relaciona el "misterio del agujero" con "la enigmática fascinación de las cuevas en las laderas y acantilados". Esta idea conecta con el concepto de escala, de la que afirma que "para cada escala existe un tamaño adecuado... Existe un tamaño a escala que no tiene nada que ver con el tamaño real, con las medidas en metros o centímetros, sino que está relacionado con la vista..."<sup>535</sup> Este planteamiento es equivalente a la experiencia de apreciar la vista de una gran distancia con montañas y acantilados sobre la palma de la mano que sostiene una roca del tipo "vista de paisaje lejano", una experiencia que apareció recogida en el prefacio de Kong Chuan, fechado en 1133, para el *Catálogo de las Piedras del Bosque Nublado* (*Yunlin shipu*, compilado entre 1127 y 1132), en el que se hace alusión a la quintaesencia más pura del Cielo y Tierra que se fusiona en las rocas; penetra la tierra y emerge del suelo tomando formas extrañas, maravillosas y fantásticas. Algunas de ellas revelando su interior, con acantilados cavernosos; otras con cumbres y picos afilados..., para declarar que dentro del tamaño de un puño se puede albergar la belleza de un millar de acantilados.<sup>536</sup>

Moore quiere dejar claro que volumen y forma no son fines en sí mismos, mostrando su convencimiento de que "los factores asociativos, psicológicos, son decisivos en la escultura. Es muy posible que incluso el sentido y el significado de la forma misma dependan de las innumerables asociaciones en la historia de la humanidad".<sup>537</sup> Cree en la importancia fundamental de la dimensión orgánica, ya que representa la vitalidad.

Por otra parte, Moore busca más la abstracción que lo representacional. Para este escultor "cuando rodeamos una escultura [o una piedra] no encontramos dos puntos de vista idénticos. El afán de una forma plenamente realizada está asociado a la asimetría".<sup>538</sup>

Otra coincidencia del pensamiento de Moore con el arte chino de la naturaleza y sus ideales taoístas, respecto a la contemplación de los objetos naturales, puede evidenciarse en la siguiente reflexión: "La observación de la naturaleza forma parte de la vida del artista, enriquece su conocimiento de la forma, le ayuda a mantener cierta pureza, evita que su trabajo se limite a meras fórmulas y le proporciona inspiración".<sup>539</sup>

---

<sup>535</sup> MOORE, Henry. *Ser escultor*. Barcelona: Editorial Elba S.L., 2011, Op. cit., p. 34.

<sup>536</sup> MOWRY, Robert D. *Worlds Within Worlds: The Richard Roseblum Collection of Chinese Scholar's Rocks*. Exh. cata., Cambridge, Massachusetts: Harvard University Art Museums, 1997, p. 43.

<sup>537</sup> MOORE, Henry. *Ser escultor...*, p. 39.

<sup>538</sup> Op. cit., p. 44.

<sup>539</sup> Op. cit., pp. 45-48.

Con el estudio de dichos objetos -guijarros, rocas, huesos, árboles, plantas, etc.- afirma haber descubierto principios formales y compositivos, extrayendo lecciones interesantes como, por ejemplo: "los guijarros y la piedras nos muestran cómo trabaja la piedra la naturaleza... Las secciones y las hendiduras de las rocas nos muestran el vigor de un bloque irregular".<sup>540</sup> Añade que de la observación de la naturaleza puede apreciarse la existencia de una ilimitada variedad de formas y estructuras.

Al hablar de la *visión y la expresión* afirma que "en alguna medida, todo arte es una abstracción". Atribuye el mismo valor a la dimensión psicológica y a la dimensión abstracta, ya que para él, de la fusión de ambas en una obra supone que ésta "tendrá necesariamente un significado pleno y profundo".<sup>541</sup>

Para Moore "lo primero que tiene que tener una obra es una vitalidad propia... una obra puede albergar en su seno una energía oculta, una intensa vida propia, independiente del objeto representado..." Otra curiosa coincidencia con el arte chino de contemplar piedras, en el que las rocas son modelos de las montañas, que representan el esqueleto de la Tierra. Por su parte, los ríos son como sus arterias, dentro del pulso vital del *yang* y el *ying*. Moore prosigue esta idea, afirmando: "cuando una obra posee esa intensa vitalidad no usamos la palabra belleza para referirnos a ella". Es lo mismo que sucede con los criterios estéticos chinos de valoración de las piedras, en los que no se menciona la belleza como uno de ellos. Se alude a la *elegancia*, el *refinamiento*, la *atracción* e incluso a su *espíritu* (*shen*) que, según Kemin Hu, puede ser entendido como una cualidad excepcional conferida por una forma atrayente que posee encanto y cautiva al espectador.<sup>542</sup> Curiosamente, aunque nunca se habla de la piedra como "bella", sí puede calificarse de "fea" (*chou*), en cuyo caso y contrariamente a lo que parece, implica un sentido positivo, ya que alude a su *rareza*.

Los artistas de la antigüedad utilizaban el término «semejanza espiritual» (*shen si*) para explicar la representación cuyo tema no respondía inmediatamente a la mente del supuesto objeto. Otro término, de significado «entre parecido a (*si*) y no a (*si bu*)», permite más espacio para la imaginación y términos como «piedras feas» (*chou shi*) y «piedras viejas» (*shi guai*) proporcionaron categorías adecuadas para ellas... Esto se refiere a las piedras que no se asemejan a montañas ni a otros objetos. Llamar a una piedra rara o extraña significa que no se ajustaba a las ideas o imágenes populares de las piedras. La rareza sigue siendo una característica prominente del arte abstracto contemporáneo... Los eruditos de la antigua China apreciaron estas cualidades abstractas a pesar de que la palabra china para «abstracto» (*chou xiang*) no fue utilizada.<sup>543</sup>

---

<sup>540</sup> MOORE, Henry. *Ser escultor...*, *Ibidem*, p. 45.

<sup>541</sup> Op. cit., pp. 48-49.

<sup>542</sup> HU, Kemin. *The Spirit of Gongshi. Chinese Scholar's Rocks*. Newtown, Massachusetts: L.H. Ink and Art Media Resources Ltd. 1999, p. 28.

Moore se refiere a esta vitalidad espiritual de la obra, encontrando una diferencia de función entre la belleza de la expresión y el poder de la expresión, ya que “la primera persigue complacer los sentidos, mientras que la segunda posee una vitalidad espiritual que para mí es más conmovedora y que profundiza más que los sentidos”.<sup>544</sup> Herbert Read describe esta idea en la obra de Moore como “la vitalidad espiritual, lo numinoso, el *mana* o vitalidad animística”:

persiste a través de su carrera un sentido cada vez más profundo de lo numinoso, es decir del *mana* o vitalidad animística que impregna todas las formas naturales, no solamente la de los seres orgánicos, y más en particular las de los seres humanos, sino todas las cosas inorgánicas en la medida en que su crecimiento les ha conferido una estructura (por ejemplo los cristales) o han sido trabajadas por fuerzas naturales (por ejemplo, la erosión de las rocas por el viento o por el mar). Este sentido de lo numinoso puede ser una ilusión, como lo sostendría una psicología materialista, o puede provenir de las reacciones a nuestro entorno físico que heredamos. Sea como fuere, no faltan hipótesis para dar cuenta de ello. El artista es casi siempre un hombre agudamente consciente de lo que Baudelaire llamó «correspondencias», esto es, asociaciones reales pero irracionales entre objetos dispares. Para el poeta, estas correspondencias pueden ser de color, de sonido o de ritmo, pero para el escultor son siempre de forma.<sup>545</sup>

Este escultor apela al Arte Primitivo -otra coincidencia más con el origen preanimista del arte de contemplar piedras en Extremo Oriente-, matizando que no le gusta el uso que suele darse al término primitivo entendido como “algo inacabado, tosco, de cierta torpeza, de los característicos tanteos de la ignorancia” y entendiendo que se trata de una manifestación directa, de sentimientos intensos, muy lejos de la mera simplicidad actual. “Como la belleza, la verdadera simplicidad es una virtud natural. Simplemente se da, pero jamás puede ser un fin en sí misma”.<sup>546</sup> Moore cree que la característica más asombrosa entre todas las artes primitivas es la de “una intensa vitalidad”, como “respuesta directa e inmediata a la vida”.<sup>547</sup> Deja entrever la actualidad y frescura que puede proporcionar el arte primitivo. “Todo arte hunde sus raíces en lo «primitivo», o de lo contrario se convierte en un arte decadente... El creciente entusiasmo de los artistas y del público contemporáneos por el arte primitivo es, pues, un signo particularmente esperanzador y significativo”.<sup>548</sup>

Concibe el arte primitivo como “una mina de conocimientos para el historiador o para el antropólogo”, desde el plano de la observación directa de sus obras

---

<sup>543</sup> HU, Kemin. *The Suyuan Stone Catalogue. Scholar's Rocks in Ancient China*. New York: Weatherhill, 2002, p. 90.

<sup>544</sup> MOORE, Henry. *Ser escultor*. Barcelona: Editorial Elba S.L., 2011, p. 49.

<sup>545</sup> READ, Herbert. *La escultura moderna. Breve Historia*. Barcelona: Ed. Destino, 1998, pp. 163-184.

<sup>546</sup> MOORE, Henry. *Ser escultor...*, p. 53.

<sup>547</sup> Op. cit., p. 54

<sup>548</sup> MOORE, Henry. *Ser escultor...*, *Ibídem*, pp. 54-55.

más que del estudio indirecto de sus fuentes escritas. Se trata de obras de gran vigor que no pasan de moda, portadoras de significado para quienes poseen la sensibilidad y la capacidad de contemplarlas.<sup>549</sup> Las piedras encontradas de formas caprichosas son una de las posibles manifestaciones de este *arte bruto*,<sup>550</sup> como el arte de las culturas tribales, el juego infantil y las creaciones de los “outsiders”, a través de sus prácticas compulsivas de recolectar y coleccionar este tipo de objetos para exhibirlos en sus obras.

#### **4.3.2. Sobre el modelo de análisis propuesto para describir las piedras**

El modelo de análisis diseñado para comentar las piedras sugerentes relaciona el punto de vista occidental, en base al conjunto de *perceptos* propuestos en el análisis de Arnheim, con los atributos o cualidades estéticas propios del arte asiático de contemplar piedras, en concreto con el sistema de evaluación para el *suiseki* japonés y el sistema chino -moderno-, en tanto comparten el estudio de los criterios generales de “forma, material, color, textura y equilibrio”. Sin embargo, en el caso chino, actualmente no caben las cualidades tradicionales, en tanto que éstas respondían a determinadas tipologías concretas de piedras autóctonas, en función del área geográfica de procedencia -como, por ejemplo, las piedras de Taihu-.

Partiendo del análisis de la piedra como objeto artístico desde la perspectiva occidental se pueden utilizar los mismos valores visuales aplicados a una escultura y, en general a la representación visual de una obra de arte. En este sentido cabe incluir, por una parte, el análisis objetivo, a través de la valoración de la forma, la textura, el color y el equilibrio; y, por otra parte, el análisis subjetivo, mediante la descripción personal de la figura o figuras asociadas, el simbolismo, lo conceptual, el poder evocador, la libre asociación, la proyección mental y, en definitiva, la clasificación escogida.

##### **Forma:**

...elemento de naturaleza híbrida, a medio camino entre lo proyectivo y la representación, ya que no en vano reconocemos gracias a patrones de forma que almacenamos en nuestra memoria y que nos permiten identificar los

---

<sup>549</sup> MOORE, Henry. *Ser escultor*. Barcelona: Editorial Elba S.L., 2011, p. 63.

<sup>550</sup> Dubuffet nos invita a buscar el «verdadero arte» en lugares inesperados... El término francés «brut» no es fácil de traducir en una única palabra castellana, ya que comporta connotaciones tanto de simplicidad y naturalidad como de ausencia de educación e incivilidad... La noción de hallarse en un estado «natural» o «sin refinar» se encuentra en el núcleo de la palabra y, en este sentido, se opone al término «cultura»... Como los mejores champañas, la denominación «brut» significa uno de los estados de cualidades y cosas más puros y no adulterados. Este aspecto queda recogido en una primera definición ya clásica dada por Dubuffet en *L'Art Brut préféré aux arts culturels* [«El Art Brut preferido frente a las artes culturales»]. RHODES, Colin. *Outsider Art. Alternativas espontáneas*. Barcelona: Ediciones Destino. Thames and Hudson. 2002, p. 23.

objetos de nuestro entorno (...) En la proyección la función que cumple la forma es la representación misma de la identidad del objeto (...) La proyección deberá ser esencial, y recoger el esqueleto estructural del objeto, y en segundo lugar, generativa, y completar así el resto de los aspectos que la representación proyectiva de la forma no recoge.<sup>551</sup>

#### Textura:

Como elemento morfológico tiene una naturaleza plástica asociada, como ningún otro a la superficie. En este sentido, frecuentemente es indisociable del plano y del color (...) en la textura coexisten propiedades ópticas y táctiles.<sup>552</sup>

#### Color:

...los colores son portadores de una expresión fuerte, pero nadie sabe cómo se produce esa expresión. Es cierto que la opinión general la cree basada en la asociación [...] En el caso de la forma, se pueden analizar las características formales con considerable precisión, y por lo tanto explorar con cierta confianza las analogías entre el aspecto de las formas y lo que éstas expresan... Pero cuando se trata del color... Los resultados han sido singularmente infructuosos, sin que de ellos haya salido nada de validez general. Además, la preferencia tiene poco que ver con el arte.<sup>553</sup>

#### Equilibrio:

...Referencia visual más fuerte y firme del hombre, su base consciente e inconsciente para la formulación de juicios visuales (...) Es más bien una sensación subjetiva, la impresión de que una imagen está organizada adecuadamente [...] Tanto para el emisor como para el receptor de la información visual, la falta de equilibrio y regularidad es un factor desorientador... Las opciones visuales son polaridades, de regularidad y sencillez por un lado, de complejidad y variación inesperada por otro. La elección entre estas dos opciones rige la respuesta relativa que va del reposo y la relajación a la tensión (*stress*).<sup>554</sup>

Respecto al **sistema chino de evaluación de las piedras**, aparte de los criterios tradicionales<sup>555</sup> dados para determinadas categorías de piedras, en la

---

<sup>551</sup> VILLAFANE, Justo y MINGUEZ, *Principios de Teoría General de la Imagen*. Madrid: Ediciones Pirámide, 2002, pp. 123-124.

<sup>552</sup> Op. cit., pp. 125-126.

<sup>553</sup> ARHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual. Psicología del arte creador*. Madrid: Alianza forma. 1979, pp. 403 y 407.

<sup>554</sup> DONDIS, D. A. *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*. Barcelona: editorial Gustavo Gili, S.A. 1976, pp. 36 y 38.

<sup>555</sup> Criterios originales descritos en la época Tang: "flaqueza" o "esbeltez" (*shou*), "textura de la superficie" (*zhou*) y un "interior perforado" (*tou*) y "acanaladuras y otros tipos de muescas" (*Lou*) se referían sólo y exclusivamente a las piedras de *Taihu*. HU, Kemin. *The Spirit of Gongshi. Chinese Scholar's Rocks*. Newtown, Massachusetts: L.H. Ink and Art Media Resources. Ltd., 1999, p. 27.

Además de las cuatro categorías básicas, los entendidos tradicionalmente han utilizado otros términos para caracterizar a las rocas, como: *xiu* (atractiva); *wan* (persistente); *zhuo* (tosca); *pu* (sencilla); *chou* (fea) y *guai* (grotesca). SINGER, J., Hu, Kemin and ELIAS, Thomas S. *Spirit Stones, The Ancient Art of the Scholar's Rock*. New York: Abbeville Press, 2014, p. 12.

Otras cualidades distintas (añadidas desde las dinastías Ming y Qing) fueron: *JIU*, que significa "vieja", genuinamente antigua; *GU*, que significa de "remota antigüedad", no meramente vieja, sino elegante, atractiva y llena de historia; *Wenya*, que significa "elegancia literaria" y *Jue*, que

actualidad los expertos juzgan las rocas chinas a partir de cuatro criterios generales: *forma, material, color y textura*, pero hay que tener en cuenta que se trata de un sistema de evaluación referido a las piedras procedentes de localidades geográficas concretas y en cuya particularidad encuentran su sentido.

FORMA (xing), que se refiere a la configuración general de una roca, es la calidad que se caracteriza por los términos, *qishi, guaishi y yishi*, que... son el equivalente chino al español "roca fantástica". A veces las formas son descritas como *qixing*, o "formas fantásticas". El término abarca formas de rocas que sugieren montañas, tigres, o figuras humanas, así como las que son tan abstractas que carecen de alusiones representativas.

MATERIAL (zhi) denota la estructura básica de una roca y sus propiedades asociadas. ...La resonancia (sheng) es muy apreciada en rocas Lingbi y Ying... Al igual que la forma, entonces, el material no es un absoluto, sino una calidad relativa cuyos méritos pueden ser definidos sólo en relación con tipos específicos de roca.

COLOR (se) se refiere a la coloración natural de una roca, una característica que evidentemente varía de una familia a otra y de roca en roca... Así pues, aunque un criterio muy importante, el color es relativo; tal vez su única constante es que debe ser profundo, puro y homogéneo.

TEXTURA (wen) se refiere a la topología de la superficie de una roca y sus propiedades asociadas.<sup>556</sup>

Por consiguiente, estos criterios establecidos para evaluar o juzgar las rocas chinas encuentran su sentido en la especificidad de su procedencia, no siendo adecuados para utilizarlos con las piedras de otros países. Otra cuestión es la del posible denominador común derivado de las características generales apreciadas en todas las piedras -forma, materia, color, textura-, ya que pueden ser comparables a otras clases de piedra diferentes.

Por otra parte, existen una serie **conceptos estéticos japoneses** para designar las cualidades estéticas del *suiseki*, conceptos calificados como "complejos" por los expertos, ya que no tienen una definición precisa, al englobar una serie de ideas, referirse a un "estado mental" o una "sensación del espíritu". Se trata de conceptos asociados al budismo zen, la ceremonia japonesa del té y la poesía Haiku,<sup>557</sup> por lo que, en principio, sólo deben ser tenidos en cuenta para las piedras procedentes de Japón.<sup>558</sup>

---

significa "sin par" o "incomparable". MOWRY, Robert D. *Worlds Within Worlds: The Richard Roseblum Collection of Chinese Scholar's Rocks*. Exh. cata., Cambridge, Massachusetts: Harvard University Art Museums, 1997, pp. 30-33.

<sup>556</sup> MOWRY, Robert D. *Worlds Within Worlds... Ibidem*, pp. 30-33.

<sup>557</sup> Verso japonés de diecisiete sílabas del famoso poeta japonés del siglo XVII, Basho. COVELLO, Vicent T. y YOSHIMRA, Yuji. *El arte japonés de contemplar las piedras. Suiseki y su uso con Bonsai*. Barcelona: Ediciones Omega, S.A., 1994, pp.32-33.

<sup>558</sup> Estos conceptos estéticos se expresan mediante las siguientes expresiones (que pueden aproximarse a estos significados): *wabi*: pobreza elegante, simplicidad; *sabi*, como antigüedad, pátina del tiempo; *shibui*, impresión duradera y *yugen*, oscuridad, misterio. COVELLO, Vicent T. y YOSHIMRA, Yuji. *El arte japonés de contemplar las piedras...*, *Ibidem*.

Cabe hacer mención a la coincidencia particularmente interesante entre la estética *wabi-sabi* y el Arte Bruto definido por Jean Dubuffet, a partir de ciertas características comunes con el "arte primitivo." Leonard Koren afirma que el término que más se aproxima al concepto de *wabi-sabi* es el de "rústico", en el sentido de "simple", sin artificio ni sofisticaciones, referido a los objetos con superficies rugosas e irregulares, objetos toscos, simples, sin pretensiones y hechos a partir de materiales naturales,<sup>559</sup> como las piedras extrañamente formadas por la erosión a lo largo del tiempo (ver ANEXO V.V).

A parte de estas cualidades aparentemente insondables los entendidos evalúan estas piedras de acuerdo con una serie de características y cualidades estéticas, más afines a los cánones occidentales, entre las que cabe citar: Forma; Poder de sugestión; Colores tenues; Equilibrio; Tamaño; Pátina; Ritmo y Dureza.

El modelo de análisis diseñado para las piedras seleccionadas se ha realizado comparando los tres sistemas estéticos revisados –el Occidental, junto al chino y japonés, de Extremo Oriente- tomando en consideración sólo aquellos criterios que puedan aplicarse de un modo general y que sean útiles tanto para un análisis objetivo como subjetivo, pero dentro del sentido que marca el contexto cultural propio de quien lo realiza y con la salvedad del tipo de piedras, con ciertas características físicas que difieren de los otros modelos.

#### **4.4. SOBRE LA PERCEPCIÓN**

A partir de las dos pruebas perceptivas realizadas se pueden destacar los procesos que intervienen en la percepción de las piedras evocadoras. Se parte de la experiencia consciente de la captación -a través del sentido de la vista- de las formas irregulares de estas piedras que pueden "parecer algo", estimulando la imaginación del observador -relación de semejanza, analogía, proyección.- En estos casos es frecuente la predisposición a interpretar, a encontrar un sentido al objeto que se está viendo –clasificación-, momento en el que interviene la memoria. Con los resultados de esta experiencia perceptiva de carácter subjetivo se ha dado respuesta a las siguientes cuestiones: ¿Hasta qué punto coinciden en lo que ven los sujetos que perciben estos objetos?; ¿Cómo son los objetos percibidos?; ¿Qué es lo que atrae de estas piedras extrañas y por qué?

---

<sup>559</sup> KOREN, Leonard. *Wabi-Sabi For Artist, Designers, Poets and Philosophers*. Berkeley, California: Stone Bridge Press. 1994, p. 21.

#### 4.4.1. Planteamiento previo a la prueba perceptiva sobre las piedras

Ante la captación de determinadas configuraciones de objetos, algunas más abstractas y otras más figurativas o "representacionales," como las halladas en estas piedras, la mente curiosa suele sentir la necesidad de buscarles un sentido, momento de la interpretación. Algunas de las cuestiones abordadas en esta investigación, desde posiciones más cercanas al arte y la creatividad que al de la psicología, están relacionadas con el reconocimiento de las formas accidentales, los "vagabundeos de la imaginación", las analogías, el mecanismo de la proyección mental, el papel del espectador ante lo sugerido por estas formas y sus posibles interpretaciones. En relación con lo anterior, Arnheim planteaba lo siguiente:

El experto y el lego ven cosas diferentes, y también ven cosas diferentes, los diferentes expertos.

Pero, ¿Cómo puede la misma huella sobre la retina conducir a preceptos diferentes? ¿Qué es exactamente lo que ven diferente los diferentes observadores? En primer lugar, muchas vistas resultan ambiguas porque son tan vagas que pueden organizarse de acuerdo con varias pautas o porque admiten más de una organización clara. Todo libro de texto de psicología muestra imágenes reversibles que oscilan entre dos versiones mutuamente excluyentes; pero son sólo la demostración más obvia del hecho de que la mayor parte de las configuraciones visuales pueden verse de más de una manera.

En muchos casos, la configuración deseada, puede percibirse directamente en la situación problemática.<sup>560</sup>

Para Arnheim "una forma no se percibe nunca como forma de sólo una cosa concreta, sino siempre como de una clase de cosas"; En el caso de la imagen o las imágenes proyectadas sobre las formas de una piedra, dicha operación puede suponer una verdadera acrobacia mental. De esta observación Arnheim extrae una serie de conclusiones, de las que cabe destacar:

- Dondequiera que percibamos una forma, consciente o inconscientemente suponemos que representa algo, y por lo tanto que es la forma de un contenido.<sup>561</sup>
- Toda forma es semántica, esto es, que sólo con ser vista ya hace afirmaciones sobre clases de objetos.<sup>562</sup>

En el enfoque psicofísico de la percepción que propone Goldstein se estudia la relación existente entre el estímulo y la percepción, de modo que al describir las percepciones, propone: "tal vez la manera más sencilla de medir percepciones sea, simplemente, preguntando al observador por lo que percibe... Pedir a las personas que describan sus percepciones puede conducir

---

<sup>560</sup> ARNHEIM, Rudolf. *El pensamiento visual*. Buenos Aires: Eudeba S.E.M. Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1985, pp. 298-300.

<sup>561</sup> ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*. Versión española de María Luisa Balseriro. Madrid: Alianza Editorial, 1999, pp. 115-116.

<sup>562</sup> *Ibidem...*, pp. 115-116.

al descubrimiento de nuevas percepciones". El anterior argumento de Arnheim contrasta con el siguiente planteamiento de Goldstein:

De acuerdo con la posición filosófica denominada escepticismo radical, es igualmente probable que otras personas perciban las cosas de la misma forma que tú o que lo hagan de otra manera. Con todo, la mayor parte de los psicólogos asumen que son iguales las características generales de las percepciones en la mayor parte de los sujetos.<sup>563</sup>

Por otra parte, Eliade sostiene que "«traducir» las imágenes en términos concretos es una operación carente de sentido... las imágenes son multivalentes por su propia estructura..."<sup>564</sup>

Respecto al estudio de la percepción de ciertos objetos -como puede suceder con las piedras evocadoras investigadas- y su traslación a la esfera del arte, conviene recordar los argumentos de otros autores cuyas posiciones son más cercanas al arte que a la psicología y que interesa recoger aquí por su adecuación a los fines perseguidos. En tal sentido, cabe destacar el planteamiento de la "visión sincrética", ofrecida por Ehrenzweig, según el cual:

La visión sincrética puede prescindir de la corrección o exactitud fotográfica de los detalles, fijándose sólo, con un enfoque amplio en la imagen total. La visión sincrética parece ser mucho más flexible que la visión analítica. Hasta tal punto podríamos invertir la evaluación ordinaria y considerar la visión analítica como más tosca y menos sensible que los modos (sincréticamente) indiferenciados de visión que se dan en los niveles primitivos (infantiles) de la atención.<sup>565</sup>

Ehrenzweig encuentra las ventajas de la indiferenciada visión sincrética frente a la Gestalt en base a los siguientes argumentos: "La realidad plástica de nuestras percepciones externas está directamente relacionada con la riqueza de la fantasía inconsciente." Para este autor no existe una división tajante entre la *Gestalt* o figura y unos elementos que sólo sirvan de fondo. La Gestalt impone una elección, sin embargo, la visión sincrética, inconsciente e indiferenciada se puede hacer con ambas -figura y fondo- de una vez y con igual imparcialidad.<sup>566</sup> Ehrenzweig cree que "toda búsqueda creadora supone como factor esencial, una visión indiferenciada, desenfocada, no concentrada. Tal visión parece vaga, pero a pesar de ello, ha de ser precisa y comprensiva".<sup>567</sup> Distingue tres fases en la labor creadora: "una de proyección, otra de semiinconsciente integración («captación inconsciente»), que es la que

---

<sup>563</sup> GOLDSTEIN, E. Bruce. *Sensación y percepción*. Madrid: Editorial Debate, 1995, pp. 4-25.

<sup>564</sup> Sin duda, las Imágenes engloban todas las alusiones a lo «concreto» puestas de manifiesto por Freud, pero la realidad que intentan significar no se agota en semejantes referencias a lo «concreto»... ELIADE, Mircea, *Imágenes y símbolos*. Buenos Aires: Taurus. 1999, p. 17.

<sup>565</sup> EHRENZWEIG, Anton. *El orden oculto del arte*. Barcelona. Ed. Labor S.A., 1973. pp. 23-24.

<sup>566</sup> Op. cit., pp. 26 -27.

<sup>567</sup> EHRENZWEIG, Anton. *El orden oculto del arte...*, p. 54.

le da a la obra su vida independiente, y, por último, otra de parcial reintroyección o retroacción a un nivel mental más alto”.<sup>568</sup>

La captación de las formas evocadoras en estas piedras supone la primera manifestación de una idea y puede ser el punto de partida que articule el desarrollo de un discurso artístico sobre las mismas, por lo que este tipo de objetos encuentran todo su sentido en la mente que las contempla. El denominador común de los factores asociativos y los procesos psicológicos implicados es la semejanza entre lo que se ve y lo que se interpreta, algo que viene propiciado por la correspondencia de rasgos esenciales, ya que en las formas de las piedras no se puede hablar de identidad. Y la semejanza, a su vez, depende del contexto. Mediante la semejanza se crean asociaciones mentales, en las que interviene la memoria, relacionando lo visto en el pasado con lo percibido en el momento presente. Esto implica un carácter reflexivo. Aunque la semejanza sea necesaria para la referencia, nunca implica el que suponga una representación, luego también es diferente de la denotación.

Al percibir una o varias formas diferentes en estas piedras, como afirmaba Arnheim, el sujeto supone que éstas representan algo y, por lo tanto, que se tratan de un concepto, de un contenido. Luego, la captación no puede separarse de la interpretación, algo que se apoya en las experiencias del sujeto, su pericia, el interés y sus actitudes.

A su vez, en la interpretación interviene la *organización*. Mediante la clasificación se aplica una etiqueta a la piedra que resulta sugerente. En el caso del artista, éste realizará algún tipo de juicio estético sobre el objeto-piedra, transformándolo en un nuevo objeto. Dicho juicio estará en consonancia con los valores culturales propios del entorno al que pertenece el artista, así como sus expectativas, su iniciativa individual, que son partes integrantes de su mirada creadora.

El artista transforma metafóricamente lo que ve en las piedras, crea mundos particulares. Utiliza su imaginación para transportarse mentalmente desde las escenas evocadas en las piedras a los lugares visualizados en su imaginación.

Las imágenes apreciadas en estas piedras son multivalentes y la realidad plástica recreada en estas piedras, por medio de las percepciones externas, está directamente relacionada con la riqueza de la fantasía inconsciente, de la proyección de algún tipo de contenido más o menos claro. El sentido de la forma percibida no es unívoco, sino que puede implicar una multiplicidad de sentidos. “La forma es semántica”.

---

<sup>568</sup> EHRENZWEIG, Anton. *El orden oculto del arte*. Barcelona: Ed. Labor S.A., 1973, p. 76.

Generalmente, en las piedras más "figurativas" o "representacionales", suele existir algún nivel de acuerdo entre lo que ven diferentes personas; en las piedras más extravagantes, de formas abstractas y difíciles de clasificar, cada persona experimentará un intento de clasificación, de modo que algunas encontrarán lo que buscaban, acomodando lo visto con lo imaginado, mientras que otras no hallarán correspondencia alguna con ese objeto; En las piedras de carácter ambiguo, que puedan sugerir varias cosas a la vez, será la opción más deseada, en base a los intereses personales de cada individuo, la que incline la elección en uno u otro sentido.

Por lo tanto, al contemplar estas piedras caben varias posibilidades:

1. Reconocer algunos patrones asimilables a ciertos objetos o seres, realizando de este modo una clasificación de lo reconocido a nivel personal;
2. Que las formas extravagantes de algunas piedras sean tan abstractas que, aunque puedan ser familiares o recuerden a "algo," resulten muy difíciles de asociar con otro objeto reconocible, de modo que no aparezcan coincidencias con lo recordado y no se logre encajarlas en una tipología conocida. Esta situación puede suponer un verdadero reto al surgir la tendencia a encontrar un sentido, esperando obtener la ansiada clasificación. Se recurre insistentemente a la memoria esperando el encaje y, en un momento dado, puede surgir (o no), el significado de esa piedra como una auténtica revelación.
3. Que la forma percibida sea ambigua y ofrezca varias posibilidades de clasificación, en cuyo caso, la elección es una cuestión de preferencia que se adecuará a los gustos o interés de cada sujeto.

#### **4.4.2. Prueba I. Prueba perceptiva en relación con "la medida subjetiva": Ajuste entre las escalas obtenidas por el método de Thurstone**

Como indican Coombs et al. (1970), el análisis axiomático de los modelos de medición no siempre proporciona métodos viables para construir escalas y rara vez satisfacen de un modo exacto los modelos de medición. Por esta razón, los métodos de construcción de escalas se pueden utilizar como técnica para obtener valores numéricos y como criterio para contrastar la validez descriptiva de dicho modelo.<sup>569</sup>

Mediante esta prueba perceptiva se pretende ofrecer una muestra del ajuste entre las escalas obtenidas para un mismo continuo subjetivo, denominado "clasificación de las formas en las piedras evocadoras", que sirva para obtener una medición de las actitudes por el método de medición de Thurstone. Los ajustes obtenidos permiten apoyar la posibilidad de una medida subjetiva en un nivel más fino que el meramente ordinal.

---

<sup>569</sup> CONCHILLO JIMÉNEZ, Ángela y PÉREZ MELÉNDEZ, Cristino. "La medida subjetiva: Ajuste Entre Las Escalas Obtenidas Por Diversos Métodos de Medición". *Psicológica, Revista de Metodología y Psicología Experimental*. Univ. de Valencia. Departameto de Psicología Básica, Metodología, Psicobiología y Psicología Social. Vol. 8, Nº 1, 1997, pp. 19-20.

Para entender el desarrollo de este método de los pares comparados de Thurstone, los profesores Ángela Conchillo y Cristino Pérez explican las siguientes variables:

Se presenta al sujeto todos los posibles pares de estímulos pero la tarea del sujeto... consiste en juzgar cuál de los estímulos del par es mejor, más preferido, etc. Se supone que al presentar un estímulo se suscita un proceso discriminativo que otorga un valor subjetivo presentado sobre un continuo psicológico. Debido a fluctuaciones momentáneas del organismo, un estímulo cualquiera no suscita siempre el mismo proceso discriminativo, por lo que para cada estímulo tendremos asociada una distribución de procesos discriminativos, que según Thurstone, es normal. La moda de esta distribución es el proceso discriminativo modal.

Básicamente, la ley del Juicio Comparativo es una ecuación que relaciona la proporción de veces que un estímulo j es juzgado ser mejor, más preferido, etc... que otro estímulo i con los procesos discriminativos modales de estos dos estímulos. Esta ecuación es:

$$S_j - S_i = Z_{ji} \sqrt{\sigma_j^2 + \sigma_i^2 - 2r_{ji}\sigma_j\sigma_i} \quad 570$$

Se pidió a varios grupos de personas -población general- integrados por noventa y un estudiantes de Bachillerato de distintas áreas (Artes, Ciencias, Sociales y Letras) que juzgaran entre una serie de características o cualidades, como por ejemplo, la "tosquedad" en un conjunto de cuatro piedras. En este caso, los objetos -piedras- los que son cuantificados con respecto al atributo -

<sup>570</sup> Donde  $S_j$  y  $S_i$  son respectivamente, las modas de las distribuciones de los procesos discriminativos asociados a los estímulos j e i [valor de escala o incógnitas, lo que más se repite].

\*  $\sigma_j$  y  $\sigma_i$  son las respectivas desviaciones típicas de estas distribuciones.

\*  $r_{ji}$  es la correlación entre los valores de los procesos discriminativos asociados a j e i.

\*  $Z_{ji}$  es la puntuación típica que corresponde a la proporción  $p_{ji}$  supuesta de la normalidad de la distribución.

$p_{ji}$  es la proporción de veces que el estímulo j es juzgado ser mayor, más preferido, etc... que el estímulo i.

La Ley del Juicio Comparativo, así formulada no es operativa pues existen más parámetros desconocidos [incógnitas] que ecuaciones, por lo cual se imponen algunas restricciones. Thurstone presenta cinco casos según el tipo de restricción impuesta. El caso V es el más simplificado y en él se impone:

$$\sigma_j = \sigma_i = \sigma,$$

$$r_{ji} = 0$$

Con estas dos restricciones

$$S_j - S_i = Z_{ji} \sqrt{2\sigma^2}$$

y tomando como unidad de medida la expresión  $\sqrt{2\sigma^2}$  entonces

$$S_j - S_k = Z_{ji}$$

Esta formulación permite atribuir un valor numérico a cada estímulo según sea la proporción de veces que ha sido juzgado como mejor, más preferido, etc., que otro estímulo.

CONCHILLO JIMÉNEZ, Ángela y PÉREZ MELÉNDEZ, Cristino. "La medida subjetiva: Ajuste Entre Las Escalas Obtenidas Por Diversos Métodos de Medición". *Psicológica, Revista de Metodología y Psicología Experimental*. Universidad de Valencia. Departamento de Psicología Básica, Metodología, Psicobiología y Psicología Social. Vol. 8, Nº 1, 1997, pp. 21-22.

tosquedad—. De lo que se trata en este apartado es de introducir los esfuerzos por ubicar en un continuo psicológico los “estímulos”. Se les pedía que indicarán, de cada pareja de estímulos, cual “tenía más” o “era más...” –del atributo o la cualidad preguntada- respecto a la variable objeto de la medición. De ahí que, el modelo tuviese que formalizar la relación entre parejas de estímulos -piedras-, para juzgar la distancia entre ellas, dentro de un continuo subjetivo, por ejemplo, los estímulos “j” e “i”, cada uno con sus respectivas medias y desviaciones típicas. En esta prueba, las cuatro piedras a comparar entre sí suponen seis pares posibles: AB, CD, BC, DA, BD, AC.

Durante el desarrollo de la prueba, en ningún caso se habló de “piedra”, sino de los “objetos A, B, C o D” o estímulos a comparar. No se pretendía condicionar ni dar pista alguna sobre la naturaleza del objeto.

Había 4 estímulos; resultando 6 pares a comparar y un total de 91 individuos para realizar la prueba, a partir de los cuales, se generaron los datos, frecuencias, proporciones..., mediante un programa estadístico.

De los resultados de esta prueba perceptiva recogidos en el Punto 3.4.1., se pueden discutir los siguientes argumentos, derivados de las respuestas a las ocho cuestiones planteadas en torno a sus atributos y la constitución de posibles categorías:

1. Se pueden confirmar los atributos de SENCILLO o MÁS PURO para la piedra seleccionada como la más representativa de la categoría SIMPLE-ESCULTURAL, objeto correspondiente al estímulo A. Estos atributos se relacionaron inicialmente con las características de: "más estructurado", "escultural" o "monumental", cuestión que puede verificarse en base a los resultados de la respuesta cinco.

Respecto a la tendencia al equilibrio y lo monumental, aunque parezca una tendencia dentro de la observación general del conjunto, habría que estar al caso concreto de cada piedra incluida en este grupo, ya que dentro del polimorfismo de cada ejemplar, siempre pueden haber algunas excepciones a esta observación. En cualquier caso, dada la notable diferencia entre el número de veces que fue elegida esta piedra (estímulo A) como la “más simple, sencilla o pura” en comparación con las otras piedras, cabe afirmar la posibilidad de constituir una categoría en tal sentido.

2. Se puede confirmar la cualidad ABARCA MÁS ESPACIO CON MENOS VOLUMEN, a partir de la relación de lleno-vacío o hueco-compacto apreciada en la piedra seleccionada inicialmente como la más representativa de esta categoría, ya que fue la más elegida como

estímulo B. Sin embargo, otra de las piedras se quedó relativamente cerca -estímulo C-, lo cual no debe llevar a realizar una afirmación tan tajante como la anterior, respecto a la confirmación de su categoría, aunque se cumpla la expectativa esperada.

3. En cuanto al objeto más EXTRAÑO o RARO se ha producido una ligera discrepancia en el resultado, ya que se ha dado la paradoja según la cual, mientras el estímulo más elegido ha sido el C, éste fue menos escogido al ser comparado con el objeto seleccionado previamente -el esperado- como más extravagante, representado por el estímulo D. Esta discrepancia o incoherencia ha sido detectada por el programa informático al no hallar ajuste en la prueba realizada -posible falta de acuerdo en las respuestas-. La escasa diferencia de puntuación se debió a la ligera superación en el número de veces que C fue elegida con respecto a la esperada -D- al compararla con las otras dos -A y B-. Esto puede implicar varias cosas: Que no se formuló adecuadamente la pregunta, que no se entendió el sentido de la pregunta, que no se seleccionó el ejemplar adecuado o que no se respondió coherentemente. A partir de esta discrepancia cabe realizar las siguientes apreciaciones:

- Se preguntaba por el objeto más extraño, raro, extravagante o excéntrico y se eligió un objeto C, algo que entra en contradicción con el hecho de que el objeto esperado o seleccionado previamente como tal fue el D, ya que, por otra parte, C fue elegido un menor número de veces que D, esto es: C: 41 - D: 50.
- El objeto seleccionado previamente como más extraño -D-, mediante la técnica de “acuerdo de jueces”, lo era en base a la dificultad para ser clasificado, algo que se correspondía con su alto nivel de abstracción en comparación con la mayoría de las piedras de su grupo. Esta cualidad de abstracto se verifica en la respuesta a la pregunta 7, donde el objeto esperado -D- es el elegido como tal -más abstracto-.
- Por otra parte, lo extraño o extravagante también guarda relación con lo complejo o menos simple. Las respuestas a la pregunta 1, confirman que el objeto D -el esperado- resultó ser el menos simple de todos.

Obsérvese la interrelación de las preguntas comentadas, de modo que se puede cruzar y contrastar el sentido de las respuestas. Por lo tanto puede deducirse lo siguiente: Lo más sencillo (pregunta 1) dista de ser extravagante o extraño (pregunta 3). El objeto D resultó ser el menos sencillo de todos; El objeto más abstracto suele ser más difícil de clasificar (pregunta 7). También el objeto D fue elegido más veces

como tal; Por otra parte, la dificultad de clasificar suele corresponderse con la mayor complejidad y, esto, con lo menos simple y más extravagante; Además, el objeto D, en tanto más abstracto y difícil de clasificar, resultó ser el que menos concentra la atención, algo frecuente en esta clase de objetos que tienden a dispersar la atención; Finalmente, el objeto más sencillo -opuesto a lo extravagante,- era asociado a lo simple y puro, algo que se suele apartarse de lo más tosco, rudo o de apariencia menos delicada. El objeto D también resulta ser el objeto más tosco (pregunta 6);

Según el argumento anterior, el hecho de que el objeto D no haya sido elegido como el "MÁS EXTRAÑO, excéntrico, extravagante o raro" -en un margen escaso respecto de C- no significa que haya afectado a los otros atributos relacionados -complejo, dispersa la atención, tosco- que se integran en la misma categoría: EXCÉNTRICO - DIFÍCIL DE CLASIFICAR, cualidades que denotan su carácter de mayor nivel de abstracción, más difuso, así como la tendencia a ser más desequilibrado, ya que el objeto D ha respondido a todas estas expectativas. La excepción producida en algunas respuestas sobre la cualidad de "extraño" no debe ser considerada como un dato definitivo, en tanto que se han confirmado entre las respuestas a las preguntas 1, 6 y 7.

4. Se confirma que el OBJETO QUE MÁS FOCALIZA LA ATENCIÓN en un punto, es decir, que tiene un punto fuerte de interés, es el OBJETO C, con una diferencia considerable respecto a los otros tres objetos, por lo que cabe la posibilidad de confirmar la existencia de esta categoría. Llama la atención el hecho de la falta de ajuste apreciada por el programa informático en el sentido esperado de las respuestas, ya que la elección de los jueces coincide con la elección mayoritaria por parte de quienes realizaron la prueba, por lo que este dato de la falta de ajuste no es concluyente.
5. Se confirma que el objeto que MÁS SE PARECE A UNA ESCULTURA es el OBJETO A, algo que se corresponde con lo esperado inicialmente. Por otra parte, aunque el objeto D ha sido considerado algo menos escultural que A, se le aproxima bastante; los menos esculturales son: C y B. Hay ajuste en la prueba realizada. Por otra parte, dado que el objeto más escultural suele ser el más estructurado y sencillo, puede afirmarse esta categoría.
6. Se confirma que D es EL OBJETO MÁS TOSCO, algo que coincide con la cualidad seleccionada inicialmente. En el otro extremo se haya el objeto A, algo que guarda relación con su sencillez y pureza. Esto

refuerza la hipótesis de que la apariencia más tosca guarda relación con el objeto más difuso, menos concreto o más abstracto, algo que también se aprecia en el objeto D que, por otra parte suele ser el más difícil de clasificar. En este caso hay ajuste.

7. Se confirma que EL OBJETO QUE PARECE MÁS ABSTRACTO es el OBJETO D, lo cual confirma la selección previa de este objeto como tal y que guarda relación con su dificultad para clasificarlo. Le sigue el objeto C. En último lugar aparece el A, que fue considerado el más sencillo. Sin embargo, no se ha producido el ajuste, lo cual puede implicar cierto nivel de incoherencia en las respuestas.
8. EL OBJETO QUE PARECE QUE SE PRESTA A ASOCIACIONES MÁS DIVERSAS es, según la mayoría de las respuestas, el OBJETO C, lo cual puede resultar razonable, dado su aspecto evocador en relación a su apariencia polimórfica. Las diferencias de valoración en esta pregunta no son muy notables entre los cuatro objetos, lo cual es un indicio del carácter ambiguo de todos ellos, algo que puede comprobarse en los resultados obtenidos de la siguiente prueba perceptiva.

En base a los argumentos expuestos sobre las ocho cuestiones planteadas, puede confirmarse la posible existencia de las siguientes categorías: SIMPLE-ESCULTURAL, ABARCA MÁS ESPACIO CON MENOS VOLUMEN y CONCENTRAR LA ATENCIÓN EN UN PUNTO, con una excepción o salvedad en la cualidad de “extraño”, aunque se confirman el resto de las notas que integran esta misma categoría: EXCÉNTRICO-DIFÍCIL DE CLASIFICAR.

#### **4.4.3. Prueba II. pregunta directa sobre lo que ve el espectador**

En la segunda prueba perceptiva se optó por preguntar directamente a los diferentes grupos de individuos consultados sobre lo que veían en estos objetos. Para facilitar la respuesta y evitar un mero comentario o descripción más o menos extensa, que luego debería interpretarse individualmente, se optó por añadir cuatro puntos breves y concisos sobre el sentido de la pregunta globalmente considerada, para que contestaran puntualmente con una o varias palabras en cada apartado, ya que éstos guardan una estrecha relación mutua, hasta el punto de ser interdependientes.

En el objeto A se llegaron a percibir hasta 11 figuras bien diferenciadas, agrupadas en 4 conjuntos, por su relación entre sí y, en cómputo global, fueron citadas en 67 ocasiones; Éstas figuras se asociaron con un total de 16 conceptos o ideas en 56 ocasiones; A su vez, evocaron hasta 6 tipos de recuerdos en 11 ocasiones y, por último pudieron simbolizar 3 conceptos

en 9 veces, todo lo cual supone que el objeto A fue relacionado en un total de 143 palabras (ver cuadro pág. 233 y comparar con pág. 232).

En el objeto B se llegaron a percibir hasta 5 figuras bien diferenciadas, agrupadas en 3 conjuntos por su relación entre sí y, en cómputo global, fueron citadas en 66 ocasiones; Éstas figuras se asociaron con un total de 7 conceptos o ideas en 31 ocasiones; A su vez, evocaron hasta 7 tipos de recuerdos en 28 ocasiones y, por último pudieron simbolizar 3 conceptos en 9 veces, todo lo cual supone que el objeto B fue relacionado en un total de 134 palabras.

En el objeto C se llegaron a percibir hasta 24 figuras bien diferenciadas, agrupadas en 4 conjuntos por su relación entre sí y, en cómputo global, fueron citadas en 40 ocasiones; Éstas figuras se asociaron con un total de 16 conceptos o ideas en 28 ocasiones; A su vez, evocaron hasta 6 tipos de recuerdos en 18 ocasiones y, por último pudieron simbolizar 2 conceptos en 11 veces, todo lo cual supone que el objeto C fue relacionado en un total de 135 palabras.

En el objeto D se llegaron a percibir hasta 13 figuras bien diferenciadas, agrupadas en 4 conjuntos por su relación entre sí y, en cómputo global, fueron citadas en 73 ocasiones; Éstas figuras se asociaron con un total de 15 conceptos o ideas en 31 ocasiones; A su vez, evocaron hasta 13 tipos de recuerdos en 28 ocasiones y, por último pudieron simbolizar 3 conceptos en 11 veces, todo lo cual supone que el objeto D fue relacionado en un total de 143 palabras.

#### **4.4.4. Por qué atraen esta clase de piedras evocadoras**

Una vez revisados los resultados de las pruebas perceptivas cabe plantearse la pregunta acerca de la causa o causas de la posible atracción hacia esta clase de piedras. Aunque, en principio, son cuestiones cercanas a la psicología de la percepción visual, en esta investigación interesa, de modo particular, la posibilidad de hallar respuestas desde el campo del arte.

Una de las respuestas que une ambas esferas proviene de la neuroestética aplicada al arte. En un artículo titulado, *Neuroestética: hacia un estudio científico de la belleza y de los sentimientos estéticos compartidos en el arte*, Campos Bueno explica el sentido de este tipo de atracción por ciertos objetos naturales, como las piedras o rocas sugerentes, refiriéndose a la práctica espontánea de buscarlas y coleccionarlas, una especie de pasatiempo que en algunas sociedades forma parte de un hecho cultural, llegando a constituirse en una disciplina artística que implica ciertas connotaciones espirituales y filosóficas como, por ejemplo, el *ikebana* o el *suiseki* japonés, una práctica

milenaria en la que los monjes budistas apreciaban paisajes en miniatura que evocan montañas sagradas, paraísos o moradas de los dioses.<sup>571</sup>

En estos casos estudiados surge el denominador común de *la semejanza*, entre lo que se ve y lo que se interpreta. Al analizar la percepción visual de la forma Arnheim recuerda que "en la percepción y el pensamiento humanos la semejanza no se basa en una identidad puntual, sino en la correspondencia de rasgos esenciales".<sup>572</sup> Coincide con la afirmación de Wolheim sobre la dependencia de la semejanza del contexto en los siguientes términos: "una mente no viciada entiende espontáneamente cualquier objeto dado conforme a las leyes de su contexto"<sup>573</sup> y, en otro momento de su estudio, al tratar el tema de semejanza y diferencia, recuerda que "Aristóteles pensó en la semejanza como una de las cualidades que crean asociaciones mentales, una condición de la memoria que enlaza el pasado con el presente".<sup>574</sup>

Cuando Nelson Goodman analiza el papel de la *denotación*, al tratar el tema de "la realidad recreada", recurre al concepto de *semejanza*, del que predica su "carácter reflexivo", al contrario de lo que ocurre con la representación, y advierte que "la semejanza, sin que importe en qué grado, no es condición suficiente de la representación"<sup>575</sup> (luego, la semejanza apreciada en las piedras no implica representación). Goodman avanza en su planteamiento, argumentando: "Tampoco la semejanza es necesaria para la referencia, casi cualquier cosa puede estar en lugar de cualquier otra... La denotación es el alma de la representación y es independiente de la semejanza".

Las deducciones de Goodman sobre todas las cuestiones analizadas, desde su teoría de la simbología, pueden suponer una gran contribución para la comprensión del asunto de la percepción de las formaciones evocadoras en las piedras investigadas, así como en la posterior consideración artística de las mismas, ya que nos enseña -observando cierto paralelismo con el pensamiento de Kant- que "...tanto la captación como la interpretación no son operaciones separables; son completamente interdependientes".<sup>576</sup> Y explica el razonamiento sobre la *relatividad de la visión y su interpretación*, desde las

---

<sup>571</sup> CAMPOS BUENO envía a RIVERA, Félix en *Suiseki. The Japanese Art of Miniature Landscape Stones*. Berkeley, CA: Stone Bridge Press, 1997. CAMPOS BUENO, J.J. «Neuroestética: hacia un estudio científico de la belleza y de los sentimientos estéticos compartidos en el arte». *Neuroestética*, Eds. A. Martín-Aragúz, J.J. Campos-Bueno, V. Fernández- Armayor Ajo, O. de Juan Ayala. Madrid: Saned, pp. 29-50 [en línea] 2010 [consulta: 30.08.2014]. Disponible en: <<http://es.scribd.com/doc/124991384/Neuroestetica-Jose-Javier-Campos-Bueno#scribd>>

<sup>572</sup> ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*. Madrid: Alianza Editorial. 1999, p. 162.

<sup>573</sup> *Ibidem*, p. 162.

<sup>574</sup> Op. cit., p. 96.

<sup>575</sup> GOODMAN, Nelson. *Los lenguajes del arte. Aproximación a la teoría de los símbolos*. Barcelona: Biblioteca Breve Seix Barral., S.A. ,1976, p. 22.

<sup>576</sup> GOODMAN, Nelson. *Los lenguajes del arte...*, p. 26.

posiciones de Gombrich acerca de la dependencia y variación de nuestra experiencia, la pericia, el interés y las actitudes.<sup>577</sup>

Otra consideración a tener en cuenta cuando Goodman analiza el papel que desempeñan la representación y la descripción en la *invención*, es la cuestión de la *organización*. Cuando se clasifica aquello que se ve en una piedra -"esto es tal cosa"-, se aplica una etiqueta sobre este objeto, luego se asocia con algo distinto a la propia piedra. Esto implica organización, un modo de tomar el mundo. Como se ha dicho antes, la piedra no representa nada. El sujeto captador, que percibe un objeto presentado ante sus ojos y elige la piedra por sus rasgos semejantes a otra cosa, tampoco está representando nada, mientras no la manipule con la intención de buscar la mimesis con otro objeto. Cuando el artista decide seleccionar el objeto encontrado por las cualidades que ha apreciado en el mismo, realizando un juicio estético con la intención de volver a presentarlo como un objeto artístico -*objet trouvé*-, lo que hace es un cambio, re-presentar o volver a presentar el mismo objeto, la misma cosa, llamando la atención sobre el nuevo significado. El artista impone una nueva significación. Por lo tanto, no se trata de representación sino de clasificación, caracterización, una decisión que implica organización.

Si representar es cuestión de clasificación de los objetos más que de su imitación, de su caracterización más que de su copia, en modo alguno es cuestión de un informe pasivo... el objeto en sí no está hecho, sino que es el resultado de un modo de tomar el mundo... El objeto y sus aspectos dependen de la organización; y cualquier tipo de etiquetas es un instrumento de organización.<sup>578</sup>

En el arte asiático de contemplar piedras se evidencia el acto de la clasificación. Un claro ejemplo de ello lo proporciona John Hay al afirmar: "debemos señalar una obsesión perenne de la epistemología tradicional china, las ganas de clasificar".<sup>579</sup> En un sentido general, esto fue debido a lo que Joshep Needham ha llamado su "pensamiento categórico". No obstante lo anterior, Hay realiza la siguiente apreciación: "el significado de las rocas, que este catálogo ha tratado de mostrar, estaba en las rocas mismas... Pero esta morfología es en sí misma una articulación de los valores culturales".<sup>580</sup>

En *Realidad mental y mundos posibles. Los actos de la imaginación que dan sentido a la experiencia*, Jerome Brunner tiene presentes las nociones revisadas por Goodman y Kant y añade otros puntos de vista significativos y muy útiles para esta investigación. Según Brunner en el reconocimiento de las formas de un objeto entra en juego *la expectativa*.

---

<sup>577</sup> GOODMAN, Nelson. *Los lenguajes del arte. Aproximación a la teoría de los símbolos*. Biblioteca Breve. Barcelona: Seix Barral., S.A., 1976, p. 27.

<sup>578</sup> Op. cit., p. 48.

<sup>579</sup> HAY John. *Kernels of Energy, Bones of Earth: The Rock in Chinese Art*. Exh., cata, New York: China House Gallery, China Insstuitute in America, 1985, p. 55.

<sup>580</sup> HAY John. *Kernels of Energy, Bones of Earth: The Rock in Chinese Art...*, p. 99.

Los umbrales, la cantidad de tiempo e información necesaria para ver o reconocer un objeto o un acontecimiento, están regidos estrechamente por la expectativa. Cuanto más esperado es un suceso, mayor será la facilidad con que se lo verá u oirá.<sup>581</sup>

José Antonio Marina se refiere a Jerome Bruner como “el iniciador de lo que se llamó «Nueva Percepción», quien estudió el componente de interpretación que hay en todo acto perceptivo”.<sup>582</sup> Cuando Marina afirma que “la mirada se vuelve inteligente al ser dirigida por proyectos inventados”,<sup>583</sup> en alusión a la mirada creadora, puede aplicarse al caso concreto de la búsqueda de piedras sugerentes para coleccionarlas y disfrutar de sus imágenes.

Jerome Bunner... tituló un famoso estudio sobre la percepción con una frase sugerente: *Beyond the information Given*, más allá de la información dada (y recibida) ...La penetración de la iniciativa individual en los sistemas perceptivos permite la aparición de la mirada creadora: Puedo buscar un significado visual nuevo. Las actividades de búsqueda son un claro ejemplo de conducta dirigida por metas.<sup>584</sup>

Brunner sostiene que “el artista crea mundos posibles mediante la transformación metafórica de lo ordinario y lo «dado» convencionalmente”.<sup>585</sup> A partir de esta afirmación, se pueden introducir dos nuevas ideas en torno a la creatividad y los productos del pensamiento, una se refiere a la metáfora y la otra idea se refiere a las *construcciones mentales proyectadas*, tal como Bruner deduce del siguiente planteamiento constructivista de Kant, inspirado, a su vez en las ideas de Hume:

El principio constructivista, según el cual lo que existe es un producto de lo que es pensado, puede remontarse a Kant, quien fue el primero en desarrollarlo totalmente. Kant, a su vez, atribuyó la inspiración de su idea al descubrimiento de Hume, según el cual, ciertas relaciones entre las cosas del mundo real no podían atribuirse a los sucesos sino que eran construcciones mentales proyectadas en un “mundo objetivo”. El argumento principal de Kant se basaba en la relación de causa y efecto. Hume había visto que la casualidad era una construcción mental impuesta a una simple secuencia de sucesos. La idea de Kant de un mundo “allí afuera” construido con productos mentales es el punto de partida de Goodman.<sup>586</sup>

En relación con la imaginación, “la *metáfora* es un transporte. Tal sería el significado si lo tradujéramos del griego *meta-forein*, es decir, «trans-llevar», «trans-poner». Pero *forein* sugiere fuertemente el llevar algo sobre uno mismo..., por lo que “transporte” parece lo más indicado.<sup>587</sup> Las posibilidades de sugestión de las formas y los volúmenes evocadoras son prácticamente ilimitadas. La piedra puede transportar al que la contempla a los lugares

---

<sup>581</sup> BRUNER, Jerome. *Realidad mental y mundos posibles. Los actos de la imaginación que dan sentido a la experiencia*. Barcelona: Gedisa. 1996, p. 56

<sup>582</sup> MARINA, José Antonio. *La inteligencia ejecutiva*. Barcelona: Ariel, 2012, p. 75.

<sup>583</sup> Op. cit., p. 104.

<sup>584</sup> Op. cit., p. 105.

<sup>585</sup> BRUNER, Jerome. *Realidad mental y mundos posibles...*, p. 59.

<sup>586</sup> Op. cit. p. 104.

<sup>587</sup> DE AZUA, Félix. *Diccionario de las Artes*. Barcelona: Planeta, 2005, p. 73.

visualizados en su imaginación. En esto consiste la metáfora. El erudito chino se inspira en la piedra colocada sobre su escritorio para recorrer paisajes montañosos sin moverse de su silla; y, en Japón, durante la ceremonia del té se contempla una escena similar y se recrean los lugares sugeridos por estas formas apreciadas en la piedra.

Bruner atribuye a Goodman el desarrollo de una teoría que sostiene que gran parte del entramado cognitivo del ser humano implica la mediación de los sistemas simbólicos. Aclara que para Goodman *la referencia* es el núcleo de toda simbolización y representación, dependientes del contexto, de la cultura.<sup>588</sup>

#### 4.5. SOBRE CAOS Y ORDEN

Cabe dejar abierta la hipótesis de que algunas de las formas de estas piedras no siempre obedezcan al puro azar. Se trata de relacionar las investigaciones llevadas a cabo por los geólogos, que han reparado en la "convergencia de formas" al estudiar el karst, con la opinión de algunos expertos en el arte de contemplar las piedras, como Richard Rosenblum o Félix Rivera, quienes han observado que dentro de los diferentes resultados obtenidos de la cantidad de variables que intervienen en los procesos erosivos y su aleatoriedad, aparecen resultados lo "suficientemente similares" como para divisar un denominador común en las formas emergentes, ya que se observa cierta repetición. Esta manifestación de un "orden dentro del caos" de las fuerzas naturales supone, por ejemplo, que pueda establecerse un modelo de clasificación fundamentado en las diferentes tipologías de la forma apreciadas, como sucede en la práctica con uno de los tipos de clasificación del *suiseki* japonés, en concreto el basado en la forma, que abarca las piedras que parecen montañas, seres humanos, animales, plantas u otros objetos...

Quando se aplica al *suiseki*, la teoría del caos nos ayuda a entender cómo es que, fuera de la irregularidad y el desorden de las fuerzas naturales como la erosión, calor, la presión sobre el suelo, el tiempo y la temperatura, conseguimos resultados muy

---

<sup>588</sup> BRUNER envía a GOODMAN. "Goodman ha dedicado un importante esfuerzo a desarrollar una teoría de los símbolos, cuya expresión más madura se encuentra en su *Languages of Art*. En este libro, como en *Mind and Other Matters*, desarrolla la propuesta de que "gran parte del conocer, actuar y comprender en las artes, las ciencias y la vida en general implica el uso –la interpretación, aplicación, invención, revisión– de sistemas simbólicos.(...) El concepto central de su teoría de los símbolos es el de "referencia". Según lo define él, la referencia es un "término primitivo que cubre todo tipo de simbolización", todos los casos de representación". Hay modos de referencia literales y no literales, con formas simples y complejas que brindan una variedad y una sutileza que pueden explotarse en el mundo convirtiéndolas en ciencia y arte... la referencia depende del carácter del discurso en que está contenida... "La similitud depende enormemente de la costumbre y de la cultura, de modo que el hecho de que un símbolo sea 'convencional', y el grado en que lo sea, o que reproduzca fielmente a su sujeto, puede variar sin que se produzca ningún cambio de símbolo" (BRUNER) op. cit., pp. 108-109.

diferentes que sin embargo son lo suficientemente similares como para permitir a los japoneses crear un sistema de clasificación de piedra basado en la forma.<sup>589</sup>

Por otra parte, en Geomorfología hay una explicación sobre la “Convergencia de Formas como Modelo Natural,” según la cual:

El fenómeno de la convergencia de formas es tan abundante en la naturaleza, que no puede ser considerado como algo meramente casual. A nuestro juicio obedece a una significación profunda sumamente importante, que nos hace pensar ante la semejanza de afectos, en una semejanza de causas en virtud de una cierta dependencia funcional, es decir en un modelo natural del que sólo vemos los resultados.<sup>590</sup>

Para entender la génesis de estos procesos el profesor Eraso se refiere a “la Semejanza Dinámica de los Modelos”, observando ciertas relaciones comunes entre las causas que intervienen, tal como el grado de solubilidad de algunas rocas frente al agua, atendiendo a las características hidráulicas de ésta y al grado de solubilidad de aquéllas (cada tipo concreto de roca: sal yeso, caliza). Eraso lo explica del siguiente modo:

Muchos de los ejemplos presentados, especialmente los relativos a formas de excavación, se dan en rocas con mayor o menor grado de solubilidad frente al agua, vgr: sal, yeso y caliza, es decir que fácilmente podría pensarse en la existencia de una cierta relación entre las causas, como por ejemplo, de un lado las características hidráulicas del agua y de otro, su grado de saturación de dicho componente (sal, yeso, caliza) [...] Esta semejanza dinámica se da entre varios procesos cualesquiera cuando las diversas cantidades en el equilibrio de fuerzas o gradientes, guardan razones iguales, independientemente de que sus magnitudes absolutas no sean respectivamente iguales. Esto quiere decir que, en lo que respecta a la dinámica newtoniana, los procesos en cuestión son en realidad idénticos.<sup>591</sup>

Por lo tanto, la repetición de formas y el reconocimiento de ciertos patrones en diferentes tipos de piedras, como se han apreciado en algunos de los ejemplares presentados, puede dejar abierta la hipótesis de la posible relación entre las observaciones en geología acerca de estas convergencias de formas como modelo natural y las afinidades o analogías observadas entre algunos grupos de rocas clasificadas por tipologías “representacionales” de otros tantos objetos que existen en la naturaleza, como el citado sistema japonés de clasificación de las piedras. Eraso<sup>592</sup> habla de un fenómeno abundante” en la naturaleza:

---

<sup>589</sup> RIVERA, Félix. *Suiseki: The Japanese Art of Miniature Landscape Stones*. California: Stone Bridge Press, 1977, p. 78.

<sup>590</sup> ERASO, Adolfo. *Introducción al estudio del karst. Nuevo método en la investigación del karst*. Consejería de Cultura. Instituto Nacional de Educación Física adscrito a la Universidad de Granada. Sección Regional Castellana. Centro de Espeleología. Madrid: 1981, pp. 7, 9 y 11.

<sup>591</sup> Op. cit., pp. 11-12.

<sup>592</sup> Presidente de la Comisión de Físico-Química del Karst (U.I.S.).

Ocurre en la naturaleza de manera evidente y reiterada que determinada forma de resultados de una acción geodinámica cualquiera se presente en materiales de los más diversos tipos [...] esta semejanza de morfología tanto de excavación como de relleno u otro tipo que se dan en diferentes litologías, es lo que denominamos convergencia de formas, independientemente de si las causas que las motivaron son idénticas en todos los aspectos, comparables bajo alguno de ellos, o completamente diferentes en apariencia<sup>593</sup>

#### **4.6. SOBRE EL PENSAMIENTO ANIMISTA, SIMBOLOGÍA Y MITOS EN RELACIÓN CON LAS PIEDRAS DE FORMAS EXTRAÑAS. EL ORIGEN CHINO DEL ARTE DE CONTEMPLAR PIEDRAS**

En el animismo primitivo, la relación del ser humano con las piedras extrañamente formadas revela su capacidad creadora innata e instintiva, mediante el recurso a las analogías y la creación de mitos, verdaderas fuentes del arte.

Para comprender el simbolismo de estas piedras o rocas hay que conocer el ámbito cultural en el que se desarrolla. El conocimiento de su génesis y posterior evolución histórica supone un medio adecuado de introducirse en el entendimiento de la forma de pensar de cada cultura, algo que puede evidenciarse en el significado de las imágenes, arquetipos y símbolos propio de los diferentes estilos culturales. Así, por ejemplo, a diferencia de Occidente, en Extremo Oriente se aprecia el valor espiritual y su carácter propiciatorio más que la belleza de las piedras.

Las respuestas a dichas formas simbólicas encuentran una explicación científica a partir de las investigaciones de la escuela psicológica analítica de Carl Gustav Jung sobre el inconsciente, los arquetipos y los símbolos que, en definitiva, constituyen una suerte de "lenguaje" implícito extrapolable al caso de las piedras de formas curiosas.

Una interpretación psicológica que puede enlazar el tema de la percepción con la investigación de los orígenes del arte de contemplar las piedras, se desprende del análisis realizado por Jung al estudiar el acto aparentemente compulsivo de recoger piedras raras. En este punto, subyace una curiosa coincidencia entre el estudio de Jung, con su componente simbólico, y el pensamiento mitológico chino: la idea de "inmortalidad."

Hay personas que no pueden refrenarse de recoger piedras de color o forma poco corrientes y las guardan sin saber por qué lo hacen. Es como si las piedras tuvieran un misterio vivo que las fascinara. Los hombres han recogido piedras desde el principio de los tiempos y parecen haber supuesto que algunas de ellas contenían la fuerza vital con todo su misterio... La costumbre de colocar piedras en las tumbas puede arrancar,

---

<sup>593</sup> ERASO, Adolfo. *Introducción al estudio del karst...*, pp. 7 y 9.

en parte, de la idea simbólica de que algo eterno permanece de la persona del muerto, lo cual puede representarse más apropiadamente con una piedra. Aunque el ser humano difiere lo más posible de una piedra, el centro más íntimo del hombre se parece de modo especial y extraño a ella (acaso porque la piedra simboliza la mera existencia remotamente alejada de emociones, sentimientos, fantasías y pensamientos discursivos del ego-consciencia). En este sentido, la piedra simboliza lo que, quizá, es la experiencia más sencilla y profunda: la experiencia de algo eterno que el hombre puede tener en esos momentos en que se siente inmortal e inalterable.<sup>594</sup>

La explicación ofrecida por Jung a este análisis de la relación entre el hombre y la piedra encuentra su sentido en la “incitación,” apreciada en prácticamente todas las civilizaciones, a expresar la experiencia religiosa mediante el simbolismo de la piedra, erigiendo monumentos líticos. En consecuencia, no es de extrañar que muchos cultos religiosos utilicen piedras para significar a Dios o para señalar lugares de adoración.

Respecto al capítulo dedicado análisis del simbolismo en las artes visuales, las conclusiones extraídas por Aniela Jaffé, dentro de su colaboración en la obra de Jung, *El hombre y sus símbolos*, al investigar acerca del simbolismo de la piedra, resultan especialmente útiles y significativas para esta investigación. Uno de los símbolos en los que se centra Jaffé es el de la piedra –además del animal y el círculo– con una “significancia psicológica” presente desde las primitivas expresiones de la consciencia humana hasta las formas más artificiosas del siglo XX<sup>595</sup>, basada en la propensión del hombre a crear símbolos, transformando inconscientemente los objetos o formas en símbolos que expresa en su religión o en su arte visual. Ambas manifestaciones se hallan entrelazadas históricamente, desde las experiencias emotivas y significativas de nuestros ancestros con estos objetos, de ahí su importancia.

Sabemos que aun las piedras sin labrar tuvieron un significado muy simbólico para las sociedades antiguas y primitivas. Se creía con frecuencia que las piedras bastas y naturales eran la morada de espíritus o de dioses, y se utilizaron en las culturas primitivas como lápidas sepulcrales, amojonamientos u objetos de veneración religiosa. Su empleo puede considerarse como una forma primitiva de escultura, un primer intento de investir a la piedra con un poder más expresivo que el que podrían darle la casualidad y la naturaleza.<sup>596</sup>

En su origen se trata de un pensamiento de carácter animista. Para Jaffé “la animación de la piedra tiene que explicarse como la proyección en la piedra de un contenido, más o menos claro, del inconsciente.”<sup>597</sup> Respecto al “espíritu” de la piedra y su insistencia en muchas culturas, supone una “línea divisoria

---

<sup>594</sup> JUNG, Carl G. *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: ediciones Paidós. 1995, p. 209.

<sup>595</sup> JAFFE, Aniela. «El simbolismo en las artes visuales». En C. G. Jung, *El hombre y sus símbolos* Barcelona: Ediciones Paidós, 1995, p. 232.

<sup>596</sup> Op. cit., p. 233.

<sup>597</sup> *Ibidem*, p. 233.

cambiante e indefinible entre la religión y el arte”, de modo que “algunas veces no se pueden separar una de otra”.<sup>598</sup>

En estos planteamientos simbólicos subyace la nostalgia del paraje ideal y el anhelo más profundo del ser humano de alcanzar la inmortalidad, lo cual conlleva la transformación de la conciencia y la visión, así como la experiencia del tránsito. Implica la elevación de la mente y la búsqueda del paraíso dentro de uno mismo, un sentido trascendente que solo es posible alcanzar a través de la integración con la naturaleza.

Desde sus orígenes, las *rocas de los eruditos chinos, gongshi* o rocas espirituales materializan las fuerzas emergentes de la tierra, su energía vital (*qi*), de ahí la veneración ancestral del pueblo chino por estas piedras raras o fantásticas. Son objetos encontrados, extraídos de la naturaleza, cuyas formas accidentales -figurativas o abstractas- estimulan la imaginación, propiciando la proyección mental de paisajes, montañas, personas, animales o seres míticos..., y proporcionando relajación, serenidad y gozo estético a quienes las contemplan.

#### **4.7. SOBRE LA CONSIDERACIÓN ARTÍSTICA DE LAS PIEDRAS ENCONTRADAS**

##### **4.7.1. Precauciones acerca de la consideración estética del objeto**

Antes de entrar a considerar la contemplación de las piedras evocadoras como arte es preciso analizar los fundamentos de este tipo de apreciación estética, en tanto respuesta desde su dimensión filosófica. José Pijoán realiza las siguientes precisiones:

- "El placer que nos produce la contemplación de las cosas naturales no es estético".

Encontramos goce en su perfección, en su acomodamiento al tipo, en su exactitud, en su orden y en la ley que las rige, y a la que ellas se acomodan. Pero la naturaleza no tiene libertad y, por tanto, no puede producir belleza. La confusión entre el goce que produce la contemplación de las cosas naturales, tan perfectas y tan organizadas, a veces se traduce en juicios análogos a los que nos produce la emoción estética. Declaramos hermosa una puesta de sol, decimos que un pájaro es bello; pero al usar esos términos, evidentemente nos servimos de adjetivos que no les corresponden técnicamente.<sup>599</sup>

---

<sup>598</sup> JAFFE, Aniela. «El simbolismo en las artes visuales»... , p. 234.

<sup>599</sup> PIJOÁN, José. «Concepto moderno de la experiencia estética». *Summa Artis. Historia General del Arte*, (XLVIII volúmenes). Madrid: Espasa Calpe S.A., 1995. Vol. I, Cap.I, pp. 3-4.

- "Además, vivimos todavía influidos por las ideas tradicionales del Occidente, donde, por algunos siglos el arte ha servido para una función social que obligaba a representar cosas naturales".

Así, acostumbrados a ver el arte asociado a la naturaleza, hemos acabado por asociar la naturaleza al arte, y les damos a las cosas naturales un valor estético del que enteramente carecen [...] El arte aprovecha de las cosas naturales y se vale de ellas para representaciones en las que ha incorporado un sentido humano. Este nuevo elemento humano es lo único que es estético. El repertorio de objetos y formas suplidos por la naturaleza es como un andamio o como un esqueleto permanente sobre el que el artista labra su obra. Las formas naturales son para el artista como las palabras en el lenguaje: absolutamente indispensables, pero sin belleza cada una de ellas por separado.<sup>600</sup>

Por su parte, Hegel abordó esta misma cuestión en su obra, *De lo bello en la naturaleza*, donde sostiene una serie de argumentos similares a los expuestos y que pueden aplicarse al caso concreto de la contemplación de las formas naturales en las piedras investigadas:

- Lo bello en la naturaleza es la primera manifestación de la idea.
- La belleza en la naturaleza es completamente exterior y no tiene conciencia de sí misma; Sólo es bella para una inteligencia que la ve y la contempla.
- La belleza es la forma total, en tanto que revela la fuerza que la anima... El punto de vista de lo bello es, pues, el de la pura *contemplación*, no el de la *razón abstracta* o de la reflexión, la cual concibe, analiza, compara, aprehende la relación de las partes y su destino.
- Esta unidad interior y visible, este acuerdo y armonía, no es diferente de la materia, sino que es su forma misma. Se añade a este aspecto la propiedad, que tienen los objetos de la naturaleza, de despertar en nosotros simpáticamente sentimientos debidos a la secreta analogía existente entre ellos y los estados del alma humana.
- El sentido de estos objetos no está en ellos mismos, pues no son más que símbolos de los sentimientos del alma por ellos excitados.
- Así, la naturaleza, en general, en cuanto representación sensible de la idea, debe ser llamada bella, porque en la consideración de los seres individuales que ella encierra se subraya esta correspondencia íntima entre la idea y la forma exterior sobre aquélla modelada, y que, en este espectáculo ofrecido a los sentidos, muestra el acuerdo necesario de las diferentes partes de la organización.
- La forma habita la materia y constituye su verdadera esencia, la fuerza interior que dispone y organiza las partes. Ahí está el principio que sirve para determinar la belleza en este grado de la existencia. Así es como se admira, en el caso de los cristales, como las piedras, estas formas no están producidas por una actividad extraña y mecánica, sino por una *fuerza interior y libre*, que reside en el mineral mismo y pertenece a su íntima naturaleza.<sup>601</sup>

<sup>600</sup> PIJOÁN, José. «Concepto moderno de la experiencia estética»..., *Ibidem*. pp. 3-4.

<sup>601</sup> HEGEL, Georg W. F. *De lo bello y sus formas*. Colección Austral. Madrid: Espasa Calpe S.A., 1958, pp. 68 -71.

#### 4.7.2. El debate entre Arte y Naturaleza

Aquí reaparece el debate entre la artificialidad y lo natural. Para Clément Rosset, autor de *La anti naturaleza*, “es una tradición ancestral el considerar el artificio como una prolongación de la naturaleza”. Comenta este autor que “el arte aparece así como un epifenómeno de la naturaleza (...) debe el origen de su existencia a una imitación de la naturaleza”.<sup>602</sup> Y, del ensayo de Diderot, *De l'interprétation de la nature*, XXXVII, cita las siguientes palabras:

La naturaleza es porfiada y lenta en sus operaciones. Ya se trate de alejar, aproximar, unir, dividir, ablandar, condensar, endurecer, licuar, disolver, asimilar, avanza hacia su objetivo mediante los más imperceptibles pasos. El arte, por el contrario se apresura, se fatiga y se relaja. La naturaleza emplea siglos para preparar toscamente los metales, el arte se propone perfeccionarlos en un día. La naturaleza emplea siglos en formar las piedras preciosas, el arte pretende rehacerlas en un momento.<sup>603</sup>

Para Rosset “el arte no opera sino a partir de lo natural, que podrá mejorar o degradar sin conseguir jamás producir creaciones puramente autónomas. La única autonomía que le es reconocida al arte, en relación a la instancia natural, es un poder de transgresión y de degradación”.<sup>604</sup> Para Rosset la naturaleza existe independientemente de la actividad humana y no equivale a materia. Ésta última la identifica con el azar. Distingue así tres reinos de la existencia: artificio, naturaleza y azar.<sup>605</sup>

En *Arte y ciencia: Una visión especular*, Ana María Leyra y Carmen Mataix alcanzan sus conclusiones concibiendo a la naturaleza como un producto de la mente humana, tal como argumenta Oscar Wilde, en la siguiente cita:

La naturaleza no es la madre que nos ha engendrado. Ella es nuestra creación. Es en nuestro cerebro en donde la naturaleza actualiza la vida. Las cosas son porque nosotros las vemos y lo que vemos y cómo lo vemos depende de las Artes que nos han influenciado. Pues mirar las cosas es muy diferente de ver las cosas. Uno no ve algo hasta que ve su belleza. Entonces y solo entonces, esto entra en la existencia”.<sup>606</sup>

---

<sup>602</sup> ROSSET, Clément. *La anti naturaleza*. Madrid: Taurus Ediciones. 1974, p. 13

<sup>603</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>604</sup> *Ibid.*

<sup>605</sup> La naturaleza es, pues, lo que existe independientemente de la actividad humana, pero tampoco se confunde con la «materia». La materia es el azar: un modo de existencia no sólo independiente de las producciones humanas, sino también indiferente a cualquier principio y cualquier ley [...] Así se pueden distinguir tres grandes reinos en la existencia (artificio, naturaleza, azar) y definir el reino de la naturaleza como un tercer estado, que no incluye al hombre (artificio) ni a la materia (azar). Esta trilogía antológica, es confirmada desde Platón y Aristóteles, que decidieron definir la naturaleza como una instancia ajena tanto al arte como al azar (PLATÓN, *Las leyes*, X, 889 a-d; ARISTÓTELES, *La física*, II, passim.). Tal reino de la naturaleza ocupa una zona intermedia entre el dominio materia y el dominio artificial. Op. cit., p. 15.

<sup>606</sup> LEYRA, Ana María, y MATAIX, Carmen envían a WILDE, Oscar: «Intentions. The Decay of Lying», en *The Works of...* London & Glasgow Collins Cleartype Press, 1963, p. 925. LEYRA,

Es un hecho que formamos parte de la naturaleza, pero ésta la percibimos desde nuestro particular ser, es decir, existe para nosotros en tanto la pensamos y la actualizamos en nuestra mente. Como afirma Paul Auster, “el mundo está en mi cabeza. Mi cuerpo está en el mundo”. Por otra parte, vemos las cosas según hemos aprendido a verlas, de ahí el peso de la costumbre y la tradición en nuestra manera de verlas, como sostiene Gombrich en la primera parte de su libro *Arte e ilusión*.<sup>607</sup>

#### 4.7.3. El valor artístico del objeto: Relación sujeto-objeto

Al definir el objeto se ha visto que lo que éste sea depende del sujeto, aunque dicho objeto tenga existencia propia al margen de aquél. De este modo, si se pretende realizar una valoración del objeto como “artístico”, tendremos que hablar de quién la hace y sus motivaciones o intereses respecto a ese objeto.

En la introducción de su estudio sobre el objeto artístico, Pedro Osakar explica su sentido y condición como un valor “sometido a complejas variables culturales, un «valor artístico» condicionado y caracterizado por la posición y la mirada del sujeto frente al «objeto», de modo que lo artístico está presente en el observador y en el objeto estudiado, como causa y agente simultáneamente”.<sup>608</sup> En el estudio del concepto de objeto artístico son, fundamentalmente, las condiciones e impresiones del artista las que determinan la naturaleza del mismo.<sup>609</sup>

Vemos como el arte de este siglo, nos muestra paralelamente que tras haber encontrado su autonomía, sus principios han pasado a ser de absoluta competencia del artista. Disponiendo a su antojo de la capacidad como creador..., e incluso de modificar con sus trabajos, la mirada de la sociedad sobre la realidad.<sup>610</sup>

Por lo tanto, al centrarse en la experiencia artística, Osakar afirma que estudiar el objeto artístico es estudiar la propia reflexión en torno a ese objeto y, por lo tanto, al hombre que lo realiza<sup>611</sup> y, en sus *consideraciones finales sobre la experiencia*, Osakar sostiene que “cada sujeto, individuo, se construye su propio mundo, según un gran número de variables, que hacen que un hombre no coincida con otro, en su forma de ver el mundo como una totalidad”.<sup>612</sup>

---

Ana y MATAIX, Carmen. *Arte y Ciencia. Una visión especular*. Madrid: Ediciones la Palma, 1992, p. 152.

<sup>607</sup> GOMBRICH. Ernst. H. J *Arte e Ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid: Ed. Debate. S.A., 1998.

<sup>608</sup> OSAKAR OLAIZ, Pedro. *El objeto artístico: Reflexión y método. Una revisión de su naturaleza desde la perspectiva del arte contemporáneo*. Ensayos/Virtual. Granada: Arte y ediciones Galería Virtual, 1994. pp. 16-17.

<sup>609</sup> Op. cit., p. 19.

<sup>610</sup> Op. cit., pp. 21-22.

<sup>611</sup> Op. cit., p. 52.

<sup>612</sup> Op. cit., pp. 75-76.

Aunque los individuos se hayan frente al mismo objeto, la percepción de cada uno de ellos es distinta, algo que puede llevar a plantear si el origen y la causa de estas divergencias se encuentra en las cosas o en el hombre. La respuesta se encuentra lógicamente en éste último. El hombre es quien cambia al otorgar a los objetos un sentido humano, al establecer una relación con ellos.<sup>613</sup> En el caso de una piedra, se puede observar lo siguiente:

El arquitecto, el geólogo, el artista el labrador, todos ellos se relacionan con la misma piedra y para todos se ha convertido en un objeto con sentido distinto. Nos podemos preguntar, si es la misma piedra para cada uno de ellos. Podemos pensar que físicamente sí, pero que al haberla humanizado, personalizado, la realidad, en cada uno de ellos es muy distinta.<sup>614</sup>

Estas relaciones son una muestra evidente de las múltiples y diferenciadas posibilidades de ser vivida la piedra. También se da el caso de que “cada artista aplica a los objetos su propia subjetividad, convirtiendo cada cosa en un objeto con infinitos sentidos”.<sup>615</sup> En este punto es oportuno matizar que “los objetos son conocidos pero no sabidos”,<sup>616</sup> es decir, los objetos son obras abiertas, no son absolutos, no se saben, simplemente se conocen. Sin embargo, con las ideas pasa todo lo contrario, no se conocen, sino que se saben.

Por otro lado, “un objeto artístico es objeto o cosa por naturaleza y artístico por convención”.<sup>617</sup> Desde esta posición, su formalización es una estrategia de creación cuyo fin persigue la intermediación vital entre el artista y el mundo. El objeto artístico se presenta como una alternativa en la creación de sentido. Su imagen nos revela la condición natural del objeto.<sup>618</sup>

De lo anterior cabe citar algunas de las conclusiones alcanzadas por Osakar que pueden tener interés en relación con las piedras investigadas:

- El estudio del objeto artístico es el estudio del individuo que lo observa y, por lo tanto, de la nueva mirada que este siglo instaura sobre el arte.
- La artísticidad de un objeto viene dada por la capacidad de cada individuo para dar sentido a su parcela de arte.

---

<sup>613</sup> OSAKAR OLAIZ, Pedro. *El objeto artístico: Reflexión y método...*, *Ibidem*, p. 75.

<sup>614</sup> *Ibidem*, p. 76.

<sup>615</sup> *Ibid.*

<sup>616</sup> Osakar cita el comentario de Jesús Mosterin para apreciar las diferencias entre saber y conocer: “...Los objetos analizados son conocidos pero no sabidos,... son obras abiertas y, por lo tanto, no absolutas”. Esto es importante para apreciar las diferencias que hay entre saber y conocer. En síntesis, establece: “conocemos cosas, objetos, hombres pero no Ideas. Sabemos ideas, sabemos que tal hombre es de tal manera, que posee tales características, pero no sabemos tal hombre”. Op. cit., p. 88.

<sup>617</sup> Op. cit., p. 300.

<sup>618</sup> Op. cit., p. 337.

- El objeto es un posible registro de la reflexión del artista en cuanto hombre, persona.<sup>619</sup>

En el mismo sentido, Cirlot, en *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*, deduce:

“objeto (recordemos la definición del *Diccionario de filosofía: ob-jectum*) es mera y simplemente lo contrario al sujeto. Si prescindimos de éste último, el primero desaparece... Sólo en la medida que afirmamos un modo de ser del sujeto, sus raíces y fundamentos, reducimos al objeto a su propia condición y lo explicamos como tal”.<sup>620</sup>

#### 4.7.4. El mecanismo de la proyección de imágenes y las raíces del arte

Este apartado es esencial para tratar de entender los argumentos en favor de la posible relación existente entre el objeto natural encontrado, como las piedras evocadoras investigadas y las propias raíces del arte. Gombrich se basa en los argumentos de Alberti para reforzar su creencia en este sentido:

La idea de que podemos hallar las raíces del arte en este mecanismo de proyección, en los sistemas archivadores de nuestra mente, no es de origen reciente. Se expresó por primera vez, hace más de quinientos años, en los escritos de Leon Battista Alberti. El pasaje es poco conocido porque no se encuentra en el famoso libro de Alberti sobre pintura, sino en su tratado de escultura *De statua*:

Creo que las artes que aspiran a imitar las creaciones de la naturaleza se originan del siguiente modo: en un tronco de árbol, un terrón de tierra, o en cualquier otra cosa, se descubrieron un día accidentalmente ciertos contornos que sólo requerían muy poco cambio para parecerse notablemente a algún objeto natural...<sup>621</sup>

En esta teoría de Alberti, secundada por Gombrich, puede basarse el valor de lo original y el papel de la autenticidad en el arte que corresponde a esta clase de objetos encontrados, las piedras evocadoras investigadas, cuyas formas accidentales estuvieron presentes en los comienzos del arte. La sólida argumentación que Gombrich expone a favor de esta teoría avala la hipótesis inicial planteada en esta investigación. He aquí tales razones:

Pienso que la teoría de Alberti sobre el papel de la proyección en los orígenes del arte merece tomarse en serio. Existe un dominio por lo menos en el que podemos contrastar y confirmar la importancia que el descubrimiento de la semejanza accidental tiene para la

<sup>619</sup> OSAKAR OLAIZ, Pedro. *El objeto artístico: Reflexión y método. Una revisión de su naturaleza desde la perspectiva del arte contemporáneo...*, pp. 358-359.

<sup>620</sup> Cirlot alude a la explicación de un proceso que, desde otro punto de vista ratifica... la interacción entre las paralelas disoluciones de los conceptos del objeto y sujeto por la subjetivización del objeto y por la objetivación del sujeto. CIRLOT, Juan Eduardo. *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*. Barcelona: Anthropos Editorial del Hombre, 1986, p. 119.

<sup>621</sup> GOMBRICH, Ernst. H. J.: *Arte e Ilusión...*, *Ibidem*, pp. 89-90.

mente del hombre primitivo: las imágenes que todos los pueblos proyectan en el cielo nocturno (...) La sugestión de Alberti, de que la proyección fue una de las raíces del arte. Porque en estado de tensión, el hombre primitivo debió de sentirse tan inclinado como nosotros a proyectar sus miedos y sus esperanzas en cualquier forma que remotamente permitiera tal clasificación. No sólo el cielo nocturno, sino cualquier cosa no clasificable de otro modo, pudo ofrecer tales formas. Yo por lo menos no veo razón para no extender nuestro cuento del «ocurrió así» a las formaciones rocosas extrañas y a las grietas y vetas en los muros de las cavernas. ¿No pudiera ser que los toros y los caballos los descubriera primero el hombre en aquellas misteriosas residencias, antes de que los fijara e hiciera visibles para los demás mediante tierra coloreada?... Es importante tener presente tal posibilidad, porque el arte naturalista de las cavernas se utiliza a menudo como argumento contra la opinión de que la imitación de las apariencias es un logro complejo y tardío, resultado de la tradición y del adiestramiento.<sup>622</sup>

Las investigaciones realizadas en esta dirección sugieren que las impresiones que hoy tiene el ser humano de estas imágenes poco distan de las que tenían sus ancestros.<sup>623</sup> Parece que este sentir y actuar era muy próximo.<sup>624</sup>

#### **4.7.5. Diferencias culturales entre Occidente y Extremo Oriente en el modo de apreciar las piedras evocadoras**

Para comprender las diferencias existentes en el modo de apreciar las piedras entre la cultura Occidental y la de Extremo Oriente, basta con rastrear entre los antecedentes históricos. Un ejemplo significativo fue puesto de relieve por John Hay en el texto del Catálogo de la *exposición Kernels of Energy, Bones of Earth: The Rock in Chinese Art*, en el que encontraba la paradójica relación entre el pensamiento Occidental del siglo XVII sobre las rocas y la concepción china de la misma época.

...Thomas Burnet, en el siglo XVII, el representante de la civilización que encontró en las montañas una irrupción incomprensible en la faz de Dios sobre la tierra, como "extrañamente grosera y ruin – y muy diferente de lo que nunca antes se había pensado". Las leyes del orden natural tuvieron su origen en otros lugares y la idea de que una roca es un objeto de contemplación placentera, incluso de admiración, era improbable en ese contexto.<sup>625</sup>

---

<sup>622</sup> GOMBRICH, Ernst. H. J.: *Arte e Ilusión...*, p. 91.

<sup>623</sup> "En tales cuestiones, la mejor hipótesis de trabajo es el postulado de que no hay una gran diferencia biológica entre nuestros antepasados de las cavernas y nosotros... Una vez descubierta una forma animal en una peña... tuvo que ser fácil transferirla y ajustarla hasta que la tribu, o la casta de los brujos-médicos practicantes de algún ritual mágico, adquiriera una habilidad especializada para la creación de tales imágenes". GOMBRICH, op. cit., p. 92.

<sup>624</sup> "Es obvio que hay que cumplir dos condiciones para que se ponga en marcha el mecanismo de la proyección. Una es que el espectador no le quede duda sobre la manera de llenar el hueco; la segunda es que se le dé una «pantalla», una zona vacía o mal definida sobre la cual pueda proyectar la imagen esperada". GOMBRICH, op. cit., p. 174.

<sup>625</sup> HAY, John. *Kernels of Energy, Bones of Earth: The Rock in Chinese Art*. Exh. cata., New York: China House Gallery, China Institute in America, 1985, p. 56.

En este sentido, *La Teoría sagrada de la Tierra*, del clérigo inglés Thomas Burnet (1635-1715), publicada entre 1680 y 1691 como una visión de la creación del mundo, fue considerada el trabajo geológico más popular de ese siglo, llegando a influir en la imaginación científica y literaria más de un siglo después, en el que las rocas, cuevas y montañas representaban la fealdad, la imperfección y la ruina, al ser comparadas con las cicatrices, arrugas y fracturas de un cuerpo -el de la Tierra-.<sup>626</sup> Resumiendo, la concepción de Burnet, tras el Caos Original, la palabra sagrada del Creador transformó este caos en la Tierra perfecta del Edén, reinando unas condiciones climáticas benignas y la superficie de la Tierra no presentaba relieves. Pero, después de la catástrofe iniciada con el Diluvio, la Tierra se cubrió de agua, se produjeron grandes temblores y se abrieron grandes grietas, por todo lo cual se originaron las montañas y los océanos, cambiaría el eje de la Tierra y resultaría el consecuente aspecto de ruina de la corteza.<sup>627</sup>

Este planteamiento mecanicista difiere totalmente del tradicional sentimiento reverencial hacia las montañas y rocas, derivadas del sentido taoísta de la naturaleza, arraigado muchos siglos atrás en Extremo Oriente. Durante esos mismos años, entre los siglos XVII y XVIII, la apreciación de las rocas y el coleccionismo en China era bastante popular, como una más de las manifestaciones artísticas de la dinastía Qing, tal como puede deducirse de la siguiente cita: "el emperador Qianlong (1711-1799) era un gran coleccionista de piedras, así como un pintor, calígrafo y mecenas de las Artes".<sup>628</sup>

Otro ejemplo que puede ilustrar las diferentes concepciones de partida puestas de manifiesto en la civilización Oriental, para entender la actitud ante el arte y la vida, en contraposición al credo Occidental, que hunde sus raíces en el orden moral y religioso, se deduce de la siguiente reflexión de Joseph Campbell:

...las artes y artistas chinos del Tao prefieren permanecer en la naturaleza, en armonía con sus maravillas (...) El artista busca el reto, lo difícil, pues su aproximación a la vida no es un trabajo, sino un juego (...) esta actitud de ver el arte como un aspecto del

---

<sup>626</sup> HURTADO DE MENDOZA, Diego «La Historia Sagrada de la Tierra de Thomas Burnet». *El Nacimiento del Concepto de Historia Geológica. Historias de la Tierra. Revista de Divulgación Científica y Tecnológica de la Asociación Ciencia Hoy*. [en línea] Volumen 7, Nº 39, 1997 [consulta 02.10, 2014]. Disponible en: <<http://www.cienciahoy.org.ar/ch/hoy39/histtie4.htm>>

<sup>627</sup> Entre 1680 y 1691, Thomas Burnet, miembro del clero anglicano... publicó los cuatro libros que componen la *Telluris Theoria Sacra*, obra de la que se hicieron, entre 1691 y 1759, tres ediciones en latín y ocho en inglés. *La Teoría Sagrada de la Tierra* representa el primer intento de formular una historia del mundo desde la Creación capaz de dar cuenta, asimismo, del presente y aun de la conflagración que se pensaba inminente y que marcaría el comienzo del milenio... El carácter mecanicista y naturalista de la obra de Burnet cuestionó la idea de la absoluta estabilidad y perfección del mundo natural. HURTADO DE MENDOZA, Diego «La Historia Sagrada de la Tierra de Thomas Burnet»...*Ibidem*.

<sup>628</sup> HU, Kemin. *The Suyuan Stone Catalogue: Spirit Stones in Ancient China*. New York: Weatherhill, 2002, p. 5.

juego de la vida, y la vida misma como el arte de jugar, encierra un gran gozo y es una vívida aproximación a la bendición de la existencia, en contraposición a lo que ocurre en nuestro Occidente cristiano, basado en una mitología de culpa universal. Tenemos la expulsión del paraíso, y desde entonces hemos sido pecadores congénitos. Cada acto de la naturaleza es un acto pecaminoso acompañado del conocimiento de su culpabilidad. Mientras que en Oriente encontramos la idea de la inocencia inherente a la naturaleza (...) La vida como arte y el arte como un juego –como una acción realizada por sí misma, sin pensar en ganar o perder, elogios o maldiciones- es la clave para convertir la vida en un yoga, y el arte es el significado de dicha vida.<sup>629</sup>

En nuestro país hubo un tratado más antiguo sobre piedras, el *Lapidario* de Alfonso X el Sabio, de 1250, posiblemente traducido de nuevo, enmendado, completado y reorganizado entre 1276 y 1279, aunque no estudiaba las piedras por sus cualidades estéticas, sino que se refería a las virtudes y propiedades de algunas piedras, sujetas a la influencia de los signos zodiacales. Constituye un compendio de otros tratados griegos y árabes cuya traducción se atribuye a Yehuda Ben Moshe Ha-Kohen, médico real y destacado astrónomo.<sup>630</sup> Pero este tratado no abordaba el tema de las cualidades estéticas de las piedras que aquí se investiga.

"La posición occidental ante la naturaleza es esencialmente dinámica, una actitud de conquista de la naturaleza, que intenta utilizar sus energías para el bien de la humanidad", en cambio, la concepción oriental de la naturaleza, especialmente la china, es virtualmente opuesta a la occidental, ya que está simbolizada en la palabra *Tao*, que significa "camino"; en este caso, "el camino de la naturaleza"... en cuyo trayecto no se busca la riqueza o el bienestar, sino el entrar en contacto con la naturaleza y vivir en perfecta armonía con ella.<sup>631</sup>

Existe una cadena de diferencias vertebrada por el ámbito cultural en que se lleva a cabo. La relación del pensamiento occidental con las piedras que investigamos es más analítico y cerebral, mientras que en Extremo Oriente - China, Japón, Corea y Vietnam- es mucho más perceptivo y sensitivo, donde el aspecto espiritual es muy importante. Esto queda perfectamente explicado en la siguiente cita de uno de los mayores coleccionistas de rocas de los eruditos chinos de la actualidad, el señor Ian Wilson:

El estudio occidental es objetivo y científico y generalmente carece o minimiza el desafío espiritual del arte chino. Así es difícil apreciar los objetos en su forma natural. El Museo de Arte Moderno de Nueva York no tiene objetos naturales en su colección, y aparte de algunas piedras de espíritu, el Museo Metropolitano de Arte sólo tiene

---

<sup>629</sup> CAMPBELL, Joseph. *Los Mitos. Su impacto en el mundo actual*. Barcelona: Editorial Kairós. 1999, pp. 144, 146 y 147.

<sup>630</sup> «Lapidario» *Wikipedia*. [en línea] 2014 [consulta: 13.01.2015]. Disponible en: <<http://es.wikipedia.org/wiki/Lapidario>>

<sup>631</sup> GUTIERREZ, Fernando G. «La concepción china y japonesa de la naturaleza en el arte» *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas* [en línea] 1975, pp. 70-78 [consulta: 05.04.2015] <<https://repositorio.uam.es/xmlui/handle/10486/6457>>

objetos artificiales. Por consiguiente, existe una tendencia a considerar las rocas más bien como objetos geológicos en lugar de objetos espirituales y apreciarlos como tipo de roca, en lugar de por su atractivo estético.<sup>632</sup>

Partiendo de la anterior afirmación, desde una perspectiva filosófica, Kemin Hu distingue claramente dos formas de entender la vida: la Occidental, racionalista, que analiza los aspectos geológicos, tales como la formación y estructura de las rocas, etc.; mientras que los orientales, basados en un credo que hunde sus raíces en el pensamiento animista, consideran que esta clase de elementos naturales condensan la esencia y la energía vital de los cielos y la tierra. Además simbolizan un mundo en miniatura, algo muy apreciado por los eruditos chinos, quienes dejaban volar su imaginación al contemplarlas en sus estudios.<sup>633</sup>

En Extremo Oriente ven las formas de las piedras como la encarnación del soplo o aliento vital *qi* sobre los huesos de la tierra. "En la apreciación de las rocas individuales... el énfasis no estaba en las relaciones espaciales, sino en las propiedades intrínsecas a la roca como una materialización de las fuerzas naturales y espirituales".<sup>634</sup>

Hay que señalar, como parte de estas discrepancias, que las concepciones espirituales de las piedras no se entienden fácilmente en las sociedades occidentales, tal como explica el conocido historiador de las religiones Mircea Eliade en su obra sobre *Lo sagrado y lo profano*:

El occidental moderno experimenta cierto malestar ante ciertas formas de manifestación de lo sagrado: le cuesta trabajo aceptar que, para determinados seres humanos, lo sagrado pueda manifestarse en las piedras o en los árboles. Pues..., no se trata de la veneración *de una piedra o de un árbol por sí mismos*. La piedra sagrada, el árbol sagrado no son adorados en cuanto tales; lo son precisamente por el hecho de ser *hierofanías*, por el hecho de «mostrar» algo que ya no es ni piedra ni árbol, sino lo sagrado, lo *ganz andere*...<sup>635</sup>

Cabe añadir otro matiz a esta concepción espiritual. Rosenblum explicaba que "al igual que la cultura China buscaba el paraíso en el interior de las cosas, la cultura occidental, miró hacia arriba y afuera".<sup>636</sup> Extrapolando esta circunstancia al plano del arte, Rosenblum continúa afirmando: "En el arte

---

<sup>632</sup> HU, Kemin, *The Spirit of Gongshi. Chinese Scholar's Rocks*. Newtown, Massachusetts: L.H. Ink and Art Media Resources Ltd., 1999, p. 10.

<sup>633</sup> HU, Kemin. *Spirit Stones. The Ancient Art of the Scholar's Rocks*. New York: Abbeville Press, 2014, p. 11.

<sup>634</sup> SCOGIN, Hugh T., Jr. *Nature Found and Made: Rocks and Art*. New York: Chambers Fine Art, 2001, p. 5-6.

<sup>635</sup> ELIADE, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Paidós, 1998, p. 15

<sup>636</sup> HU, Kemin, *The Spirit of Gongshi...*, p. 13.

chino esta orientación provocó una búsqueda de “un mundo dentro de otro mundo” para las imágenes en lugares sorprendentes e impredecibles.<sup>1</sup>

En Occidente apreciamos un gran parecido entre estas piedras y las esculturas típicas del arte moderno, como obras abstractas que, por ejemplo, nos recuerdan a las esculturas de Henry Moore.

Las enormes rocas son colocadas, de forma comparable a las esculturas en los jardines occidentales, a veces aisladas, sobre plintos, o en grupos, junto a otras más pequeñas y con arbustos. Se yerguen sobre sus elementos más estrechos, a la vez robustas y delicadas, con sus perfiles curvos y huecos mellados de fisuras y hoyos, verdaderos milagros de equilibrio y fuerza.<sup>2</sup>

Rosenblum compartía la opinión del parecido de las rocas con las esculturas abstractas modernas y se preguntaba por qué habían sido omitidas tan a fondo e inexplicablemente desde los museos enciclopédicos actuales y desde el mundo del arte contemporáneo, que trataron activamente de ser receptivos a incluir todo el arte.<sup>3</sup> Por otra parte, entiende que “mientras que en Occidente hemos utilizado la naturaleza como modelo -idealizarla, copiarla, estilizarla- los chinos (y más tarde los japoneses, coreanos y vietnamitas) la han utilizado en un sentido literal: el objeto de la naturaleza por sí mismo, en lugar de la imagen”.<sup>4</sup> En cierto modo, Gombrich (en alusión al comentario de Alberti) es de los pocos estudiosos que coinciden con el pensamiento oriental de ver en estas piedras la esencia de la creatividad.

Se pueden comparar toda una serie de acontecimientos, que van desde el posible encuentro del objeto natural -piedra o roca evocadora- y su recepción, hasta su estimación o valoración como arte, desde dos planteamientos muy diferentes: en el occidental asistimos a un “acto de apropiación”, basado en la idea surrealista del *objet trouvé*; y, en el oriental, existen unos criterios estéticos tradicionales establecidos desde el siglo VII, durante la dinastía Tang.

En definitiva, Occidente va a la zaga de Extremo Oriente en la apreciación de las piedras como modalidad artística.

---

<sup>1</sup> HU, Kemin, *The Spirit of Gongshi...*, *Ibidem*, p.13.

<sup>2</sup> NEEDHAN, Joseph. «El sentido taoísta de la naturaleza». Revista *El Paseante* Nº 20, 21, 22. 2ª Época Madrid: Ed. Siruela. Junio, 1993, p. 53.

<sup>3</sup> ROSENBLUM, Richard, «An artist Collects» In MOWRY, Robert D. *Worlds Within Worlds: The Richard Rosenblum Collection of Chinese Scholar's Rocks*. Exh. cata., Harvard University Art Museums, Cambridge, Massachusetts, 1997, p. 109.

<sup>4</sup> ROSENBLUM, Richard. *Art of the Natural World. Resonances of Wild Nature in Chinese Sculptural Art*. Boston, Massachusetts: MFA Publications, a division of the Museum of Fine Arts. 2001, p. 33.

#### 4.7.6. De la piedra evocadora al arte de contemplar piedras en Extremo Oriente y su posterior difusión a Occidente

Es sabido que el hombre primitivo economizaba sus medios y razonaba, sobre todo, por el llamado “principio de participación”, según el cual, “una cosa se deduce de otra si participa de aquélla”, de modo que cuando encuentra algo - un objeto natural, como una piedra- donde reconocer aquello que le interesa poseer o dominar como, por ejemplo, un bisonte, lo toma para convertirlo en un sustituto adecuado de éste, en tanto lo identifica y le sirve para controlarlo -rito propiciatorio-.

Cuando aquél primitivo descubrió un saliente o protuberancia sobre la pared de la caverna que semejava el relieve de un bisonte -como el que necesitaba cazar-, sólo restaba contornearlo con carbón y añadirle algo de tierra coloreada para tenerlo delante de sus ojos. Pero, si en lugar de ese bulto lo que descubre es una peña con forma de bisonte, ¿acaso no la aprovecharía igualmente?, en cuyo caso, ya no haría falta elaborar lo que se había encontrado.

Con el arte ha pasado algo muy parecido: Al principio, los primeros artistas prestaban una consideración especial a estos objetos encontrados; en la medida en que no encontraban, tenían que recurrir al apaño, añadían postizos o quitaban trozos de otros objetos. De este modo se procedía hasta alcanzar el parecido deseado: se aprendió una técnica que se perfeccionaría con el tiempo, hasta llegar un momento relativamente reciente de la historia en que se cuestiona si lo no elaborado por las manos del artista es arte, olvidando así el valor de lo original. Pero, a comienzos del siglo XX, Duchamp destapa la caja de Pandora. Él mismo, al definir los *Ready-made* de su invención, los distingue del *objet trouvé*, de los que afirmaba que se encuentran y se escogen por sus curiosas cualidades estéticas, su belleza y su carácter único, implicando un acto de preferencia en su selección.

Desde una perspectiva exclusivamente occidental, en esta investigación no se estudia cualquier piedra erosionada que resulte simplemente llamativa, sino sólo aquéllas que presen claros rasgos “biomórficos”, paisajísticos u otras formas extravagantes, similares a las *esculturas abstractas*, como algunas de las obras de Henry Moore o de Jean Arp. Resulta curioso que al investigar las rocas chinas de este tipo, varios autores, entre los que cabe destacar a Jon Hay, Joshep Needhan y Richard Rosenblum, entre otros, coincidan en señalar su parecido con las modernas esculturas abstractas y el hecho de que estas piedras suelen ocupar el lugar de las esculturas en los jardines occidentales.

Pero el motivo de presentar a este estudio unas piedras que “parecen” literalmente esculturas, no sólo es por enamoramiento de la pura objetividad, no se reduce a sus formas y volúmenes que, aunque muy importantes, no son

fines en sí mismos, sino que va más allá, implica el estudio de los factores asociativos propios del sujeto que las selecciona y, por otro lado, la referencia a un tipo de inclinación especial del ser humano, inherente a la creación artística, que surgió desde que el hombre entró en contacto con su entorno natural: el descubrimiento de las formas accidentales a las que, según Gombrich "no se ha prestado la suficiente atención". Lo que probablemente empieza como un mero juego o entretenimiento personal, al pasear por el campo, puede conducir a desvelar la relación que guardan estas piedras curiosas con las propias raíces del arte.

Para entender la cuestión planteada inicialmente sobre la consideración artística de estas rocas, nada mejor que hacerlo desde la perspectiva china tradicional -las rocas de los eruditos chinos-. en este sentido, Hugh T. Scogin, nos ofrece las claves fundamentales en el texto que escribió para el catálogo de la exposición *Nature Found and Made: Rocks and Art*, celebrada en New York en 2001. Sostiene que, a diferencia de Occidente, "en la China tradicional las rocas fueron un elemento central de la tradición artística", una consideración particular del arte chino tradicional, entendida como una derivación de otras artes, entre las que destaca la pintura y la caligrafía, tal como explica a continuación:

Eran consideradas objetos de arte en sí mismas. Por lo tanto, fueron vistas en términos de valores estéticos derivados de la pintura y la caligrafía. Las numerosas representaciones de rocas en el arte chino también ayudaron a formar el gusto de los coleccionistas de rocas. Las rocas reales a su vez eran una importante influencia en la pintura. Adornaban los estudios de los artistas en China como lo siguen haciendo hoy en día... pero lo más importante de sus formas, texturas y flujo visual a menudo eran los componentes básicos de muchas pinturas chinas. Su encuentro y por lo tanto los elementos accidentales fueron también un impulso para los artistas que buscaban incorporar estos aspectos a su propio trabajo.<sup>641</sup>

Rosenblum ofrece otro punto de vista diferente sobre esta cuestión:

Una de las cuestiones más intrigantes e inagotables de este arte tiene que ver con la manera en que desafía la función asignada a la naturaleza en la estética occidental. Mientras que en Occidente hemos utilizado la naturaleza como modelo -idealizarla, copiarla, estilizarla - los chinos (y más tarde los japoneses, coreanos y vietnamitas) la han utilizado en un sentido literal: el objeto de la naturaleza como propio, en lugar de la imagen.<sup>642</sup>

Entre las respuestas a la cuestión central sobre la consideración artística de estas piedras, Scogin remite a la influencia del enfoque chino del arte de la

---

<sup>641</sup> SCOGIN, Hugh T., Jr. *Nature Found and Made: Rocks and Art*. New York: Chambers Fine Art, 2001, p.7.

<sup>642</sup> ROSENBLUM, Richard. *Art of the Natural World. Resonances of Wild Nature in Chinese Sculptural Art*. First edition 2001. Boston, Massachusetts: MFA Publications, a division of the Museum of Fine Arts.. 2001, p. 33.

naturaleza, como fuente de la esencia y la autenticidad en la creatividad y la relación entre el ser (el yo) y su obra, planteamientos muy antiguos que han retomado algunos artistas occidentales en sus proyectos.

El estado de estos objetos encontrados como una forma de arte ha sido, a la vez, un producto y una influencia sobre el enfoque chino de la esencia y las fuentes de la creatividad, la relación del arte con la naturaleza, el significado de la autenticidad en el arte, el papel de la representación y la relación entre el ser y su obra. Estas cuestiones también han sido temas de preocupación central para los artistas occidentales en el siglo XX. Para muchos observadores occidentales, las cuestiones planteadas durante siglos por esta venerable tradición china parecen sorprendentemente modernas.<sup>643</sup>

En el mismo sentido, Valerie C. Doran cita como ejemplo la trascendencia de la fructífera y reveladora relación de Rosenblum con las rocas de los eruditos chinos y la repercusión en su obra escultórica. En la introducción de *Art of the Natural World*, Doran hace hincapié en la capacidad de comprensión de Rosenblum del “arte chino de la naturaleza,” que le proporcionó una percepción sorprendente sobre los aspectos conceptualmente más complejos de este arte, con ideas acerca de la transformación perceptiva y lo que podría llamarse “autenticidad metafísica”. Una idea de autenticidad que va más allá de las cuestiones de estilo y de autoría para abrazar el concepto de lo “verdadero” en una obra de arte, en un sentido metafísico entendido como la verdadera naturaleza de una cosa.<sup>644</sup>

Para analizar el planteamiento de conjunto se puede partir de la siguiente premisa de Scogin: "la belleza de la roca encontrada fue creada a través del tiempo por las fuerzas de la naturaleza misma. Al contemplarla, el espectador se puso en contacto con las fuentes de su propia creatividad".<sup>645</sup> Scogin alude a la conjunción de las fuerzas de la naturaleza –procesos erosivos- y el factor tiempo -en términos geológicos, millones de años- como la fuente creadora de la roca. Pero, el tercer factor decisivo es la captación perceptiva del sujeto que la contempla, ya que, en última instancia, es quien otorga la atribución de la belleza. La belleza predicada no es una cualidad inherente a la piedra, sino una aportación del sujeto que la contempla.

Rosenblum compara el sentido de esta práctica artística de apropiación del objeto en Occidente y en Extremo Oriente. En principio, en ambas culturas se retira el material natural de su contexto original, pero, mientras los chinos utilizan la naturaleza de modo literal, tomando el objeto natural -la piedra- como la representación de una montaña -relación de micro y macrocosmos-, los artistas occidentales obviaron, de modo inexplicable a su parecer, estos

---

<sup>643</sup> SCOGIN, Hugh T., Jr. *Nature Found and Made: Rocks and Art*. New York: Chambers Fine Art, 2001, p. 5.

<sup>644</sup> ROSENBLUM, Richard. *Art of the Natural World...*, p.14.

<sup>645</sup> SCOGIN, Hugh T., Jr. *Nature Found and Made...* p. 6.

mismos elementos naturales –las piedras esculturales-.<sup>646</sup> Roger Caillois se refiere a una cuestión que la historia del arte bordea sin tregua.

Pintores y escultores a menudo extraen de la naturaleza mucho más que la materia prima y el modelo de sus obras. Llegan incluso a añadir elementos que la naturaleza le propone o a constituir, con o sin retoques, su botín en obras originales, que después no tienen más remedio que declarar en el sentido estricto y jurídico del término. Al pasear y por azar, recogen residuos seductores y vestigios inesperados. Se trata de hallazgos fortuitos: una bicoca.... Además, buscan la sorpresa más que la belleza, lo informe o lo deforme más que lo acabado, que sería su aportación personal y su toque particular.<sup>647</sup>

De la reflexión de Rosenblum puede deducirse que la fórmula surrealista planteada por Duchamp, según la cual, el objeto encontrado equivale a objeto elegido, sólo tiene en común con el arte chino de la naturaleza el proceso inicial de elección del objeto y la extracción de su entorno, ya que la intención es distinta. La diferencia esencial reside en el hecho de que los chinos no cambian el sentido del objeto original, esto es, el origen natural del objeto –la piedra-, sino que lo consideran como una parte integrante de la naturaleza, atendiendo a razones de escala, de pertenencia, como la representación de una parte por el todo, una microestructura que representa a una macroestructura, algo que Rosenblum ha dado en llamar "mundos dentro mundos" y que ejemplifica con la roca que representa una montaña o el jardín que representa un paisaje lleno de montañas y ríos. En el mismo sentido, John Hay sostiene que la miniatura fue un modelo microscópico del macrocosmos. Pero Rosenblum matiza su razonamiento al afirmar que "la transformación, no la miniaturización, es la clave para la magia de "un mundo dentro de un mundo".<sup>648</sup>

Nuestras nociones de arte del siglo XX nos dicen que el acto de ver es una forma de hacer. El proceso conceptual de la creación de las muchas y variadas formas de arte chino de la naturaleza comienza con esa acción inicial de ver o identificar un objeto natural particularmente evocador; pero luego el proceso va un paso más allá, mediante la extracción del objeto de su entorno original. La intención, sin embargo, nunca es desnaturalizar ese objeto, ni alienarlo desde sus orígenes. Más bien, la idea es comprenderlo como parte de la naturaleza que es a la vez completado en sí mismo y representativo de un todo mayor, tanto en un sentido formal y orgánico. Por ejemplo, una roca del erudito es una pequeña parte de una idea de la que se puede imaginar toda la idea; es una pequeña parte de una roca desde el cual se puede imaginar toda la roca; es una pequeña parte de una montaña desde la que se puede imaginar toda la montaña y así sucesivamente.<sup>649</sup>

Scogin habla de tres claves fundamentales para comprender cómo un simple pedazo de piedra caliza, puede ser considerado objeto artístico:

---

<sup>646</sup> ROSENBLUM, Richard. *Art of the Natural World...*, p. 36.

<sup>647</sup> CAILLOIS, Roger. *Piedras*. La Biblioteca azul (serie mínima). Madrid: Ed. Siruela, 201, p. 41.

<sup>648</sup> ROSENBLUM, Richard. *Art of the Natural World...*, p.118.

<sup>649</sup> Op. cit., p. 39.

1. Proceso interactivo entre el espectador y el objeto
2. Selección
3. Juicio estético.<sup>650</sup>

La roca de los eruditos se transformó en "arte" por un proceso interactivo entre el objeto y el espectador. La primera intervención fue la selección. La mayoría de estas rocas fueron de piedra caliza, que no pudo haber sido un material más mundano y ubicuo. De los millones de ejemplares disponibles, sólo una pequeña fracción se consideró coleccionable. La selección implicó ejercer juicio estético. Un canon elaborado evolucionó rápidamente... Las grietas y las vetas se compararon a las largas pinceladas de la pintura y la caligrafía.<sup>651</sup>

De esta cita de Scogin puede deducirse que, a partir del momento de la captación visual de una roca considerada "bella" por sus formas -accidentales-raras y elocuentes, entra en juego el concepto de lo que en Occidente conocemos como "*objet-trové*", ya que el espectador le atribuye un carácter a la roca que no es propio a la naturaleza de ésta, sino que proviene de aquél. El siguiente paso para considerar este objeto encontrado como objeto artístico deriva de la intencionalidad del sujeto, quien selecciona, una circunstancia que, a su vez, depende del contexto en que se desenvuelve –influencia social, cultural- para emitir su "juicio estético".

Aparte de tales preocupaciones estéticas, la selección también participa de los factores culturales. Sólo ciertos tipos de roca, definidos en términos de ubicación por el origen, eran considerados coleccionables. Como en el caso de las plantas y flores de la pintura china, cada tipo de roca tenía connotaciones culturales. Las piedras de Lingbi, debido a su antiguo uso como piedra sonora, estuvieron asociadas más directamente con la energía espiritual del cosmos. Las piedras Ying, debido a sus pronunciadas grietas y hoyuelos, se asociaron con paisajes. Las piedras de Wen, cercanas al hogar de Confucio, se asociaron a la rectitud moral. Las piedras de Taihu, debido a sus numerosos agujeros, vinculando interior y exterior proporcionaron oportunidades para los viajes imaginarios.<sup>652</sup>

Pero en el arte chino de contemplar piedras entra en juego otro factor, propio de esta cultura, que resulta determinante para que la roca alcance su estatus artístico. Se trata del modo particular en que la roca será expuesta, lo cual entraña otra reflexión o juicio sobre su montaje, en el que interviene una base o soporte de madera adecuado -estética y funcionalmente- para "independizar la roca de lo mundano" y proporcionarle la orientación u orientaciones que muestren su mayor potencial expresivo.

Una vez que una roca había sido seleccionada, el experto debía ejercer un nuevo juicio sobre el montaje en orden a que sea observado su potencial estético. La forma irregular de una roca natural, por lo general significaba que allí había numerosas

---

<sup>650</sup> SCOGIN, Hugh T. Jr. *Nature Found and Made: Rocks and Art*. New York: Chambers Fine Art, 2001, p. 6.

<sup>651</sup> *Ibidem*, p. 6

<sup>652</sup> *Ibid.*

orientaciones posibles... El soporte tenía que interactuar armoniosamente con la roca con el fin de que el conjunto combinara como arte.<sup>653</sup>

Cuando Rosenblum se pregunta dónde termina la naturaleza y empieza el arte, alude a esta práctica de enlazar un elemento natural como la roca con otro elemento cultural, el soporte medido, diseñado y tallado expresamente para cada ejemplar de roca individualmente, proporcionándole un nuevo contexto o entorno. Se trata de una unión estética de la naturaleza y la cultura: la roca se transforma en su propio soporte, de modo que cuando se retira o separa de éste, vuelve a convertirse en un objeto natural y, cuando se reemplaza a su soporte, se transforma nuevamente en arte. Otra particularidad es que la roca puede tener más de un montaje posible, lo cual cambia su carácter -apariciencia- totalmente.<sup>654</sup>

No debe pasarse por alto el hecho, no tan evidente a simple vista, de que algunas -o muchas- de las rocas de los eruditos chinos fueron deliberadamente trabajadas para mejorar su aspecto o lograr cierto parecido con otro objeto, algo que demostró Rosenblum, mediante la examen técnico de sus rocas. En principio, esta práctica no está bien vista, ya que contradice ciertos principios chinos rectores del orden natural de las cosas. En este sentido, Scogin afirma que "otro aspecto de la intervención fue la práctica común de «completar» una roca mediante el tallado juicioso. Teniendo en cuenta lo que se ha dicho sobre los procesos naturales, esta práctica podía parecer inconsistente".<sup>655</sup> De hecho, el retocar la piedra natural está prohibido en otras artes asiáticas, como el *Suseok* coreano. Por otra parte, puede suponer una merma considerablemente en el valor económico de la piedra. Ciertamente, supone una contradicción con un principio fundamental del taoísmo conocido como *Pu*, que orienta la práctica de este arte, tal como recoge Ian Wilson en la presentación de un ensayo sobre *las piedras del espíritu*, en el libro de Kemin Hu, *The Spirit of Gongshi. Chinese Scholar's Rocks*. Según este principio, "las cosas en su propia simplicidad original contienen su propia energía natural, poder que es fácilmente dañado y perdido cuando se cambia esa simplicidad".<sup>656</sup> Rosenblum mantiene la misma opinión, aunque pronto advirtió que se trataba de una práctica habitual.

---

<sup>653</sup> SCOGIN, Hugh T. Jr. *Nature Found and Made: Rocks and Art...*, p. 7.

<sup>654</sup> ROSENBLUM, Richard *Worlds Within Worlds: The Richard Roseblum Collection of Chinese Scholar's Rocks*. Exh. cata., Cambridge, Massachusetts: Harvard University Art Museums, , 1997, p. 113.

<sup>655</sup> SCOGIN, Hugh T. *Ibidem.*, p. 7.

<sup>656</sup> El principio taoísta de *pu* es particularmente relevante para la comprensión del gongshi. PU se ha traducido como el 'bloque sin tallar' dando a entender las cosas en su estado natural. Citando una fuente no menos impecable que el Tao de Pooh: "la esencia del principio del 'bloque sin tallar' es que las cosas en su propia simplicidad original contienen su propia energía natural, poder que es fácilmente dañado y perdido cuando se cambia esa simplicidad". WILSON, Ian. «Spirit Stones» in HU, Kemin. *The Spirit of Gongshi. Chinese Scholar's Rocks*. Newtown, Massachusetts: L.H. Ink and Art Media Resources Ltd., 1999, p. 10.

Tradicionalmente los chinos creyeron que la naturaleza es un artista y el arte de la naturaleza puede ser recogido y contemplado como obra de arte... la peor crítica que se podría hacer de una roca era que fuese artificial... Pero, en los últimos tiempos ha existido la firme creencia de que la forma de una "auténtica" roca de los eruditos era virgen, y que una roca que parecía estar tallada tenía poco valor. Mi experiencia como escultor, naturalmente me llevó a cuestionar esta suposición.<sup>657</sup>

En general, esta aparente contradicción ha sido solventada de un modo consensuado por la mayoría de los coleccionistas de rocas desde la antigüedad –a excepción de algunos puristas- al considerar que el "tallado juicioso" de la roca, siempre y cuando implique una mejora ostensible en la misma y dichos procesos de intervención manual pasen totalmente desapercibidos, sin dejar el más mínimo rastro o huella de las herramientas empleadas, es una práctica aceptable para el arte, lo cual suponía un alarde de maestría y pericia, como una parte del propio arte y, por ende, una extensión del proceso natural. Scogin lo explica en la siguiente cita:

en la medida en que los esfuerzos del tallador sirvieran y mejoraran los elementos encontrados de la roca natural sin ser perceptibles como talla para el espectador, eran considerados una extensión válida del proceso natural. Si por el contrario parecían artificiales o forzados, se consideraba que arruinaban en lugar de completar la roca como una obra de arte.<sup>658</sup>

Rosenblum investigó durante años la procedencia de las rocas de los eruditos chinos que adquirió para su colección particular y, desde su errónea creencia inicial de que estaban naturalmente formadas en su totalidad, fue observando indicios de que habían sido intervenidas, mediante rastros apenas perceptibles de algunas herramientas para trabajar la piedra. Pudo comprobar que se trataba de una práctica generalizada durante la época de los eruditos chinos, tras revisar algunas fuentes escritas antiguas. Además, un examen técnico exhaustivo de las piedras de su colección, mediante la realización de diferentes pruebas de laboratorio, confirmó sus sospechas. El resultado de este análisis fue publicado en un capítulo del catálogo de la exposición internacional de su colección, *Worlds Within Worlds*, en el que se recogían las pruebas de que la mayoría de las piedras examinadas habían sido retocadas con instrumentos metálicos.

...las rocas examinadas en este estudio también muestran signos de mejora artificial de sus formas. Las marcas resultantes en forma de V, de herramientas de talla fina, taladros con punta de buriles, fueron observadas en varias rocas, y muchas de sus formas en general eran sospechosas de haber sido esculpidas. Sin embargo, identificar claramente donde terminó la naturaleza y dónde comenzó la intervención humana no

---

<sup>657</sup> ROSENBLUM, Richard *Worlds Within Worlds: The Richard Rosenblum Collection of Chinese Scholar's Rocks*. Exh. cata., Cambridge, Massachusetts: Harvard University Art Museums, 1997, p. 109.

<sup>658</sup> SCOGIN, Hugh T., Jr. *Nature Found and Made: Rocks and Art*. New York: Chambers Fine Art, 2001, p. 7.

siempre fue posible. El nivel de artesanía fue muy alto, y cualquier herramienta debía ser indetectable. Los artistas, que siguen siendo desconocidos y cuyas técnicas exactas de trabajo son indocumentadas, obtuvieron su inspiración de la naturaleza y fueron maestros en imitarla.<sup>1</sup>

La explicación de esta costumbre de manipular el objeto natural se encuentra en una de las fuentes más importantes sobre rocas chinas de este tipo, el *Catalogo de las piedras del Bosque Nublado (Yunlin shipu)*, escrito a mediados del siglo XII por Du Wan, quien nos habla de “los grandes esfuerzos que fueron adoptados para garantizar la presencia auténtica de la naturaleza hasta en las piedras mejoradas”.<sup>2</sup> Una práctica habitual, mediante el tallado selectivo de algunas de sus partes. Como mínimo, un corte –serrado- de la parte inferior, su base, para darles la estabilidad necesaria. A continuación se volvían a sumergir en un lago durante el tiempo suficiente para que recobraran la pátina natural y “el aspecto envejecido de su superficie”.<sup>3</sup>

Otro de los puntos de consenso sobre esta cuestión puede deducirse de unas reflexiones escritas por Valerie C. Doran en la introducción de *Art of the Natural World*, en las que afirma que el valor de estas rocas no se basa en su material, ni en la autoría, sino en que provienen de la naturaleza y, aunque muchas fueron parcialmente mejoradas artificialmente, se hizo de una manera prácticamente invisible, intentando siempre mantener la "autenticidad" de la roca como producto naturaleza.<sup>4</sup>

En sus investigaciones, Kemin Hu encuentra evidencias de la importancia de ese "juicio de naturalidad", del "poder divino de la naturaleza" acerca de la creación de estas formas naturales "únicas, sin igual", lo que les confiere dicha autenticidad y observa que "van más allá del poder humano." Además, la cualidad de su dureza no permite modificaciones fácilmente, lo cual demuestra el interés por ocultar todo tipo de intervención sobre la roca.

En la antigüedad, la gente describía frecuentemente la singularidad del gongshi a través de términos como «forma irregular», o «no hay rastros de artificialidad». En la literatura de la piedra encontramos descripciones tales como «formadas como una montaña sin dejar rastro de diseño humano», «su dureza no permite ninguna modificación», «su natural belleza trasciende la inteligencia humana», e «impecable, como la propia naturaleza». Esos ideales estéticos revelan un profundo reconocimiento del poder divino de la naturaleza.<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> ROSENBLUM, Richard «An artist collects» in MOWRY, Robert D. *Worlds Within Worlds: The Richard Roseblum Collection of Chinese Scholar's Rocks*. Exh. Cata., Cambridge, Massachusetts: Harvard University Art Museums, 1997, p.127.

<sup>2</sup> Op. cit., p.15.

<sup>3</sup> SCHAFER, Edward H. *Tu Wan's Stone Catalogue of Cloudy Forest: A Commentary and Synopsis*. Berkeley and Los Angeles: Floating World Editions, 1961, p. 31.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 31.

<sup>5</sup> HU, Kemin. *The Suyuan Stone Catalogue. Scholars' Rocks in Ancient China*. New York: Weatherhill, 2002, p. 104.

Desde su experiencia, Kemin Hu sostiene: "originarias de la naturaleza, las rocas de los eruditos también están adaptadas por manos humanas para satisfacer las necesidades y deseos de un coleccionista".<sup>664</sup> En una entrevista sobre el tema de las rocas de los eruditos chinos declaró: "como dice Richard Rosenblum, no importa si una piedra se ha mejorado o no, lo que importa es si la piedra es hermosa y tiene espíritu".<sup>665</sup>

Por otra parte, Scogin ofrece ejemplos interesantes de la influencia directa que ejercen las rocas de los eruditos chinos en algunos artistas contemporáneos, como un proceso de evolución que comenzó con la caligrafía china y los grabados japoneses que, a la vez supone una ampliación de los postulados modernistas –en los que, por cierto, no se tuvieron en cuenta las rocas de los eruditos chinos, como sostiene Rosenblum.-

La influencia de las rocas de los eruditos sobre los artistas occidentales hoy en día es otro episodio en un proceso complejo que ha incluido la caligrafía china en el siglo XX y los grabados japoneses del siglo XIX... La receptividad actual de los artistas occidentales y los coleccionistas a las rocas de los eruditos indica una apertura a los enfoques que amplían las preocupaciones tradicionales del "modernismo". También proporciona una superposición reveladora en los muy diferentes enfoques de los artistas contemporáneos en China y Occidente... El precursor de la roca de los eruditos fue el *penjing*, o paisaje en miniatura en una bandeja.<sup>666</sup>

Entre los artistas chinos contemporáneos que recogen las consideraciones del arte chino tradicional en relación con las piedras de los eruditos, cabe destacar a Zhan Wang, Zhang Jianjun y Liu Dan.

En la China contemporánea, los artistas se ven influidos no solo por su propio patrimonio, sino también por el arte occidental y por los rápidos cambios sociales que barren su país. En este contexto, las rocas siguen proporcionando no solo un criterio para el arte chino, sino para nuevas formas con nuevas implicaciones.<sup>667</sup>

A diferencia de Occidente, durante gran parte de la Historia de China, las piedras raras ocuparon un lugar muy destacado dentro de su cultura y tradición artística, con claras influencias de otras artes, como la caligrafía y la pintura. Las rocas singulares eran uno de los objetos habituales en los estudios de los eruditos chinos. Sus formas y texturas eran un modelo para representar montañas en la pintura de paisaje. De este modo, las numerosas representaciones de rocas ayudaron a formar el criterio estético de los

---

<sup>664</sup> HU, Kemin. *The Spirit of Gongshi. Chinese Scholar's Rocks*. Newtown, Massachusetts: L.H. Ink and Art Media Resources Ltd., 1999, p. 4.

<sup>665</sup> HU, kemin, «An interview with scholars' rock expert Kemin Hu». *Where do the stones come from?* [en línea] 2007 Tomado del Blog "Asia Society", en: <http://asiastoreblog.blogspot.com> [consulta: 07.11.2013]. Disponible en web: <<http://www.spirit-stones.com/category/news-and-events/interviews/#sthash.64cAoABIU.dpuf>>

<sup>666</sup> SCOGIN, Hugh T., Jr. *Nature Found and Made: Rocks and Art*. New York: Chambers Fine Art, 2001, p. 5.

<sup>667</sup> Op. cit., p. 7.

coleccionistas de rocas. Para Kemin Hu, la pintura era la manifestación artística más relacionada con la contemplación de las rocas, tal como expresa en el siguiente párrafo:

De todas las artes, la contemplación de las rocas está más estrechamente relacionada y comparten una relación visual con la pintura tradicional China. En la pintura de paisaje, por ejemplo, las técnicas de pincelada utilizadas para representar los pliegues de colinas y montañas derivan de imitación de los surcos que se observa en las superficies rocosas. Las dos artes comparten valores estéticos así.<sup>668</sup>

A partir de estas consideraciones sobre el arte tradicional de contemplar piedras en China, Antonio Mezcuca, quien realizó su tesis doctoral sobre el concepto de paisaje en China, sostiene que se puede hablar de la íntima relación existente entre la estética de las rocas extrañas y algunas propuestas del arte contemporáneo, como la pintura informal o el expresionismo abstracto, pero con la salvedad de que no se trata de influencia de una sobre otra, sino de contrastar las similitudes que hay en diferentes manifestaciones artísticas pertenecientes a distintos campos culturales. En este sentido, Mezcuca encuentra, a partir de la óptica de la crítica y de los postulados del arte contemporáneo, algunas aportaciones interesantes a su análisis de la estética de las rocas extrañas, entre ellas, la adecuación del concepto de *obra abierta* formulado por Umberto Eco, como proposición de las posibilidades interpretativas o configuración de estímulos dotados de una sustancial indeterminación. Este campo induce al sujeto a una serie de lecturas siempre variables que se pueden aplicar en el caso concreto de la contemplación de las rocas extrañas.<sup>669</sup>

Sobre el modo de aplicar estos postulados teóricos de la poética del arte informal y el expresionismo abstracto a dicha estética china, Mezcuca cita tres características que las aproximan:

1. La reflexión sobre la materia y su indeterminación.
2. La posibilidad de continuas y diferentes interpretaciones de las relaciones en la estructura y los significados de una misma obra.
3. El valor del azar y la indeterminación en la composición estructural de la materia de la obra, estando este sometido a un mínimo grado de orden, que utiliza el autor como sugerencia para orientar sus propuestas interpretativas sobre la obra.<sup>670</sup>

---

<sup>668</sup> HU, Kemin. *The Spirit of Gongshi. Chinese Scholar's Rocks*. Newtown, Massachusetts: L.H. Ink and Art Media Resources Ltd., 1999, p. 31.

<sup>669</sup> MEZCUA LÓPEZ, Antonio José. «Rocas extrañas; Tradición y Modernidad» en SAN GINÉS AGUILAR, Pedro, *La investigación sobre Asia Pacífico. CEIAP Colección Española de Investigación sobre Asia Pacífico*, N° 1, Granada: Ed. Universidad de Granada, pp. 445-446 [en línea] 2007 [consulta: 18/07/2012]. PDF doc. Disponible en: <<http://www.ugr.es/~feiap/ceiap1/ceiap/ceiap1.htm>>

<sup>670</sup> MEZCUA LÓPEZ, Antonio José. «Rocas extrañas; Tradición y Modernidad»..., p. 447.

Sostiene que la reflexión sobre la materia y su indeterminación implica la importancia atribuida al valor del azar y lo caótico, tanto en la estética china tradicional como en la estética occidental contemporánea. Compara el *fluir* del Tao, el proceso continuo de las dos fuerzas generadoras opuestas de el *yang* y el *yin* actuando sobre la materia de estas rocas, dentro de la espontaneidad natural, con la moderna teoría del caos occidental basada en los presupuestos del azar.

Respecto a la posibilidad de una multiplicidad de significados, a partir de la estructura indeterminada de estas piedras, encuentra su encaje de la poética de la obra abierta, dada la variedad de formas que se pueden vislumbrar en la contemplación de las rocas extrañas. Mezcua encuentra semejanzas con la metáfora del transporte imaginario, a partir de la mirada, como las descripciones de algunos poetas chinos de la antigüedad que sitúan al espectador ante “las cavernas y profundidades de las montañas” o frente a “seres en continua transformación.”

Cita el ejemplo de la posibilidad de variar el ángulo de visión al colocar algunas rocas que pueden ofrecer más de una imagen, cambiando su posición sobre el pedestal, de modo que pueden funcionar visualmente desde todas las posiciones adoptadas en relación al espectador. En definitiva, se muestra una riqueza de significados, de asociaciones de formas y de sensaciones cambiantes a partir de la mirada que recorre la roca.<sup>671</sup>

Por último, ante la configuración de la roca debida al azar y la posibilidad de intervención mínima del autor sobre la materia de ésta, Mezcua distingue entre el valor de la forma original y la intervención humana sobre su acabado, mediante el tallado para resaltar las formas sugeridas. El valor de la piedra original, sin intervenir proviene del azar y lo espontáneo, de lo inesperado. De ahí, su carácter extraño y fantástico (*qi she*). En el caso del objeto sin modificar encuentra una correspondencia con la poética del objeto encontrado originaria del Dadá, en el que la intervención humana se limita a la selección y su contemplación. Al tratarse de un objeto acabado por la naturaleza es mucho más apreciado por la estética china, “que trata la naturaleza como el mejor y el mayor de los artistas del que los hombres se afanan en aprender de sus técnicas y de su espontáneo proceso. La roca es el lugar en donde se ven reflejadas la acción de las energías del universo”.<sup>672</sup>

---

<sup>671</sup> Op. cit., p. 449.

<sup>672</sup> MEZCUA LÓPEZ, Antonio José. «Rocas extrañas; Tradición y Modernidad»..., pp. 450-452.



# 5

## CONCLUSIONES



## Conclusiones

1. Las piedras calizas de aspecto evocador que se han investigado son objetos encontrados, seleccionados por sus especiales cualidades estéticas. El interés reside en su extraña y elocuente configuración, como “esculturas naturales”, en bruto, que no han sido realizadas por especialistas ni profesionales. Son “obras” dimanantes de la propia naturaleza a lo largo de los tiempos. Diagramas de fuerza que actuaron sobre sus superficies propiciando transformaciones continuas, hasta otorgarles el aspecto presente, de forma aparentemente caprichosa y espontánea. Estas figuras petrificadas siempre estuvieron allí, en el orden oculto de la naturaleza y, de algún modo, llegaron a conmover el espíritu de nuestros ancestros al observarlas, alimentando su imaginación al ver en ellas sus dioses o sus monstruos. Permanecen a través de las épocas y quedan sumidas en el silencio hasta que son advertidas por una mirada atenta.

Estas "piedras esculturales", erosionadas por el transcurso de millones de años, son los objetos más antiguos con los que –literalmente- se ha tropezado el hombre y su relación de escasez es tanto mayor que la existencia de las propias piedras preciosas. Son objetos encontrados de extraña presencia, espectáculos ofrecidos que no buscan significado, lo contienen. Y lo que ofrezcan, depende de cada persona. Así, el objeto no siempre es una pregunta, a veces es una respuesta. Advertir su valor recóndito como objetos humildes, por enamoramiento de la pura objetividad -sentimiento que varía según el momento cultural- es inherente a la creación artística.

El objeto puede ser investido de un nuevo sentido, si el sujeto le atribuye algo de sí mismo, ya que opera una transformación de su significado original por otro nuevo y distinto.

Se puede establecer un modelo de inventario y catalogación de las piedras, mediante la realización de fichas en las que, junto a la imagen de cada ejemplar se integren sus datos físicos, una breve descripción de su apariencia y, también, un sistema de matrícula o registro individual que permita su rápida identificación.

2. La cuestión de la forma cobra una especial relevancia, ya que es la característica principal que determina la captación y selección de esta clase de objetos. Además, la forma en estas piedras es inspiradora y estimula la imaginación.

Las imágenes resultantes de las formas apreciadas en estas piedras son, a la vez, una muestra de pura objetividad y de abstracción, ya que presentan el objeto tal como es y, por otra parte, ofrecen la posibilidad de ver más allá de estas formas concretas, otra serie de apariencias latentes. Pero lo importante no está en lo figurativo o lo abstracto, sino en el contenido, su aspecto psicológico, el poder de atracción y absorción, aquello que seduce al espectador y despierta su empatía, la transmisión de sensaciones propias de su “sonido interno”, “lo que dice”. Esto es lo que se identifica con su “espíritu”.

La extrañeza conlleva la sorpresa. La forma de estos objetos no se corresponde con el resto de propiedades esperadas en esta clase de objetos. Se suele atribuir a la forma un sentido distinto al que le corresponde y, por lo tanto, se suele confundir dicha forma con la imagen o la representación misma de un objeto.

Es conveniente realizar un análisis de las piedras, a través de un modelo que integre y simplifique los principales atributos o cualidades valoradas desde la teoría general de la imagen occidental y los criterios actuales de evaluación aplicados en las artes asiáticas de apreciación de las piedras, dentro de la afinidad y compatibilidad de sentido que permita su aplicación con carácter universal. Dicho modelo de análisis complementa ambos puntos de vista y proporciona un análisis tanto a nivel objetivo, mediante la valoración imparcial de sus elementos morfológicos y perceptuales, como a nivel subjetivo, mediante la interpretación personal, la relación o la de libre asociación de ideas.

3. A nivel perceptivo, existe la tendencia del ser humano a clasificar las formas irregulares captadas en estas piedras y buscarles un sentido, algo que se corresponde con el modo de ser de cada una de las personas que las aprecia, totalmente ajeno al propio objeto.

La visión y la imaginación van indisolublemente unidas, se retroalimentan, esto es, la captación y la interpretación son interdependientes. Por otra parte, clasificar es un acto de organización. Con las piedras no se representa, se clasifica. El que descubre o proyecta alguna imagen en esta clase de objetos naturales ha logrado establecer una relación de asociación, gracias a la memoria y el acto de clasificar, emparejando dos ideas o conceptos, estableciendo una correspondencia.

Encontrar una piedra cuya forma parece o recuerda “algo” -relación de semejanza-, puede producir algún tipo de sensación. El hecho de que las cualidades de ese objeto resulten atractivas a un sujeto concreto

viene determinado, en gran parte, por otras experiencias perceptivas anteriores, de ahí la importancia de la memoria. A partir de aquí, el objeto puede ser investido de un nuevo sentido, si el sujeto le atribuye algo de sí mismo, ya que opera una transformación de su significado original por otro nuevo y distinto.

Se pueden establecer comparaciones y correspondencias debidas al parecido de estas piedras con otros objetos o seres, pero los objetos no imitan, el sujeto crea la imitación y lo que éste vea suele depender de lo que desea ver. La intención queda definida por lo que el sujeto sabe. Siempre se percibe más de lo que se ve. Los mundos imaginarios de estas piedras existen desde el momento en que se toma conciencia de lo que se puede ver en ellas. De este modo, el conocimiento del sujeto y sus circunstancias explica la consideración del propio objeto, por lo que el sujeto es su causa y agente.

Se trata de un proceso de búsqueda, de reconocimiento, un juego perceptivo, una acrobacia mental, mediada la intencionalidad, generador de posibles imágenes aparentemente concretas -objeto, animal, persona, montaña...- o difícilmente clasificables por su alto grado de abstracción. La obra, la creación, parte del propio proceso de selección y lo evocado o sugerido por las formas accidentales son las imágenes resultantes, que tienen significado para el que las descubre y las asocia con otra cosa. Lo que sea evocado o sugerido dependerá de la propia percepción, de la memoria, del acto de clasificar y del tipo de relación que cada persona tenga con esa clase de objetos, de sus expectativas, sus intereses, recuerdos..., de su ámbito cultural. El reconocimiento supone establecer categorías y la percepción consiste en un proceso de exploración visual, de atención.

La imagen que se proyecta sobre la forma de una piedra no es inherente a la piedra, es una construcción mental que el individuo está proyectando sobre ella. En este sentido, "la piedra" como piedra no tiene un comportamiento gestáltico, pero las imágenes que evoca sí. La aplicación de los planteamientos gestálticos a la hora de captar estas formas naturales no es la única opción ni la más válida. En el caso de la percepción de estas piedras no siempre es posible desvelar la estructura más sencilla posible que nos permita su entendimiento. Para ello puede ser precisa otra forma de visión más global, indiferenciada, en bruto, no tan analítica sino más intuitiva, como la visión sincrética –propia de los niños-, lo cual no implica que se trate de una visión caótica y desordenada, sino todo lo contrario, ya que la indiferenciación no implica falta de detalles.

Contemplar una piedra con formas evocadoras es una invitación a la creatividad, que puede ser una creatividad compartida o "interactiva". Cada una de estas piedras o rocas puede ofrecer una o varias configuraciones reconocibles. Quien contemple estas formaciones rocosas tratará de descubrir qué imágenes encierran sus formas. El común denominador es la semejanza y el artífice es la memoria. En el nivel de la respuesta individual, las opciones con estas imágenes latentes en la roca son variadas. Se pueden apreciar nuevas configuraciones, distintas a las percibidas individualmente, cuando se comparten los códigos interpretativos con otras personas. Se abren otros modos de ver las cosas.

El papel del espectador puede aportar una información muy valiosa acerca de cómo ven los demás y cómo traducen las configuraciones abstractas. Es factible experimentar a nivel perceptivo, mediante la utilización de técnicas proyectivas, como el "método de los pares comparados de Thurstone" y, también, la pregunta directa acerca de lo percibido, para cuantificar el grado de coincidencia o discrepancia en lo observado y obtener así una interpretación de las respuestas ofrecidas que permita deducir la posible existencia de categorías formales distintivas, en función del conjunto de atributos asociados a su configuración y aspecto visual. A tenor de los datos obtenidos en la prueba basada en los pares comparados, se han podido confirmar las categorías seleccionadas previamente como: "simple-escultural", "abarca más espacio con menos volumen" y "concentra la atención en un punto", pero con una excepción o salvedad respecto a la interpretación de la cualidad "extraño-extravagante-raro", dentro de la categoría "excéntrico-difícil de clasificar". No obstante, se confirman el resto de las notas que integran esta última categoría, tales como: complejo, dispersa la atención, tosco, mayor nivel de abstracción y más desequilibrado, lo cual no debe suponer que dicha categoría esté mal planteada y no sea viable como tal.

Respecto a las respuestas obtenidas en base a la pregunta directa sobre lo percibido en estas piedras, cabe señalar la amplitud y variedad de figuras reconocidas y agrupadas en objetos, seres y escenas descritas, siendo el número de clasificaciones coincidentes el factor clave de este método. Además, las figuras aludidas evocan otros tantos recuerdos y evocaciones de tipo simbólico, lo cual supone, a su vez, el descubrimiento de nuevas percepciones. Este método de relación entre el estímulo y la percepción es un procedimiento directo y sencillo para medir esta clase de percepciones.

Con los datos de ambas pruebas perceptivas cabe la posibilidad de plantear la hipótesis acerca del indicio de un "lenguaje implícito" derivado de estas formas, como una forma de comunicación o recurso expresivo útil que puede manejar el artista en la creación plástica.

A partir de la apariencia de estas piedras es posible ofrecer, mediante el fotomontaje digital, una recreación que se aproxime a las escenas imaginadas por quien las contempla, como un método para representar descriptivamente, el contenido de lo visualizado.

4. Estas piedras son una manifestación de orden y desorden. El estudio de los sistemas de clasificación de estas piedras, como la clasificación por la forma, dentro del sistema japonés por estilos, evidencia la existencia de patrones que se repiten –animal, persona, objeto, montaña...- lo cual deja abierta, para futuras investigaciones, la hipótesis de que este modelo cultural pueda guardar alguna relación con las observaciones en geología sobre la “Convergencia de las Formas como Modelo Natural”. Luego, las explicaciones de estas afinidades fundamentadas en el azar o la casualidad deben revisarse por otras que tengan en cuenta la cuestión de los procesos dinámicos que intervienen en los modelados kársticos, algo que supone una dependencia funcional, debida a las características constitutivas de la materia y la acción simultánea de los agentes ambientales.
5. El arte de contemplar las piedras hunde sus raíces en un arte primitivo, basado en las correspondencias o asociaciones entre objetos dispares. El pensamiento animista personificaba la materia inerte. Estas piedras tuvieron la consideración de objetos mágicos, jugaron un papel como mediadoras entre este mundo y el cielo, fueron consideradas receptáculos de energías. En el animismo primitivo, la relación del ser humano con las piedras extrañamente formadas revela su capacidad creadora innata e instintiva, mediante el recurso a las analogías, el simbolismo y la creación de mitos, verdaderas fuentes del arte. Así, la desbordante duración de la piedra, como símbolo de la resistencia y el poder, frente a la levedad y lo efímero de la existencia humana en la Tierra, sugiere la idea de eternidad.

Se dan, pues, las circunstancias para relacionar estas actitudes con las propias raíces de la creatividad. De hecho, estas piedras fueron empleadas como una forma primitiva de escultura.

Para comprender el simbolismo de estas piedras o rocas hay que conocer el ámbito cultural en el que se desarrolla. El conocimiento de su génesis y posterior evolución histórica supone un medio adecuado de

introducirse en el entendimiento de la forma de pensar de cada cultura, algo que puede evidenciarse en el significado de las imágenes, arquetipos y símbolos propios de los diferentes estilos culturales, de ahí la espiritualidad y el carácter propiciatorio de Extremo Oriente frente al sentido de la belleza, más objetivo y analítico, propio de Occidente.

Desde siempre ha existido la tendencia, por parte de algunos individuos, a buscar y recolectar piedras de aspecto extraño y sugerente. En principio se trata de una actividad aparentemente irracional o pueril, pero puede encontrar parte de su sentido en lo testimonial, en el hecho poco habitual de hallar algo excepcional, que se aparta de lo esperado, en tanto que materializa la imagen de algo distinto al propio objeto referido, expresa una idea, trae un recuerdo o propicia un significado. También puede estimular la fantasía personal.

Este comportamiento puede resultar atrayente, lúdico, generador de expectativas y de curiosidad por descubrir nuevos puntos de vista y nuevas posibilidades a las formas naturales, de ahí la práctica del coleccionismo y la constitución de numerosas sociedades de apreciación de las piedras repartidas por muchos países en la actualidad.

6. En Extremo Oriente las piedras erosionadas con formas sugerentes fueron un modelo conceptual para el pensamiento filosófico y religioso y derivaron en un ejemplo original y primario para la creación artística, en tanto objetos inspiradores de la fantasía, la proyección y la actitud "imaginante". Estas piedras han sido el arquetipo de un arte milenario originado en China. Los funcionarios-eruditos chinos, desde las primeras dinastías, fueron los pioneros en la concepción de un sistema estético singular y tradicional de apreciación de las piedras, así como los artífices de su posterior difusión. Una influencia que, con mayor o menor intensidad, ha perdurado hasta nuestros días, llegando a extenderse por muchos países occidentales.

Las *rocas de los eruditos chinos, gongshi* o *rocas espirituales* materializan las fuerzas emergentes de la tierra, su energía vital (*qi*), de ahí la veneración del pueblo chino por estas piedras raras o fantásticas desde la Prehistoria. A diferencia de Occidente, durante gran parte de la Historia de China, las piedras raras ocuparon un lugar muy destacado dentro de su cultura y tradición artística, con claras influencias de otras artes, como la caligrafía y la pintura.

El arte asiático de contemplar piedras extrañas y evocadoras supone un viaje imaginario a otro lugar, en el que subyace la nostalgia del paraje ideal y el anhelo más profundo del ser humano de alcanzar la inmortalidad, lo cual conlleva la transformación de la conciencia y la visión, así como la experiencia del tránsito. Implica la elevación de la

mente y la búsqueda del paraíso dentro de uno mismo, un sentido trascendente que solo es posible alcanzar a través de la integración con la naturaleza.

Occidente va a la zaga de Extremo Oriente en estas prácticas de apreciación de las piedras, un arte milenario y muy refinado, con una rica tradición. El peso de dicha tradición y la influencia de la costumbre sobre la cognición es innegable: el estudio de la piedra como objeto artístico no sería completo desde la perspectiva única de los cánones occidentales.

7. Las piedras como objetos son una creación de la naturaleza pero es de la mirada y la intención del artista de donde procede su valor artístico, mediante la selección y su juicio estético. La experiencia de este tipo es subjetiva y depende de la capacidad de interpretación del sujeto que percibe estas formas, capacidad fundada en su ámbito cultural y experiencia personal. A partir de aquí, son muy variadas las posibilidades de sugestión de las formas evocadoras halladas en estas piedras.

No importa que estas piedras no fueran elaboradas por manos humanas, lo que realmente importa de estos objetos encontrados es lo que se logre crear -o descubrir- con ellos. La creación está en la mirada, la mirada decide qué es arte. Y mirar es reconocer, redescubrir las cosas. La mirada que interpreta estos objetos los dota de inteligibilidad, es la aportación de la iniciativa individual. El arte está en el modo en que se aprecian estas configuraciones de objetos, no en los objetos mismos, siendo la experiencia artística la que define lo que se entiende como arte. El por qué se ven las cosas como se ven debe mucho al hecho de pertenecer a una época y cultura determinadas.

Las piedras con formas evocadoras pertenecen al ámbito de la realidad y no al de la representación. Las piedras no representan. En una "representación" siempre hay una voluntad detrás en la que, a través de una mimesis intencionada, se busca una especie de duplicación de un modelo. En una piedra no existe una intención de ese estilo, lo que hay es una apariencia que le es propia, ajena a cualquier búsqueda deliberada de un parecido. Aunque en muchos casos, como ocurre con otro tipo de formaciones caprichosas de la naturaleza: las nubes o las propias manchas de tinta o las llamadas "pareidolias", puedan inducir al espectador a "ver" en ella la apariencia de otras cosas: rostros, animales..., se trata de puras proyecciones de la psiquis del que mira. No obstante, podría hablarse de cierta "intención representacional" en esas piedras chinas que han sido retocadas por el hombre, "arregladas"

para evidenciar mejor ciertos parecidos, ahí sí se da una intención de representar.

Se debe examinar el aspecto banal de las respuestas ante las imágenes halladas en estas piedras y también mirar con más detenimiento, hacia adentro, para descubrir qué significan a nivel personal. Al contemplar las formas evocadas en las piedras no debe descartarse el factor de la emoción como parte de la cognición. Así, por ejemplo, la simplicidad y naturalidad de esta modalidad de apreciación, como sucede en el "arte bruto", es un medio de expresión propio de los niños, las culturas tribales o los outsiders. Esta tendencia es una fuente de inspiración para vislumbrar las raíces de la admiración, el temor o el deseo ante las imágenes proyectadas en las piedras de formas extrañas halladas en la naturaleza.

La contemplación de una roca sugerente implica dejarse atraer por su rara apariencia, recrear la mirada, imaginar, reconocer y encontrar. Cuando el parecido creado por la ilusión permite ver cosas distintas en el objeto, éste transporta al espectador a otros lugares imaginados. Este es el recurso que suele emplear el artista al servirse de lo metafórico y operar una transformación sobre el objeto. Construye mentalmente, crea mundos alternativos.

El arte de contemplar piedras es un arte atemporal, basado en lo extraordinario, lo evocador y la intuición, expresado en el espíritu, la vitalidad y frescura de la forma, el color, la superficie y la interioridad, así como en el poder de atracción de estas piedras.

La práctica de este arte es un tributo a los valores de la autenticidad y lo original. En la actualidad, este tipo de piedras pueden suponer tanto una fuente de estímulos como un recurso muy eficaz para la localización de figuras o patrones alternativos en la obra de los artistas citados. Las formas naturales de estas piedras son como los signos de un lenguaje implícito del que se sirve el artista en su obra.

# 6

## ANEXOS



## ANEXO I

### ANEXO I.I. Los *ready-mades* de Duchamp y el *objet-trouvé*

...¿es enteramente arbitrario, un acto de elección? ¿Puede considerarse alguna acción personal «enteramente arbitraria»? Los objetos elegidos por Duchamp – una rueda, un botellero, un orinal (boca abajo), una pala para la nieve, un peine, una percha para sombreros colgada del techo, etc.- Pueden presumiblemente tener alguna asociación inconsciente para el artista; o el objeto mismo, su configuración o *Gestalt* pueden tener alguna significación oculta. «Su proceder es equivalente al capricho de un niño mimado que se venga de las decisiones arbitrarias de la lógica adulta», declara el señor Lebel (\*). Pero tenemos la sospecha de que los objetos, por su parte, pueden vengarse del artista. «Nunca llegó tan cerca de la magia como en esos verdaderos fetiches, que invistió de un poder que evidentemente es real, pues desde su consagración nunca han dejado de inspirar un culto devoto» (de nuevo quien habla es el señor Lebel). Pero sustituir el culto estético por un culto mágico no parece la clase de liberación que los dadaístas estaban buscando, y dudo de que Duchamp, que comparaba su *ready-made* con una «especie de cita con alguien», tuviera tales pretensiones. Introducir aquí la noción de la magia contradice la única distinción que creo puede hacerse entre el dadaísmo y el surrealismo.

[\* Robert Lebel, *Marcel Duchamp*. Con capítulos de Marcel Duchamp, André Bretón y H. P. Roché. Trad. de G. H. Hamilton, Nueva York (Trianon Press), 1959; Londres (Collins), 1960].

[...] Mientras que se puede poner en duda que la intención de Duchamp fuera investir a sus *ready-mades* de un espíritu mágico, no hay duda de que su pariente próximo, el «objeto encontrado» (*objet-trouvé*) de los surrealistas, era elegido por su cualidad supuestamente mágica. «Magia» es una palabra ambigua; lo que significa generalmente aquí extrañeza o fantasía o lo que André Breton llamó «humor objetivo»: «una síntesis, en sentido hegeliano, entre, de un lado, la imitación de la naturaleza en sus formas accidentales y, del otro, el humor».\*

(\*) «Limits not Frontiers of Surrealism», *Surrealism*, Londres, 1936, p. 103.

READ, Herbert *La escultura moderna. Breve Historia*. Barcelona: Ed. Destino. 1998, pp. 154-156.

### ANEXO I.II. Referencia a la *Perspectiva Técnica sobre las Rocas de los eruditos chinos en la Colección de Richard Rosenblum*

Los resultados obtenidos del examen técnico de *las rocas de los eruditos chinos* de la colección del escultor norteamericano Richard Rosenblum fueron publicados en el catálogo de la gran exposición *Worlds Within Worlds: The Richard Rosenblum Collection*, en 1997.

Para Eugene Farrell y C. Mei-An Tsua "podría decirse que China tiene las regiones más espectaculares de la topografía cárstica en el mundo", terrenos

espectacularmente formados que han desempeñado un papel fundamental, tanto a nivel científico como cultural en la Historia del pueblo chino, a tenor de la influencia manifestada desde la propia filosofía, con formas de pensamiento de tipo simbólico y derivaciones mitológicas, hasta las creaciones artísticas y literarias más sublimes.

Comienza este estudio con la afirmación de que "las formas básicas de las rocas de los eruditos son de origen natural y típicas de las rocas producidas en topografías cársticas". Pero, como se demuestra de un examen pericial, sólo lo son en principio, ya que si bien las rocas obtenidas en sus yacimientos originales (de cuya localidad de procedencia toman el nombre de su tipología y es la base para el sistema de clasificación chino de las rocas), hay signos no siempre evidentes, de que en su mayoría las rocas de los eruditos de la colección de Richard Rosenblum fueron manipuladas "mediante tallado juicioso", para mejorar su aspecto original o para lograr la excelencia de sus formas.

Atendiendo a las características morfológicas de las rocas examinadas se observan una serie de patrones comunes del modelado cárstico, como las texturas propias de la disolución en pequeña escala de la piedra caliza, que muestra las típicas acanaladuras y huecos (conocidos como *karren* o *lapiaz*), que "pueden variar en su tamaño desde unos pocos milímetros o centímetros hasta uno o dos metros y son producidas por la acción química del agua". Luego, es prioritariamente determinante la acción del agua como agente erosivo y reactivo, algo que puede observarse igualmente en el resto de las formaciones producidas sobre las rocas, tal como las agrupaciones de orificios circulares debidas a la precipitación directa de la lluvia o al grabado del agua estancada.

En el caso de las depresiones poco profundas en forma de copa o *veneros* producidas por el agua que fluye a lo largo de la superficie de la roca caliza, típicos de las rocas Ying, al igual que muchas otras de las texturas apreciadas en las rocas de los eruditos analizadas, "también fueron imitadas mediante herramientas".

Por lo tanto, para estos analistas, además de sus características naturales "las rocas examinadas en este estudio también muestran signos de mejora artificial de sus formas". Todo lo cual les lleva a concluir básicamente en tres puntos esenciales su examen técnico:

1. Tanto las rocas de tipo Lingbi y Ying analizadas son calizas, compuestas principalmente por el mineral Calcita.
2. Aunque las rocas están asociadas con los procesos de erosión naturales de los accidentes geográficos del carst; queda claro que frecuentemente fueron trabajadas

para realzar su morfología original. El alcance de las herramientas utilizadas para ello no siempre es evidente, pero el grado de manipulación puede variar en una roca desde tener unas líneas talladas a ser totalmente esculpida. La gama de representaciones talladas se extiende desde formas imaginarias (caprichosas) hasta la copia exacta de la naturaleza.

3. Categorizar las rocas sólo por el lugar de procedencia, teniendo en cuenta las características propias de cada tipología, aunque pueda ser útil en una clasificación estándar, resulta arriesgado, ya que muchas de estas características producidas superficialmente pueden ser imitadas mediante su intervención.

FARRELL, Eugene and Mei-An Tsu, C. «A Technical Perspective on Chinese Scholars' Rocks in the Richard Rosenblum Collection» in MOWRY, Robert D. *Worlds Within Worlds: The Richard Rosenblum Collection of Chinese Scholar's Rocks*. Exh. cata., Cambridge, Massachusetts: Harvard University Art Museums, 1997, pp. 123-132.

## ANEXO II

### Consideraciones generales sobre la percepción estética

Las teorías conductistas clásicas explican la percepción, a través de la dinámica estímulo/respuesta, como un proceso asociativo de aprendizaje de sensaciones e imágenes. Estas últimas, serían los recuerdos memorizados de antiguas sensaciones. Así concebida, la percepción quedaría caracterizada por la pasividad de la mente, limitada tan sólo a dar respuesta a los estímulos del mundo sensible, verdaderos desencadenantes del proceso creativo. El desarrollo en la segunda década de nuestro siglo, de la «psicología de la Gestalt» (término alemán traducido como «forma», «configuración» o «estructura»), supuso una primera impugnación de ese supuesto carácter pasivo de la mente en los procesos perceptivos. El punto de partida de los psicólogos gestaltistas fue, por el contrario, «que la percepción no es mera reproducción, sino elaboración activa» (Schuster y Beisl 1978, 25). Centrados en el estudio de la percepción visual, los teóricos de la Gestalt subrayaron también el carácter *contextual* de la visión: «Ningún objeto se percibe como algo único o aislado. Ver algo implica asignarle un lugar dentro del todo: una ubicación en el espacio, una puntuación en la escala de tamaño, de luminosidad o de distancia» (Arnheim, 1974, 24). En lugar de concebir la experiencia perceptiva como un conjunto de sensaciones singulares y aislables, pasaba a ser considerada como un conjunto de integrado. Como explicación de este fenómeno, los gestaltistas propusieron lo que se conoce como «teoría de campo»: «cualquier configuración del estímulo luminoso que incide en la retina del ojo produce (presumiblemente) un proceso específico en el cerebro, que se organiza en campos de causalidad globales y que varía en función de cualquier cambio en la distribución del estímulo» (Hochberg, 1972, 74). El estímulo y la dinámica perceptiva de la mente quedaban así integrados en una sola unidad, cuyo descubrimiento posibilitaría la distinción universal, objetiva, entre percepciones adecuadas o inadecuadas: «Este elemento objetivo de la experiencia justifica los intentos de distinguir».

JIMÉNEZ, José. *Imágenes del hombre*. Fundamentos de estética. Colección Metrópolis. Madrid: Ed. Tecnos, 1985, pp. 124-126.

## ANEXO III

### Petrificación

El mito de Decaulión transformando piedras en hombres, y las litofanías, tienen su inversión en las leyendas sobre “petrificación”. Se trata, como es fácil de comprender, de los aspectos contrarios y particulares de los movimientos inversos de la evolución y la involución. Petrificar es detener, encerrar. De Medusa Gorgona se decía que con su mirada transformaba a los hombres en piedra. Muchos cuentos folklóricos y leyendas medievales narran similares petrificaciones o encantamientos. Las hadas, a veces, en vez de dormir a los personajes (es el mismo símbolo) los petrifican dejándolos como si fueran estatuas. En *La Belle et la Bête*, las dos hermanas malvadas de la protagonista se transmutan en estatuas. Las palabras que el autor pone en labios del hada ilustran sobre el sentido del símbolo: «Devenid dos estatuas, pero conservad la razón bajo la piedra que os envuelva. Permaneceréis a la puerta del palacio de vuestra hermana y no os impongo otra pena que ser testigos de su felicidad. No podréis volver a vuestro estadio primitivo más que en el momento en que reconozcáis vuestras faltas». La petrificación es, así, la detención del progreso moral, en la evolución y, en el caso de que no se precipite en el abismo, cuanto menos petrifica y detiene. Es el caso de la mujer de Lot (Gn. 19, 26), es el peligro que vence Ulises de continuo en su peregrinación de retorno a Ítaca, símbolo de la patria celeste, de la existencia asumida por la eternidad.

CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Ed. Labor, 1997, p. 366.

## ANEXO IV

### ANEXO IV.I. Glosario de términos chinos (resumen)

Baojing. Recubrimiento o pátina de la superficie por la exposición a la intemperie o por tocarla con las manos. Una marca de la antigüedad que aumenta el valor de las piedras.

Bayinshi. Rocas resonantes.

Chou. Feo, pero con encanto y distinción.

Duanshi. Piedras de Duan.

Gongshi. Roca del erudito; muestra de roca más pequeña que la de jardín y apreciada en interiores.

Gu. Antiguo, atractivo, elegante.

Guai. Inusual o extraño, agrega la connotación favorable de maravilloso, especial, interesante.

Guaishi. Rocas fantásticas. (Antes del S. XX), se utilizaban tanto para jardín y estudio rocas.

Jue. Incomparable, inigualable o sin par.

Jui. Viejo.

Kunshi. Las rocas que se encuentran en Kunshan, provincia de Jiangsu, de sílice líquido que llenó los agujeros y fisuras de dolomía para formar cristales..

Lingbishi. Caliza Negra; piedra caliza gris medio, erosionada pero sin perforaciones; caliza... de varios colores y tipos, las más famosas son oscuras, algunas tienen trazas de arcilla roja en las bases, a menudo emiten sonidos al ser golpeadas, con superficies ranuradas y acanaladas por la erosión del agua de movimiento lento. Las rocas procedentes de cuevas son de color gris oscuro o negro.

Lingshi. Las rocas que se encuentran en la provincia de Lingbi, provincia de Anhui.

Lou. Canales y otros tipos de hendiduras.

Mingsheng Qishi. Rocas que se recogieron como recuerdos de montañas sagradas, ubicaciones geográficas famosas o lugares históricos.

Muhushi. Rocas negras de Ying.

Penjing. Escena en cuenco. Piedras verticales utilizadas para representar montañas y colocadas en un recipiente o en una bandeja. En China, se pueden añadir muchas cosas a estas rocas para crear otros tipos de penjing. Se suele añadir tierra, arena, árboles enanos y figuras de barro en miniatura de las personas, casas, puentes y barcos.

Pu. Natural, simplista.

Qi. Inusual o extraño, con la connotación añadida y favorable de interesante, maravilloso y especial.

Qingrun. Claro y húmedo. Considerado como el grado perfecto de brillo superficial entre brillante y mate.

Qingyue. Pura y superior.

Qishi. Rocas fantásticas. (Antes del S. XX), que se utilizan tanto para jardín como estudio.

Qixiashi. Piedras de Qixia.

Qixing. Formas fantásticas.

Se. Color.

Shangshi. Rocas admirables... por las cualidades que los admiradores vieron en ellas.

Shen. Espíritu.

Sheng. Resonancia.

Shou. Delgado, vertical y delgada.

Shuikeng. Depósitos de agua. Las piedras que se encuentran en lagos o ríos.

Taihu rocas o piedras. Las rocas que se encuentran en el lago Tai, provincia de Jiangsu. Caliza perforada blanca con una erosión significativa. También piedra caliza negra. Las de Wuxi, provincia de Zhejiang... presentan un aspecto de queso suizo con muchos agujeros. Caliza, pero de color más claro que las de Lingbi o Shih de Ying.

Tou. Agujeros y aperturas. También se refiere a las muescas que no son agujeros.

Wan. Terco.

Wanshi. Rocas tercas. Identificadas por las calidades admiradores que vieron en ellas.

Wen. Textura.

Wenfang yashi. Rocas del erudito o "piedras elegantes para el estudio del erudito".

Wenya. Elegancia literaria; elegancia escasa de estudio del erudito.

Xing. Forma.

Xiu. Elegante, refinado, pulido.

Yantai. Piedras de entintar.

Yashi. Rocas elegantes. Identificadas por las calidades que los admiradores vieron en ellas.

Yi. Inusual o extraño, con la connotación añadida y favorable de interesante, maravillosa y especial.

Yingde rocas o piedras. Las rocas que se encuentran en Yingde, provincia de Guangdong. Caliza negra perforada con picos y grutas; la caliza de Ying es gris oscura. Las rocas shih de Ying, piedras calizas grises oscuras, acanaladas o canalizadas y estriadas. Superficie característica de hoyuelos...

Yishi. Rocas fantásticas (antes del S. XX), rocas que se utilizan tanto para jardín y estudio.

Yu. Jade.

Lifeng Yuanlin. Rocas de Jardín o "picos verticales para el jardín".

Zhi. Materiales.

Zhou. Las arrugas, surcos profundos, crestas de alivio o líneas de relieve.

Zhuo. Torpe

Fuente: «suiseki.com». *The art of Stone appreciation, stoned shaped by nature, the art of stone appreciation -Glosario: | Términos japoneses | Términos chino | Términos coreanos.* [en línea] 1996 [consulta: 21/0572915] Disponible en: <http://www.suiseki.com/glossary/index.html>

## ANEXO IV.II. Arte Asiático. Jardines

Tanto los jardines imperiales como los privados constaban de una serie de elementos constantes. Esta forma de composición pone en relación el jardín con la pintura paisajística.

Al llevar a cabo la configuración es fundamental la elección del lugar siguiendo los puntos de vista de la geomancia feng Shui (...) Las descripciones de los jardines de literatos experimentaron una gran difusión, que se mantuvo hasta la dinastía Ming. En ésta época, la forma artística de la descripción de jardines se puede considerar casi como un elemento necesario del legado de los buenos literatos. Además, el jardín se convirtió en uno de los grandes motivos de la pintura Ming, de forma que el ideal visionario que recreó sobre los rollos del pintor Qiu Ying se convirtió realmente en el sueño ideal de los propietarios de jardines privados. Además de las descripciones realmente existentes, hacia 1634 apareció también la primera obra teórica sobre la concepción de jardines, el Yuan Ye de Ji Cheng (1582-?). Este tratado en tres volúmenes sobre la construcción de jardines trata de todos los aspectos importantes de esta arquitectura: la construcción, la elección del espacio, las montañas artificiales (con cuevas) jiashan, los lagos y las vías fluviales artificiales (por lo tanto, no presentes de forma natural), las formas decorativas como las rejillas, ventanas, puertas, accesos, balaustradas, además de empedrados, selección de piedras como piezas solitarias y la elección adecuada de las vistas (jie jing, los paisajes ocultos). La regla principal de la configuración es la de crear una copia de la naturaleza con una riqueza de contenidos superior a la del "natural". Nada se confía a la naturaleza. También es importante la variedad de las formas –siguiendo el ejemplo de la naturaleza y la variación entre elementos animados e inanimados...- La obra de Ji Cheng se consideraba un producto de la inspiración, según la cual había que guiarse, no una rígida obra reglamentada.

Para Ji Cheng, el arte de la jardinería se basa en la creación de una completa ilusión de paisaje natural: hay que incluir en el jardín el espíritu (qi) de la naturaleza por medios artificiales; el jardín debe ser exactamente un refinamiento de la naturaleza. El propietario vive en la ciudad, pero su jardín le hace sentir lejos del ruido y la suciedad, del polvo terrenal. El sentido de esta arquitectura es crear un refugio. Los jardines de literatos de la región de Jiangnan tuvieron, en función de su situación cerca de una ciudad o en el interior de ésta, dimensiones sumamente diversas, aunque todos eran lugares de reposo.

El Zhang wu zhi (tratado de los objetos superfluos), título de un manual para el experto de los años 1615-1620, de Wen Zhenheng (1585-1645), tataranieto del pintor Wen Zhengming, influyó en la denominación de la artesanía de la época Ming...

El mundo material de la clase superior de la época Ming se refleja en los manuales de los expertos. El final de la época Ming presenció la puesta en circulación de numerosas colecciones de textos consideradas manuales de coleccionismo que enumeraban los criterios del buen gusto, proporcionaban criterios para reconocer las falsificaciones de obras de arte y que, a lo largo de sus explicaciones, también difundieron las recetas para su falsificación.

El buen gusto se podía manifestar en todas partes. Los doce capítulos de Zhang wu zhi, por ejemplo, tratan de cosas tan diversas como los estudios de los literatos, las

piedras de jardín, las plantas, los recipientes, la indumentaria, la decoración de interiores y los alimentos.

FAHR-BECKER, Gabriele. *Arte Asiático*, Köln: Köneman, 2000, pp. 122-123 y 200-202.

### **ANEXO IV.III. La concepción estética del jardín en China a partir de sus elementos básicos**

Las rocas en el jardín chino simbolizan las montañas, elemento imprescindible en la concepción del paisaje. En sus orígenes, las montañas reinaban sobre los cuatro cuadrantes en los que se dividía al mundo y sobre ellas los Inmortales, siendo pues el escenario del paraíso recreado por los paisajistas (1). Todas ellas condensan la potencia salvaje de la naturaleza y confieren a su propietario cierto sentido de la inmortalidad. A partir de la dinastía Tang el sentido religioso da paso al sentimiento estético, siendo una de las pasiones de los conocedores y coleccionistas (2).

- (1) Según la visión tradicional del cosmos, éste se dividía en cuatro cuadrantes correspondientes a los puntos cardinales. A cada uno de ellos se asociaba un animal, un color, una estación y un lugar sagrado. A los cuatro puntos cardinales se añadió el centro como símbolo del eje del universo, y posteriormente asociado al poder imperial. Este lugar sagrado lo constituyen las Cinco Montañas Sagradas, a saber, Taishan (Este), Hengshan (Sur), Songshan (Centro), Huashan (Oeste) y Hengshan (Norte). Además de esta agrupación, la mitología china asocia dos montañas sagradas a la morada de dioses e inmortales. Así los montes Kunlun constituyen la morada de la Diosa Madre de Occidente (Xiwangmu) y las Islas de los Inmortales de formación rocosa son la morada de los Inmorales.
- (2) [...] El coleccionismo de rocas y el interés por las mismas quedó de manifiesto en el S. XII con la publicación del texto de Du Wan *Catálogo de piedras del Bosque Nublado* (Yunlin shipu).

CERVERA FERNÁNDEZ, Isabel. *Paisajismo y jardín en China*, Madrid: Universidad Autónoma, p. 30.

## ANEXO IV.IV. Cronología de las Dinastías Chinas

Dinastía	Iniciación y término
Shang	1766 -1028 a.C.
Zhou del Oeste	1027-771 a.C.
Zhou del Este (Período de Primavera y Otoño) Período de los Estados Combatientes)	771-221 a.C. 722-481 a.C. 481-221 a.C.
Dinastía Qin	221-206 a.C.
Dinastía Han del Oeste	206 a.C.-23 a.C.
Dinastía Han del Este	25-220
Período de los Tres Reinos (Wei, Shu y Wu)	220-280
Dinastía Jin Occidental	265-316
Dinastía Jin Oriental	317-420
Dinastías del Sur y del Norte	420-581
Dinastía Sui	581-618
Dinastía Tang	618-907
Las Cinco Dinastías	907-960
Dinastía Song del Norte	960-1127
Dinastía Song del Sur	1127-1279
Dinastía Yuan	1279-1368
Dinastía Ming	1368-1644
Dinastía Qing	1644-1911

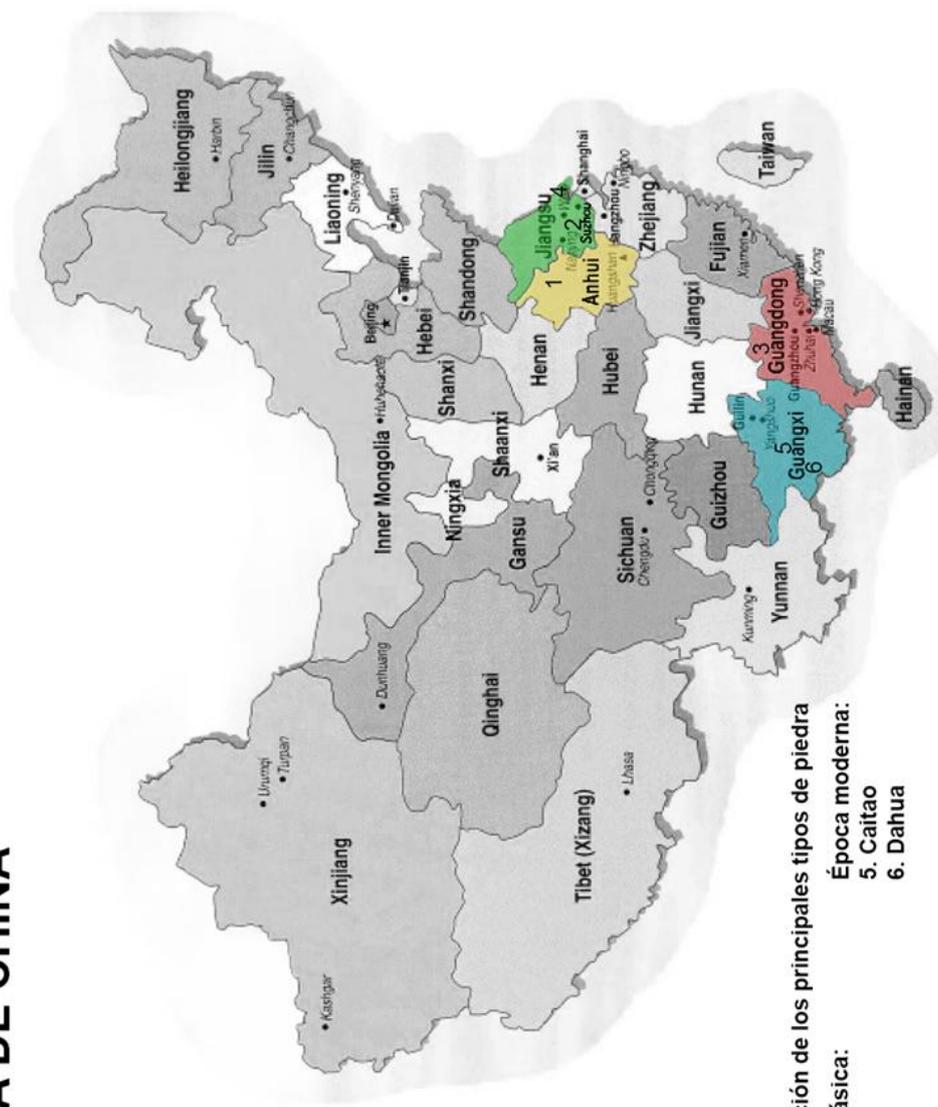
Fuentes:

[http://museo-oriental.es/ver\\_didactica.asp?clave=15&loc=0](http://museo-oriental.es/ver_didactica.asp?clave=15&loc=0)

<http://spanish.peopledaily.com.cn/refran/breve.htm>

**ANEXO IV.V. Mapa de China con la localización de los principales tipos de piedras coleccionadas en las épocas clásica y moderna**

**MAPA DE CHINA**



Localización de los principales tipos de piedra

Época clásica:

- 1. Lingbi
- 2. Taihu
- 3. Ying
- 4. Kun

Época moderna:

- 5. Caitao
- 6. Dahua

## ANEXO V

### V.I. Glosario de términos japoneses (resumen)

Aiseki. Piedra venerada.

Biseki. Piedra hermosa. Que ha sido pulida o tallada para mejorar su belleza natural. Generalmente no se considera como un verdadero suiseki.

Chusho-Seki. Piedras de patrón abstracto.

Dai. Soporte para mostrar suiseki.

Daiza. Soporte ceñido o base hecha para la visualización de un suiseki específico.

Dan-Seki / Dan-ishi. Piedras meseta.

Doban. Bandeja poco profunda de metal (generalmente bronce) sin agujeros en la parte inferior. Se utiliza para mostrar suiseki, y normalmente llena de arena o agua.

Dobutsu-Seki. Piedras en forma de animales... animal real o mítico caería en esta categoría.

Dokutsu-ishi. Piedras Cueva. Los huecos y cavidades en estas piedras se asemejan a cuevas, cavernas o grutas.

Domon-ishi. Piedras túnel. El agujero o agujeros en estas piedras sugieren un túnel de paso o arco natural. Tradicionalmente, el túnel pasa completamente a través de la piedra...

Seki Enzan. Piedras de las montañas distantes. Conocido más por la silueta...

Suiseki Hyojun. Un suiseki medio de 12 a 24 pulgadas (30 a 60 cm) de tamaño. Considerado como el estándar. (Véase Ogata, Kogata, y Mame).

Iro. Color.

Ishi. Piedra o roca.

Iwagata-ishi. Piedras de costa rocosa. Sugieren una costa rocosa azotada por el viento; o un acantilado...

Jimbutsu-Seki. Piedras en forma de humanos. La mayoría de los temas populares para estas piedras incluyen pescadores, granjeros, doncellas, Budas y monjes budistas. Las piedras que sugieren las partes del cuerpo humano también se incluyen...

Kaiseki. Tal como se utilizaba durante el Período Edo (1603-1867), que se refiere a las piedras con formas extrañas y dramáticas; rocas de los eruditos.

Kako-Seki. Piedras procesadas con fondos cortados o trabajados para hacerlos más fáciles de colocar en un suiban o daiza.

Katachi. Forma.

Katte. Flujo direccional implícito de un suiseki, determinado por sus características prominentes. Un suiseki que fluye hacia la derecha se llama migi-katte; una piedra que fluye hacia la izquierda es una Hidari-katte.

Kawazure. Textura suave (como la causada por el agua en el tiempo).

Keisho-Seki. Piedras objeto. Las piedras en esta categoría se asemejan a objetos estrechamente asociados con la naturaleza. Las piedras más finas no copian exactamente el objeto, pero sugieren que a través de unas pocas líneas y formas sutiles. Hay ocho categorías tradicionales de esta partida.

Kigata-ishi. Piedras con patrón de Planta.

Kinzan-Seki. Piedras de Vista Cercana a o con textura detallada.

Suiseki Kogata. Un suiseki pequeño de 15 a 30 cm de tamaño. Ko-ishi. Piedra Arco.

Koho-Seki. Piedras de la montaña de un solo pico.

Koshoku. Calidad envejecida de la superficie de la piedra; relacionada con yoseki y mochikomi.

Kuro-ishi. Piedras negras. Un tipo de clasificación de piedra japonesa que identifica las piedras más bien por su color que por la forma. Normalmente se utiliza en conjunción con uno o más otro tipo de clasificación.

Kuzuya-ishi. Piedras-choza. Dentro de esta clasificación está la piedra Choza de paja.

Meiseki. Suiseki excepcional; una obra maestra.

Mochikomi. El proceso de envejecimiento de una piedra mediante riego diario y la intemperie.

Suiseki Ogata. Una gran suiseki de 60 cm o más de tamaño. (Ver Hyojun, Kogata, y Mame).

Rempo-Seki. Piedras con varios picos de montaña.

Renzan-Seki. Piedras cordillera.

Sabaku-ishi. Piedras del desierto.

Sampo-Seki. Piedras de montaña de triple pico.

Sansui kei-Seki. Piedras escénicas de paisaje. Una categoría importante de Suiseki. Las piedras en esta categoría sugieren aspectos naturales de la naturaleza

Seki. Piedra.

Shimagata-ishi. Piedras Isla... se asemejan a una isla que emerge del agua... Estas piedras normalmente se muestran en una suiban o doban llenos de arena o agua.

Shimagata-Toyama-ishi. Piedras con vista de isla lejana.

Shizen-Seki. Una piedra natural que no ha sido alterada de ninguna manera en su limpieza.

Shun. Arrugas pesadas, pliegues y surcos en un suiseki.

Soho-Seki. Piedras de montaña de doble punta.

Sui. Agua.

Suiban. Bandeja de cerámica superficial y sin agujeros en la parte inferior. Se utiliza para mostrar suiseki, a menudo lleno de arena o agua.

Suiseki. Forma de arte asiático antiguo que consiste en rocas naturales y sus soportes de exhibición. Cualquier número de piedras apreciadas por su propia belleza y lo que sugieren al espectador. Frecuentemente en forma de montaña, animal u objeto antiguo hecho por el hombre. Piedras originadas sin alterar ..., excepto por su limpieza.

Suwari. Estabilidad en un suiseki. Que también encaja en su base e incluye la "apariencia" de ser estable y bien equilibrada.

Taki-ishi. Piedras cascada. Estas piedras se asemejan a una montaña con una o varias cascadas. La cascada es sugerida por una raya de cuarzo, calcita u otro mineral blanco que emana de la parte superior de la piedra y bajando la parte delantera. Si aparece la cascada en ambos lados de la piedra por lo general no se considera una buena piedra.

Tencho-Seki. Suiseki Cumbre.

Taneki Koo o el arte de buscar las piedras.

Tora-ishi. Piedras con patrón de raya de Tigre.

Torigata-ishi. Piedras en forma de pájaro. Este grupo... se asemejan pájaros reales y míticos.

Toyama-ishi. Piedras de montañas distantes. (Ver Enzan-seki). Conocidas más por las siluetas sugestivas de las piedras que por sus detalles.

Uogata-ishi. Piedras en forma de pez. Aunque todos los pescados pertenecen a esta categoría, las de koi y los peces de colores son especialmente apreciadas por los coleccionistas.

Yadori. Piedras refugio. La forma cóncava de estas piedras sugiere un abrigo superficial o refugio temporal formado por un acantilado sobresaliente.

Yagata-ishi. Piedras con forma de Casa... sugieren diversos tipos de casas rústicas.

Yamagata-ishi. Piedras de montaña. Estas piedras se asemejan a una sola montaña o varias montañas. Aunque la vista distante y cercana de las piedras de montaña es la clasificación más importante, dentro de las montañas también se pueden identificar por el número de picos.

Yoseki. Antiguo. Sentimiento antiguo. El envejecimiento y el fomento de una piedra. Riego y frotado de una piedra para darle un aspecto envejecido y apreciado.

Yurai-Seki. Piedras históricas. Piedras que han sido propiedad de personas importantes o que tienen historias importantes.

Zokei-Seki. Piedras modeladas. Piedras en las que han trabajado ciertas características para mejorar su forma. ... Generalmente no se considera como un verdadero suiseki.

Fuente: «suiseki.com». The art of Stone appreciation, stoned shaped by nature, the art of stone appreciation -Glosario: | Términos japoneses | Términos chino | Términos coreanos [en línea] 1996 [consulta: 21/0572915] Disponible en: <<http://www.suiseki.com/glossary/index.html>>

## ANEXO V.II. SUISEKI. Trasfondo histórico. Vicent T. Covello y Yuji Yoshimura (Resumen)

Durante miles de años los japoneses han considerado las piedras con un espíritu que se aproxima a la veneración... El arte de apreciación de las piedras se refinó particularmente en el diseño de jardines. Uno de los más tempranos y extensos libros japoneses de este último arte fue un manual de jardinería que data del siglo XI, llamado **Sakuteiki**\* (\*Toshitsuna Tachibana, sakuteiki: *The Book of Gardens*, traducción al inglés de Shigemaru Shimonaya. Tokio: Town and City Planners. 1976).

La apreciación artística de piedras experimentó un refinamiento aún mayor en los siglos inmediatamente posteriores a la escritura del Sakuteiki. **Del siglo XIII al XV**... Durante la última parte del período **Kamamura (1183-1333)**, la casta de guerreros samurai accedió al poder... Bajo la influencia del zen (con su énfasis en la austeridad, concentrada meditación, autoconocimiento intuitivo, la experiencia de la absoluta "nada" y la directa comunicación con la Naturaleza) un tipo diferente de piedras pasó a ser admirado. A diferencia de las antiguas piedras chinas, estas nuevas piedras eran sutiles, profundamente tranquilas, serenas, austeras y nada pretenciosas.

...Cien años después, en el **siglo XV**, otro famoso coleccionista de las piedras paisaje fue el shogun (dictador militar) Ashikaga Yoshimasa (1435-1490).

Fue también durante el siglo XV cuando la mayoría de los grandes jardines-paisaje secos (karensansui) fueron construidos. El más famoso de ellos es el jardín de arena y rocas situado en los terrenos de Ryoan-ji, un templo budista zen en Kyoto... Para los monjes zen y algunos otros, las piedras son símbolo del pensamiento zen, sirviendo como objetos de contemplación y meditación.

Para percibir más claramente la esencia de la piedra, se desarrolló entre los monjes zen del **período Muromachi (1338-1573)** una preferencia por las piedras desprovistas de todo elemento que pudiera distraer y de todo detalle innecesario. Esto, por lo tanto, llevó a una preferencia por las piedras que eran más sugerentes que explícitas, más naturales e irregulares que artificiales y simétricas, más austeras, sutiles y erosionadas que ostentosas, coloreadas, brillantes y nuevas.

En el **siglo XVII** uno de los más conocidos coleccionistas de piedras paisaje fue el **emperador Go-Mizuno ó** (1596-1680). Además de ser un ávido coleccionista, se cree que contribuyó grandemente a popularizar la práctica de utilizar bandejas rectangulares u ovaladas, de borde bajo, para exponer las piedras. Hasta entonces, se acostumbraba a situar piedras en una bandeja oval lacada en negro, de borde alto (unos cinco centímetros).

Durante el **Período Edo (1603-1867)** el desarrollo del arte del suiseki estuvo asociado con el auge de los comerciantes y ciudadanos ricos, que competían con la aristocracia por la posesión de las mejores piedras. El crecimiento de este arte estuvo también directamente relacionado con la escuela de pintura Bunjin, o de los literatos, que floreció durante el período Edo. Miembros de esta escuela, sobre todo eruditos clásicos, expresaban libremente sentimientos poéticos en sus ligeras pinturas a la aguada de pinturas montañosas. Muchas de las piedras seleccionadas por los pintores literati (en latín. Literati, de los letrados)... habían pasado de generación en generación como apreciados tesoros, y existen aún en colecciones de hoy en día.

Al principio de la **era Meiji (1868-1912)** hubo un breve período en que el desarrollo del arte del suiseki pasó por un estancamiento virtual. La riqueza de los nobles y samurai había decrecido, y las clases sociales comerciantes habían desviado su atención hacia otras formas de arte. Hacia el cambio de siglo, sin embargo, la popularidad del suiseki había renacido, alcanzando su más alta cota hacia la mitad del siglo XX.

Desde 1961, por ejemplo, la Asociación Japonesa de Suiseki, en colaboración con la Asociación japonesa de Bonsai, ha organizado exposiciones anuales de suiseki en Tokio... Para promover la apreciación y entendimiento del suiseki, también se han organizado algunas exposiciones internacionales: la primera de ellas tuvo lugar en el Parque Hibiya de Tokio, coincidiendo con las Olimpiadas de Tokio de 1964, y posteriormente en el Parque Conmemorativo de la Expo'70 en Osaka, Japón... El prestigio internacional de este arte fue incrementándose aún más en 1976, cuando el pueblo del Japón presentó seis suiseki de incalculable valor, como parte de su regalo de bicentenario a los Estados Unidos de América. Estas piedras están en permanente exposición en el National Arboretum de los EEUU en Washington, D.C.

COVELLO, Vicent T. y YOSHIMIRA, Yuji. *El arte japonés de contemplar las piedras. Suiseki y su uso con Bonsai*. Barcelona: Ediciones Omega, S.A. 1994, pp. 21-28.

### **ANEXO V.III. Las primeras asociaciones de Suiseki fuera de Extremo Oriente**

#### **California**

California apoya a numerosas organizaciones de suiseki. El estado ha sido bendecido con una geología variada que es rica en minerales, y tiene una gran población de personas de ascendencia japonesa, incluyendo a muchos inmigrantes japoneses, que ayudan a nutrir y sostener el arte. Estos factores, junto con algunos expertos de suiseki que sirven como líderes y divulgan información sobre el suiseki, han hecho de California el área más activa del suiseki fuera de Japón.

El área de la bahía de San Francisco apoya tres clubes de suiseki:

El Suiseki Kai Kashu, ubicada al sur de San Francisco en Palo Alto, es el club más antiguo de suiseki en la esfera del hemisferio occidental.

El San Francisco Suiseki Kai se formó hace quince años por la Sra. Eiko Iwasaki y su esposo, Kojiro Iwasaki.

Sociedad de Suiseki de California, fundada [por Francisco Rivera] en 1993.

El California Bonsai Society, una organización en Los Ángeles, publicó su primer álbum conmemorativo de bonsai y suiseki en 1967.

#### **Canadá**

...Columbia Británica, Manitoba y Ontario... Pequeñas comunidades de japoneses en Vancouver y otras ciudades tienen algunos coleccionistas...

#### **Europa**

El panorama del suiseki en Europa está creciendo, aunque va a la zaga de los Estados Unidos debido a la falta de personas cualificadas para compartir sus conocimientos sobre este arte. Es sólo en los últimos años cuando se han formado clubes de suiseki y los potenciales lugares de recogida han sido explorados principalmente por el impulso de artistas del bonsai.

La Asociación Europea de Suiseki (ESA)... fue fundada en 1992 en **Luxemburgo y Alemania** por Norry Kirschten, ...La ESA ha realizado exposiciones internacionales de suiseki, a menudo en colaboración con los clubes de bonsái.

**La Sociedad Alemana de Suiseki** fue fundada en 1992 por Willi Benz, [fue vicepresidente y, después, presidente la ESA.]

**La comunidad francesa de suiseki** organizó su primer grupo, Asociación Française des Amateurs de Suiseki, en Mayo de 1996.

**Los coleccionistas de suiseki de campo italianos** han sido muy activos, gracias a la existencia de una zona clásica de recogida de los Alpes de Liguria en el norte de Italia... Luciana Garbini fundó el gran y prestigioso Club Suiseki Unici Di Liguria en la Riviera italiana, ciudad de La Spezia en 1991. Este club está aportando gran parte de la dirección estética del suiseki en Italia y en toda Europa.

### **Latino-América**

La historia del suiseki en América Latina está todavía en su infancia. La mayoría de las colecciones se realizan por aficionados al bonsai. Aunque países como **Brasil** (a pesar de su gran población japonesa) y **Colombia** tienen clubes de bonsai activos, las colecciones organizadas allí son casi inexistentes.

**Puerto Rico**, sin embargo, organizó su primer grupo de estudio de suiseki, el Club de Suiseki de Puerto Rico, en 1995... El artífice principal del club de bonsai e instructor, el Sr. Adan E. Montalvo... escribe numerosos artículos en revistas de bonsai de América Latina.

### **Australia**

Australia es otro gran país con una geología fascinante esperando a ser explorado. Hay un pequeño núcleo de artistas de suiseki. La Convención anual de Clubes de Bonsái internacionales fue organizada por Australia en 1995. Su exposición incluía varios ejemplos muy hermosos del material disponible para los coleccionistas de campo.

### **África**

**Sudáfrica** cuenta con una gran comunidad de bonsai, y algunas de estas personas también están interesadas en el suiseki. La sociedad de Suiseki del Cabo celebra reuniones periódicas en el Cabo, Sudáfrica... La Sociedad Sudafricana de Suiseki se encuentra en Durban...

RIVERA, Felix. *Suiseki: The Japanese Art of Miniature Lansscape Stones*, Felix. Berkeley, California: Stone Bridge Press, 1997, pp. 46-51.

Actualmente en Europa también cabe destacar el British Suiseki Club. En España existe la Sociedad Española de Suiseki desde 1997. También hay otras asociaciones en Gipuzcoa, así como el Club de amigos del Bonsái de Alcobendas, Parla, Lorca.

En España, existe la **Asociación Española de Suiseki** (A.E.S.), fundada en 1997, una organización sin ánimo de lucro que tiene como fin la promoción y difusión del estudio y conocimiento del **Arte del Suiseki**, dentro del máximo respeto a la Naturaleza. Entre sus socios hay destacados miembros del mundo del suiseki, tanto a nivel nacional como internacional, y muchos de ellos, como la propia asociación, participan y colaboran con las asociaciones más importantes del mundo, entre las que destacan la Nippon Suiseki Association y la European Suiseki Association, además de otras asociaciones nacionales y locales de otros países. Asimismo, la A.E.S. organiza anualmente un certamen nacional, con la presencia de importantes maestros y personalidades del mundo del suiseki y del máximo nivel nacional e internacional.

BLÁZQUEZ, JOSÉ MANUEL, «Dossier suiseki» [en línea] [consulta: 28.03.2011]. Disponible en: <<http://www.rjb.csic.es/jardinbotanico/ficheros/documentos/pdf/noticias/dossiersuiseki.pdf>>

## ANEXO V.IV. Coleccionismo

En Japón se celebran exposiciones públicas de suiseki en casi todas las ciudades grandes y en muchos pueblos pequeños. Además de las exposiciones nacionales e internacionales organizadas por la Asociación Japonesa de Suiseki y la Asociación Japonesa de bonsai (Nippon Bonsai Association), clubes locales de bonsai y suiseki a lo largo de todo el país celebran exposiciones periódicas...

Algunos templos y museos japoneses tienen también suiseki en sus colecciones, que pueden ser vistas si se concerta una visita, o en las ocasiones en que son expuestas. El museo Nezu, en Tokio, el museo de Arte de Tokugawa en Nagoya, y el Templo Nishi Honganji en Kyoto, por ejemplo, exponen periódicamente suiseki en sus colecciones.

Aunque hay muchas exposiciones particulares de suiseki en Japón, no suelen estar abiertas al público. Sin embargo es posible concertar visitas privadas a través de algún comerciante, o por medio de contactos personales...

El suiseki es expuesto públicamente en otros países además del Japón, pero mucho más limitadamente. En 1973, por ejemplo, una gran exposición de suiseki y meiseki fue celebrada en el Museo de Historia Natural de Los Ángeles... También se pueden ver suiseki en convenciones nacionales y regionales que se celebran en numerosos países. Muchos clubes de bonsai también dedican talleres especiales a la apreciación del suiseki y su utilización con bonsai.

El objetivo de la mayoría de coleccionistas de suiseki es amasar una colección que contenga al menos un ejemplar de calidad de cada una de las principales clasificaciones de suiseki, subclasificaciones, categorías y subcategorías. Algunos coleccionistas se especializan también en tipos particulares de piedras, como suiseki que representa: (1) una categoría en particular, (2) una procedencia determinada; (3) un color o textura en particular; (4) un determinado mineral o tipo de roca (por ejemplo, basalto o calcita), y (5) una medida en particular, como suiseki miniatura. Otros coleccionistas se especializan en los suiban, y su objetivo es poseer como mínimo un ejemplo de cada horno y ceramista importante.

COVELLO, Vicent y YOSHIMURA, Yuji. *El arte japonés de contemplar piedras...*, pp. 137-138.

## ANEXO V.V. La estética de wabi-sabi

### **wabi alude a**

un modo de vida  
un camino espiritual  
lo interno  
lo subjetivo  
una construcción filosófica  
acontecimientos en el espacio

### **sabi alude a**

objetos materiales  
arte y literatura  
lo externo  
lo objetivo  
un ideal estético  
acontecimientos en el tiempo

El wabi-sabi se enfrentó radicalmente a la perfección y a la suntuosidad china de los siglos XVI y anteriores.

El wabi-sabi implica una visión del mundo intuitiva

Cree en la incontrolabilidad fundamental de la naturaleza

Romantiza la naturaleza

Materiales naturales

Ostensiblemente tosco  
Se acomoda a la degradación y al desgaste  
la corrosión y la contaminación le dan más expresión  
Aboga por la expansión de la información sensorial  
Se adapta a la ambigüedad y a la contradicción  
Generalmente oscuro y apagado  
Función y utilidad no son tan importantes

### **Una breve historia**

La inspiración inicial de los principios metafísicos, espirituales y morales del wabi-sabi proviene de las ideas sobre simplicidad, naturalidad y aceptación de la realidad que se encuentra en el taoísmo y en el Budismo Zen chino.... Aunque el wabi-sabi penetró rápidamente en casi todos los aspectos de la sofisticada cultura y del gusto japonés, alcanzó su expresión más amplia en el contexto de la ceremonia del té.

### **Las Bases metafísicas del Wabi-Sabi**

Las cosas evolucionan hacia o desde la nada.  
El universo, mientras destruye, también construye. Nuevas cosas emergen de la nada, pero no podemos determinar realmente, mediante una observación superficial, si algo está evolucionando hacia o desde...

### **Cualidades materiales**

- Sugieren el proceso natural
- Irregulares
- Íntimas
- Sin pretensiones
- Toscas
- Turbias
- Simples

Se puede considerar el wabi-sabi un sistema estético "global"

### **Los valores espirituales del Wabi-Sabi**

#### **La verdad proviene de la observación de la naturaleza.**

Tres de las lecciones más obvias se destilaron después de milenios de contacto con la naturaleza (y estimuladas con el pensamiento taoísta) y fueron incorporadas a la sabiduría del wabi-sabi.

1. Todas las cosas son mudables. La tendencia hacia la nada es implacable y universal: incluso cosas que... son duras, inertes, sólidas- no ofrecen más que una ilusión de permanencia... Todo se gasta.
2. Todas las cosas son imperfectas.
3. Todas las cosas son incompletas. Todas las cosas, incluso el universo mismo, están en un estado constante, perpetuo de transformación o de disolución.

#### **La "grandeza" existe en los detalles desconocidos y desapercibidos.**

El wabi-sabi representa exactamente lo opuesto a los ideales occidentales de gran belleza como algo monumental, espectacular y duradero... El wabi-sabi es lo intrascendente y lo oculto, lo provisional y lo efímero: cosas tan sutiles y evanescentes que resultan invisibles para la mirada ordinaria... Cuanto más cerca están las cosas de la no existencia, más exquisitas y evocadoras resultan, Por consiguiente, para experimentar el wabi-sabi hay que aflojar el paso, ser paciente, y mirar muy de cerca.

#### **Puede hallarse belleza en la fealdad.**

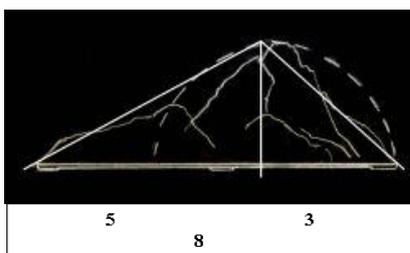
KOREN, Leonard. *Wabi-Sabi for Artist, Designers, Poets and Philosophers*. Berkeley, California: Stone Bridge Press, 1994, pp. 7-21; 22; 26-29; 31-36; 40-42 y 45; 46-52

## ANEXO V.VI. Elementos compositivos del *suseiki* (*Vista de montaña*)

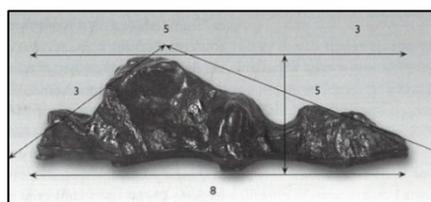
Para Félix Rivera la estética del *suseiki* comienza con la comprensión de los elementos compositivos. Sostiene que la proporción áurea crea diseños visualmente atractivos a través de la tensión y asimetría en lugar de equilibrio, en alusión a las piedras con forma de montaña. Sin embargo, salvo Rivera y Chiara Padrini, otros expertos no plantean esta cuestión en sus manuales.

La tensión compositiva y la desigualdad... provocan una respuesta activa en el espectador, mientras que una composición demasiado equilibrada es simplemente tediosa... La sección áurea también es significativa porque demuestra una lógica matemática para el concepto de asimetría (...) la "secuencia de Fibonacci"... el número más pequeño es aproximadamente el 38% del más grande... la relación del segmento pequeño es al mayor igual que la relación entre el segmento más grande y el conjunto.

RIVERA, Felix. *Suseiki: The Japanese Art of Miniature Landscape Stones*. Berkeley, California: Stone Bridge Press, 1997, p. 54.

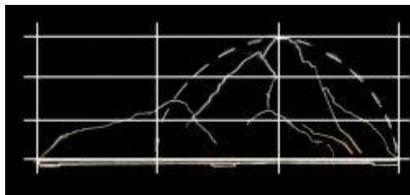


A la derecha, la proporción áurea en un *suseiki* horizontal. Fuente: RIVERA, F. *Suseiki...*, p.61.

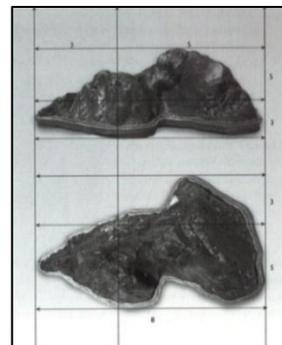


El equilibrio visual es creado por una forma de triángulo irregular o escaleno, dentro de un eje tridimensional. La interpretación de una piedra a través de la proporción áurea es la clave del proceso de evaluación, cuyo objetivo... es determinar cuán cerca está un *suseiki* del ideal. Otros elementos de diseño, tales como la textura, el color, etcétera, son evaluados para ver cómo se complementa toda la composición entera.

RIVERA envía a YOSHIMURA, Toshiji, quien ofreció una explicación acerca la "forma ideal", del *suseiki* "Vista de Montaña", (*toyama ishi*), Op. Cit., pp. 60-61.



A la izquierda el dibujo dividido en tres partes muestra los puntos focales de la "piedra Montaña..."; A la derecha, composición armoniosa y al mismo tiempo dinámica.



La imagen se divide tanto horizontal como verticalmente en tres partes y los puntos focales del diseño puede ser, por ejemplo, un pico o un elemento secundario, como un lago, una cascada, o secuencias particulares del diseño como diagonales recurrentes.

CHIARA, Padrini. *Suseiki, El arte de Dios. Saber observar*. [en línea] [consulta: 21.11.2014]. Disponible en web: <<http://www.padrini.it/zen/art06.html>>

## ANEXO V.VII. Clasificación de los suiseki por estilos (Willi Benz)

### I. Formas

#### A) Piedras-paisaje. Sansui kei-seki. Sansui keijo-seki.

##### 1. Paisajes

- 1a) Montañas vistas de lejos. Tomaya-ishi, Enzan-seki.
- 1b) Montañas vistas de cerca. Kinzan-seki.
- 1c) Montaña-isla, montaña solitaria que se eleva en mitad de una piedra plana; montaña-isla cercana a otra gran elevación, ...montaña-isla en forma de meseta, elevación plana como una meseta.
- 1d) Macizos con nieve o montañas con hielo y nieve o glaciares.
- 1e) Montañas con uno o varios lagos de montaña.

##### 2. Torrentes. Keiryu-seki.

##### 3. Cascadas. Taki-ishi.

- 3a) Cascada con pequeño hilo de agua.
- 3b) Cascada con cortina de agua.
- 3c) Cascada seca.

##### 4. Piedras-mesta o mesetas. Dan-seki o Dan-ishi

##### 5. Piedras-declive o piedras en punta.

##### 6. Piedras-orilla o playa. Isogata-ishi

- 6a) Piedras-costa o acantilado Araiso-seki.
- 6b) Piedras-banco de arena Hirasu-ishi.

##### 7. Piedras-costa rocosa Iwagata-ishi.

- 7a) Costa con pilar.
- 7b) Costa con agua.
- 7c) Costa con un arco.
- 7d) Costa con una cala.
- 7e) Grieta transversal.
- 7f) Grieta longitudinal.
- 7g) Embudo.
- 7h) Zona azotada por la marea.

##### 8. Piedras-isla. Shimagata-ishi.

##### 9. Piedras-gruta, cueva, caverna. Dokutsu-ishi.

##### 10. Piedras-refugio, paredes con desplome Yadori/Amayadori.

##### 11. Piedras-túnel o arco Domon-ishi.

##### 12. Piedras estanque o balsa de agua Mizutamari-ishi.

##### 13. Piedras de las regiones kársticas.

- 13a) Erosión con sillones.
- 13b) Erosión en hondonada.
- 13c) Erosión plana.
  - Erosión en punta.
  - Falla.
  - Producto de la descomposición (terra rossa).
- 13d) Piedras que sin serlo, semejan las piedras con crestas, a saber, estalactitas, estalagmitas y piedras con formas de ropaje.

##### 14. Piedra de erosión como Monument Valley.

##### 15. Montañas con meseta sin cumbre y flancos escalonados (erosión periódica).

#### B) Piedras objeto. Keisho-ishi.

##### 1. Piedras con formas humanas o partes del cuerpo Sagata-ishi/Jimbutsu seki.

- 2. Piedras con formas de animales.** *Dabutsu-seki*
  - 2a) Piedras con formas de peces y anfibios. *Uogatai shi*.
  - 2b) Piedras-pájaro *Torigata-ishi*.
  - 2c) Piedras-insecto, por ejemplo mariposa.
  - 2d) Piedras-mamífero.
- 3. Piedras en forma de casa.** *Yogata ishi*.
- 4. Piedras-arco.** *Hashi-ishi*.
- 5. Piedras-barco.** *Fumagata-ishi*.
- 6. Piedras con formas abstractas, aunque hermosas.**

## **II. Piedras con motivos y dibujos extraordinarios**

- A) Motivo con forma humana.
- B) Motivo animal.
- C) Motivo de planta.
- D) Motivo de paisajes.
  1. Piedras con motivos de crisantemos. *Kikumon-seki/ Kikka seki/ kiku-ishi*.
  2. Piedras con motivos de ciruelo japonés. *Baika-seki*.
  3. Piedras con motivos de hojas. *Hagata-ishi*.
  4. Piedras con motivos de gramíneas. *Kusagata-ishi*.
  5. Piedras con motivos frutales. *Migata-ishi*.
- E) Motivo de cuerpos celestes. *Gensho-seki*.
  1. Piedras con motivos lunares. *Tsukigata-ishi*.
  2. Piedras con motivos solares. *Higata-ishi*.
  3. Piedras con motivos de estrellas. *Hoshigata-ishi*.
- F) Motivos de fenómenos meteorológicos. *Tenko-seki*.
  1. Piedras con motivos de lluvia. *Amagata-ishi*.
  2. Piedras con motivos de nieve. *Yukigata-ishi*.
  3. Piedras con motivos de relámpagos. *Raika-seki*.
- G) Piedras con motivos abstractos. *Chusho-seki*.
  1. Motivos ahuecados, por ejemplo, huellas de animales o humanas *Sudachi*.
  2. Dibujo de red de pesca *Itomaki-ishi*.
  3. Motivo de serpiente. *Jagure*.
  4. Motivos de rayas (piel de tigre). *Tara-ishi*.

## **III. Clasificación de los suiseki según el lugar de procedencia**

- A) Lugar.
- B) Región.
- C) País.

## **IV. Clasificación de los suiseki según el color**

- A) Piedras de color negro intenso. *Magura-ishi*.
- B) Piedras que van del gris al negro. *Kuro-ishi*.
- C) Piedras rojas. *Aka-ishi*.
- D) Piedras lilas. *Murasaki-ishi*.
- E) Piedras azules. *Ao-ishi*.
- F) Piedras que van del amarillo al rojo. *Kinko-seki*.
- G) Piedras de amarillo-dorado. *Ogon-ishi*.
- H) Piedras de cinco colores. *Goshiki-seki/ Goshiki-ishi*.

## ANEXO V.VIII. Hoja de evaluación del suiseki

Utilice este formulario para registrar su evaluación de una piedra que ha traído del campo. Véase la tabla 2... de los criterios a evaluar en cada categoría. Asegúrese de aislar las distintas categorías durante su evaluación inicial.

### FORMA

*Puntos en contra*

*Puntos a favor*

### TEXTURA

*Puntos en contra*

*Puntos a favor*

### COLOR

*Puntos en contra*

*Puntos a favor*

### ARMONÍA Y EQUILIBRIO

*Puntos en contra*

*Puntos a favor*

### DAIZA

*Puntos en contra*

*Puntos a favor*

### PATINA

*Puntos en contra*

*Puntos a favor*

### WABI-SABI

*Puntos en contra*

*Puntos a favor*

### OBJETIVIDAD-SUBJETIVIDAD

*Puntos en contra*

*Puntos a favor*

RIVERA, Felix. Suiseki: The Japanese Art of Miniature Landscape Stones. Berkeley, California: Stone Bridge Press, 1997, p.150

## ANEXO V.IX. Estética del suiseki (tabla 2)



<b>FORMA</b>	
Triángulos equiláteros, simples. Sin formas definidas ni clasificaciones. Las formas abstractas no tienen requisitos de composición.	Compleja, que conecta triángulos escalenos. Representante de las formas de sus clasificaciones. El SUISEKI acentúa la proporción áurea
<b>TEXTURA</b>	
Simple, lisa; mejor la textura mínima.	Compleja, variada, profundamente resistente sin bordes ásperos. Mucha variedad presente: agua, hielo, nieve, flores, pastos, etc. Diferentes inclusiones. Mucha variedad visual.
<b>COLOR</b>	
Lavado. Los colores carecen de fuerte matiz y saturación. Demasiados colores claros.	Colores oscuros, especialmente negros. Colores vibrantes y profundos con tonos minerales coloreados como el jaspe y chert son vibrantes.
<b>ARMONÍA Y EQUILIBRIO</b>	
Parece que el suiseki se cae de la daiza. La daiza es demasiado pequeña o demasiado grande para la piedra. La relación entre la daiza y suiseki es inapropiada. El suiseki no encaja en proporción áurea.	Sensación de solidez y estabilidad. Relación bien proporcionada entre la daiza y la piedra. El SUISEKI se ajusta a la proporción áurea
<b>DAIZA</b>	
Maderas de grano grueso (roble). Maderas de color claro. Daiza mal acabada: pies demasiado pequeños, demasiado grandes, etc... Inestable en apariencia. Demasiados espacios entre las paredes del suiseki y daiza. Muchos pies (efecto de caterpillar) y se coloca incorrectamente. Un acabado muy brillante.	Maderas elegantes y oscuras y de grano apretado (nogal, cerezo, palo rosa, etc.). Acabado satinado. Pies correctamente colocados y con ritmo. Grueso bien proporcionado. La daiza encaja como un guante en la piedra. El efecto final es el de finos muebles antiguos.
<b>PATINA</b>	
Evidente manipulación de la superficie con sustancias extrañas. Olor ofensivo. Muy brillante. Bordes afilados, grietas y roturas.	Demuestra el frotado de la mano extendida, excelente intemperie y envejecimiento. Wabi-sabi personificado.
<b>WABI-SABI</b>	
El SUISEKI parece duro, inacabado, joven, chillón. Ningún poder evocador.	El SUISEKI parece elegante, envejecido, misterioso, con profundidad de colores, texturas y pátina. Muchos niveles de apreciación conducen a interpretaciones varias. Todas las variables se unen para formar una imagen unificada de la grandeza de la naturaleza en miniatura.
<b>OBJETIVIDAD-SUBJETIVIDAD</b>	
Evaluación integrada por el uso de evaluaciones objetivas y subjetivas críticas.	

RIVERA, Felix. *Suiseki: The Japanese Art of Miniature Landscape Stones*. Berkeley, California: Stone Bridge Press, 1997, p. 147.

## ANEXO VI

### ANEXO VI.I. Glosario de términos coreanos

- Daepumseok. Daepum significa grande. Esta es una gran piedra de más de 45 cm de tamaño.
- Daezwa. Soporte de madera tallado para la exhibición del suseok. También se llama Zwadae.
- Danbong-sanseok. Una piedra con solo un pico de montaña.
- Dhamhyungseok. Esta es una Piedra Estanque.
- Dokyungseok (Sumhyungseok). Una piedra que se asemeja a una isla.
- Dongkool-hyungseok. Una piedra que tiene una cueva como un importante punto de interés.
- Dongmoolhyungseok. Una piedra que se asemeja a un animal.
- Gagongseok. Las piedras que tienen la modificación artificial, como el corte de la parte inferior o superficie tallada para mejorarla...
- Goeseok. Una piedra que es curiosa o grotesca. Similar a las piedras chinas originales con múltiples perforaciones o pliegues.
- Golseok. Las piedras se asemejan a los huesos animales.
- Hosooseok. Este suseok se asemeja a un lago y debe tener una depresión relativamente grande rodeada de un paisaje a gran escala.
- Hyungsangseok. Categoría de suseok con formas que se asemejan a las criaturas vivas... a los seres humanos y a los animales.
- Jiphyungseok. Esta es una piedra con forma de casa.
- Kaseok. Una piedra de gran belleza o calidad.
- Keunsanseok. Estas piedras parecen vistas cercanas de las montañas.
- Kupzil. Superficie o textura.
- Kwantongseok. Una piedra con uno o más túneles como un punto de visión importante.
- Kyungseok. Significa paisaje natural y "seok" significa piedra. Estas piedras se asemejan a las cosas naturales, como montañas, islas, etc.
- Miseok. Piedra hermosa.
- Myungseok. Piedra considerada obra maestra.
- Pokposeok. Piedra que tiene inclusiones de blanco que se asemejan a una cascada.
- Pyozunseok. Pyozun significa estándar. Piedra estándar, entre 15 a 45 cm de tamaño.
- Sankyungseok. Piedra Vista de montaña. Hay dos subcategorías; por el número de picos y la distancia de visión.
- Sopumseok. Sopum significa pequeña. Esta es una piedra pequeña, de menos de 15 cm.
- Suban. Recipiente de cerámica lleno de arena o agua para la exhibición natural de suseok.
- Suseok. La piedra natural. Una piedra apreciada por su valor intrínseco. Se utiliza para ver o para la meditación. Literalmente "su" significa toda la vida y "seok" significa piedra. Por lo tanto, suseok significa piedra de larga vida.
- Wonsanseok. Vista de montaña distante. Estas suelen ser piedras muy oscuras.
- Yangseok. Mantenimiento de una piedra joven para que se vea más vieja de riego, manofrotamiento, y la exposición al sol.
- Yunsanseok. Gama de piedra de la montaña. Una piedra en esta categoría tiene más de tres picos de las montañas y se asemeja a una serie de montañas.
- Zungwonseok. Desde zungwon significa jardín, una zungwonseok es una piedra de jardín. En general más grande que la que una persona puede llevar en ambas manos.
- Fuente: «suiseki.com». The art of Stone appreciation, stoned shaped by nature, the art of stone appreciation -Glosario: | Términos japoneses | Términos chino | Términos coreanos. [en línea] 1996 [consulta: 21/0572915] Disponible en web: <http://www.suiseki.com/glossary/index.html>

## ANEXO VI.II. COMPARACIÓN: CHINA, JAPÓN, COREA Y OCCIDENTE

<b>PIEDRAS DE CUATRO REGIONES</b>				
<b>CARACTERÍSTICAS</b>	<b>GONGSHI CHINO</b>	<b>SUISEKI JAPONÉS</b>	<b>SUSEOK COREANO</b>	<b>VISIÓN OCCIDENTAL DE LAS PIEDRAS</b>
<b>COMPLEMENTOS</b>	ninguno o muchos	ninguno, mínimo	ninguno	ninguno, varios
<b>MODIFICACIONES</b>	ninguna, inscripción, modificación menor	preferentemente ninguna, se acepta la nivelación de la base	ninguna	ninguna, varias
<b>EQUILIBRIO</b>	es aceptable solo de frente 3-dimensiones mejor	delantero y trasero, una cara preferida	se prefieren ambos lados	2 lados preferidos, sin limitaciones absolutas
<b>EXPOSICIÓN DE LA BASE</b>	tallada elaborada a mano, capaz de colocar la piedra en posición vertical	sencilla, daiza de madera a medida, suiban con agua o arena	sencilla, zwadae natural, prueba de agua o arena	gran variedad de materiales adecuados para la piedra específica
<b>SISTEMA DE CLASIFICACIÓN</b>	informal	formal	formal	[temporalmente basadas en clasificaciones del suiseki]
<b>COLOR</b>	Se prefiere oscuro, se permite la variedad	se prefiere oscuro	natural, variedad	variedad basada en la coloración autóctona
<b>LUGAR DE EXPOSICIÓN</b>	interior, en un lugar destacado, preferiblemente junto a una ventana, sobre una mesa o puesta en el suelo	en un tokonoma [alcoba interior], cerca de una ventana, con bonsai	en un escenario propicio, preferiblemente cerca de una ventana, puede estar en la colección de suseok	variada estéticamente, puntos interiores agradables, puede estar en la colección de piedra
<b>EXPOSICIÓN</b>	presentación frontal común	parte trasera y delantera agradables	en toda la piedra, el ángulo preferido	ampliamente variada, en la colección, sola
<b>DUREZA</b>	Recomendada dura, variedad aceptada	preferida de constitución muy dura, otras durezas toleradas	preferida la dureza de constitución sólida, variedad disfrutada	sólo la restricción de soportar el agua, sin desmenuzarse
<b>HISTORIA</b>	origen en el 220 a.C., ampliamente compartido	traídas de China y Corea en el 600 d.C., recientemente compartido	recibidas de China en el 150 a.C., muchos dominan	procedentes de Japón, difundidas ampliamente desde 1975
<b>ORIENTACIÓN</b>	en general orientada verticalmente, vigorosa, activa	en general orientada horizontalmente, serena	natural, orientación no sometida limitación	ampliamente variada, descripción simple de la influencia japonesa de la "Visión de la Piedra"
<b>NOMBRE</b>	visión descriptiva real, es decir, Piedra Roja, Piedra de Taihu, Piedra del Río Yangze	nombre o descripción poética, significado de suiseki = piedra de agua	Describe la forma o el patrón, influencia japonesa, "Piedra de la longevidad"	Ampliamente variada, influencia japonesa, descripción simple de "la Visión de la Piedra".
<b>PÁTINA</b>	pulido a mano, permitidos otros aumentos	frotado y riego durante mucho tiempo al aire libre	pulido a mano	muy variada, influencia japonesa no generalizada
<b>FILOSOFÍA</b>	las primeras piedras: Hogar de los Inmortales, Meditación clásica, estética espiritual, Taoísta, VIGOR	primera influencia de China, más tarde el objeto de meditación Budista Zen, serenidad espiritual, estética	primero china, variedad de influencia religiosa primitiva, influencia japonesa, influencia moderna, SERENIDAD	de origen japonés, evolucionan los estilos occidentales, la apreciación estética, foco de meditación, símbolo perfección de la naturaleza
<b>FORMA</b>	natural, permitida modificación mínima	natural, de paisaje, permitido cortar la parte inferior	natural, sin alteraciones	muy variada, el corte inferior es aceptado por algunos
<b>TAMAÑO</b>	pequeño a grande	Que se pueda llevar en una o las dos manos	pequeño, se admiten algunas grandes	muy variados
<b>TEXTURA</b>	muy variada	lisa	lisa	muy variada
<b>EXPOSICIÓN EN BANDEJA</b>	piedra expuesta en bandeja de cerámica con agua, arena y árboles en miniatura	bandeja de cerámica o metal, piedra con agua o arena	piedra expuesta en bandeja de cerámica con agua o arena	exposición variada, piedra en bandeja con agua, arena o guijarros pequeños

Fuente: GERSTLE, Manette. *Beyond Suiseki. Ancient Asian Viewing Stones of The 21ST Century*. California: Arcata., 2006, p. 39.

### ANEXO VI.III. Tabla comparativa de los estilos tradicionales del arte de contemplar piedras en China y Japón

Características	Japonesas	Chinas
<b>Origen histórico:</b>	<i>Importadas desde China</i>	<i>Autóctono</i>
<b>Origen Filosófico:</b>	<i>Shintoísmo, Zen, Confucianismo</i>	<i>Taoísmo, Filosofía Yin-Yang</i>
<b>Tamaño:</b>	<i>Pequeño</i>	<i>Pequeño hasta grande</i>
<b>Dureza</b>	<i>Duro a muy duro</i>	<i>Blando a duro</i>
<b>Color</b>	<i>Oscuro, sombrío</i>	<i>Luminoso hasta oscuro</i>
<b>Textura</b>	<i>Suave</i>	<i>Rugoso</i>
<b>Expresividad</b>	<i>Implícita y sutil</i>	<i>Explícita, escénica</i>
<b>Balance estético</b>	<i>Todos los lados de la Piedra</i>	<i>Solamente un frente</i>
<b>Orientación</b>	<i>Horizontal</i>	<i>Vertical</i>
<b>Alteraciones permitidas</b>	<i>Ninguna (no cortar, no pegar, no tallar)</i>	<i>Todas las necesarias</i>
<b>Daizas</b>	<i>Simples</i>	<i>Complejas, escénicas</i>

SOLA, Francisco E. *Comparación entre los Clásicos Estilos de China y Japón*. [en línea] 2009 [consulta: 04.06.2011] Disponible en: <<http://tansekikoo.webs.com/apps/photos/photo?photoid=60176537>>

Las piedras chinas se diferencian de las japonesas en que pueden rebasar los límites superiores de tamaño y, contrariamente a éstas, generalmente se muestran en posiciones verticales sobre soportes elaborados para mostrar un aspecto extravagante. Un dato importante sobre estas rocas:

Las firmas y otros escritos sobre algunas piedras antiguas pueden tener una importancia histórica y proporcionan una especie de pedigrí lítico que ha perdurado durante siglos de paso de la piedra de una persona a otra hasta la época contemporánea, cuando pueden exponerse en un museo o en la casa de un acaudalado chino o extranjero.

GERSTLE, Manette. *Beyond Suiseki. Ancient Asian Viewing Stones of The 21ST Century*. California: Arcata. 2006, pp. 24 y 29-31.

### ANEXO VI.IV. Diferencias culturales entre China y Japón respecto a la concepción de la naturaleza

Mientras que el seguidor del Taoísmo trata de ver la armonía de la naturaleza, la fuerza total y penetrante del universo, el *Tao*, el japonés ve más bien una profusión de divinidades (...) El artista chino se preocupa de dar una unidad total, donde el japonés quiere más bien presentar aspectos individuales de la naturaleza (...) La concepción china de la naturaleza es una percepción cultural, un esfuerzo consciente por sentirse inmerso en ella, unificarse con el *Tao*, el camino de la naturaleza. La actitud japonesa es un sentimiento inconsciente por preservar el primitivo sentido animístico del universo. Así, el arte chino pone más énfasis en recalcar la unidad que penetra a todo el universo, y el arte japonés tiende más bien a presentar imágenes claras de objetos específicos, que son la manifestación de un *kami*.

GUTIERREZ, Fernando G. "La concepción china y japonesa de la naturaleza en el arte" en *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas* (Madrid) 1975, pp. 77-78.

## ANEXO VII

### Legislación prevista para la recolección de piedras en espacios naturales

A nivel nacional, la autorización para recoger piedras en tierras públicas se regula formalmente en la Ley 42/2007, de 13 de diciembre, del Patrimonio Natural y de la Biodiversidad; y, a nivel local, en el Decreto 238/2011, de 12 de julio, por el que se establece la ordenación y gestión de Sierra Nevada.

La Ley 42/2007, de 13 de diciembre, del Patrimonio Natural y de la Biodiversidad establece el régimen jurídico básico de la conservación, uso sostenible, mejora y restauración del patrimonio natural y de la biodiversidad, como parte del deber de conservar y del derecho a disfrutar de un medio ambiente adecuado para el desarrollo de la persona, establecido en el artículo 45.2 de la Constitución.

En relación a la práctica de la recolección de piedras en los espacios naturales cabe destacar los siguientes principios:

- La utilización ordenada de los recursos para garantizar el aprovechamiento sostenible del patrimonio natural y, en particular, de las especies y de los ecosistemas, así como su restauración y mejora.
- La conservación y preservación de la variedad, singularidad y belleza de los ecosistemas naturales, de la diversidad geológica y del paisaje.
- El mantenimiento de los procesos ecológicos esenciales y de los sistemas vitales básicos, respaldando los servicios de los ecosistemas para el bienestar humano.

En el mismo sentido, a efectos de esta Ley, se entenderá por:

- Geodiversidad o diversidad geológica: variedad de elementos geológicos, incluidos rocas, minerales, fósiles, suelos, formas del relieve, formaciones y unidades geológicas y paisajes que son el producto y registro de la evolución de la Tierra.
- Geoparques o parques geológicos: territorios delimitados que presentan formas geológicas únicas, de especial importancia científica, singularidad o belleza y que son representativos de la historia evolutiva geológica y de los eventos y procesos que las han formado. También lugares que destacan por sus valores arqueológicos, ecológicos o culturales relacionados con la gea.
- Patrimonio Natural: conjunto de bienes y recursos de la naturaleza fuente de diversidad biológica y geológica, que tienen un valor relevante medioambiental, paisajístico, científico o cultural.
- Recursos naturales: todo componente de la naturaleza, susceptible de ser aprovechado por el ser humano para la satisfacción de sus necesidades y que tenga un valor actual o potencial, tales como: el paisaje natural, las aguas, superficiales y subterráneas; el suelo, subsuelo y las tierras por su capacidad de uso mayor: agrícolas, pecuarias, forestales, cinegética y de protección; la biodiversidad; la geodiversidad; los recursos genéticos, y los ecosistemas que dan soporte a la vida; los hidrocarburos; los recursos hidroenergéticos, eólicos, solares, geotérmicos y similares; la atmósfera y el espectro radioeléctrico, los minerales, las rocas y otros recursos geológicos renovables y no renovables.

Con la finalidad de adecuar la gestión de los recursos naturales, y en especial de los espacios naturales y de las especies a proteger, a los principios inspiradores señalados en la Ley 42/2007 del Patrimonio Natural y de la Biodiversidad, establece que las Administraciones Públicas competentes planificarán los recursos naturales. Las determinaciones de esa planificación tendrán los efectos previstos en la presente Ley.

Para ello se valdrán de instrumentos para el conocimiento y la planificación del patrimonio natural y de la biodiversidad, entre ellos un Inventario de Lugares de Interés Geológico representativo, de al menos, las unidades y contextos geológicos recogidos en el Anexo VIII.

Entre los artículos que regulan esta actividad cabe citar:

- Artículo 27. Definición de espacios naturales protegidos.
- Artículo 29. Clasificación de los espacios naturales protegidos.
- Artículo 30. Los Parques.
- Artículo 31. Las Reservas Naturales.
- Artículo 33. Los Monumentos Naturales.
- Artículo 33. Los Monumentos Naturales.
- Artículo 49. Áreas protegidas por instrumentos internacionales.

Disposición final segunda Título competencial.

1. Esta Ley tiene carácter de legislación básica sobre protección del medio ambiente, de conformidad con lo dispuesto en el artículo 149.1.23.<sup>a</sup> de la Constitución, salvo las siguientes disposiciones: el artículo 68, que constituye legislación sobre comercio exterior dictada al amparo del artículo 149.1.10.<sup>a</sup> de la Constitución; y la disposición adicional sexta, que constituye competencia exclusiva en materia de relaciones internacionales dictada al amparo del artículo 149.1.3.<sup>a</sup>

**Decreto 238/2011, de 12 de julio, por el que se establece la ordenación y gestión de Sierra Nevada.**

#### **4.2. NORMAS DE PROTECCIÓN**

De acuerdo con lo establecido en el Plan de Ordenación de Recursos Naturales de Sierra Nevada, con carácter general, salvo autorización expresa de la Consejería competente en materia de medio ambiente en los casos en que considere necesario para la adecuada gestión del Parque Nacional, **se consideran incompatibles con los fines y valores del Parque Nacional y por tanto prohibidas, las actividades y actuaciones recogidas en los epígrafes 4.2.1 a 4.2.5.**

##### **4.2.1. CONSERVACIÓN DE LA GEA**

2. La recolección de elementos minerales y fósiles a cualquier escala.

#### **5.4.9. SOBRE OTRAS ACTIVIDADES**

2. Son actividades prohibidas:
  - a) El aprovechamiento de los yacimientos minerales y demás recursos geológicos, sin perjuicio de lo dispuesto en el apartado 1.a) y, a excepción de aquellas explotaciones que actualmente desarrollen su actividad de acuerdo a la normativa vigente y hasta la

caducidad de sus autorizaciones y concesiones en vigor. No se concederán ni renovarán nuevos permisos o concesiones para este tipo de actividad.

En uno de los capítulos de su libro, Félix Rivera dedica un apartado a los "derechos de recogida" de las piedras, en el que afirma que, en general, cada país tiene sus propias leyes que regulan la recolección. En principio, el derecho a recoger con fines de hobby se concede a los coleccionistas de campo de *suiseki* en terrenos propiedad del gobierno. Las tierras privadas, por supuesto, requieren el permiso del propietario.

La intención es importante; siempre y cuando las personas no estén recolectando para vender comercialmente, recolectan dentro de la ley, asumiendo que las piedras son "para uso personal y no comercial; no se emplee equipo mecánico; sin ningún resultado de perturbaciones significativas de la superficie; y la colección no interfiera con permisos de minerales existentes, arrendamientos, reclamaciones, ventas o los derechos privados existentes.

Obviamente, siempre hay que obtener el permiso antes de recoger en terrenos privados; Además, no puede tener lugar la recolección en parques nacionales o monumentos nacionales.

Cualquiera que contemple un viaje que recogida siempre debe estar al tanto de las leyes locales y nacionales antes de salir. Los Departamentos de Geología en las universidades son una fuente excelente de la legislación más reciente. El desarrollo de una red mundial de citas a través de Internet también es una buena manera de determinar lo que es y no está permitido.

RIVERA, Félix. *Suiseki. The Japanese Art of Miniature Landscape Stones*. Berkeley, California: Stone Bridge Press, 1997, p. 116.

## ANEXO VIII

### Inventario de las piedras. Fichas para catalogación

Antes de revisar el inventario de las piedras que forman parte de la colección, hay que advertir al espectador que no se precipite en la lectura del título y el comentario personal realizado sobre cada piedra, ya que de lo contrario, marcará desde el principio el reconocimiento del patrón descrito, condicionando la asociación de ideas que se lleve a cabo posteriormente, lo cual puede influir en el sentido de lo percibido y "dirigir" la proyección sobre la forma de la piedra. Por lo tanto, es aconsejable prestar atención en primer lugar a la fotografía y ver hasta qué punto se puede reconocer algún tipo de imagen, si se encuentra clasificación a dicha forma. También se puede preguntar a otros sujetos qué es lo que ven y averiguar si coincide o no con lo visto a nivel individual, así como tener la posibilidad de reconocer nuevas imágenes que no se habían captado hasta que fueron descritas.

Esta experiencia de contemplar las piedras de formas curiosas da fe de la recurrente necesidad que muestra el ser humano por clasificar todos los objetos no definidos, sin una concreción aparente y con la dificultad de identificarlos a primera vista. Supone una especie reto visual, de juego, como un rompecabezas a partir de las posibilidades de asociación y la búsqueda de un sentido, un desafío la capacidad de imaginar.

Cada piedra cuenta con una matrícula integrada por seis caracteres distintos que sirve como sistema de catalogación dentro de esta colección, en base a los datos particulares de cada ejemplar evaluado, facilitando su identificación. Así, el significado de cada uno de las abreviaturas es el siguiente:

1. N° en la colección -del 1 al 65-
2. Tamaño -G: grande; M: mediano; P: pequeño; y, m: miniatura-
3. Orientación -posición-, V: vertical; H: horizontal
4. Clasificación por su forma: "representacional" -más figurativa- o "abstracta" - más difícil de clasificar-.
5. Tipología concreta:
  - a: animal
  - ar: árbol
  - h: figura humana;
  - h/a: híbrido humano-animal
  - m: montaña
  - o: objeto-cosa
  - pc.: piedra costera
  - pr.: piedra refugio
  - pch: parte del cuerpo humano
6. Letras iniciales del título: a-z

## I. FIGURAS "REPRESENTACIONALES"

### I.I. FIGURAS HUMANAS

#### ***Geisha***

68,5 x 24 x 16 cm

**Tamaño:** grande (sistema japonés, más de 60 cm)

**Roca:** caliza

**Dureza Escala Mohs:** 3

**Procedencia:** Alomartes (Íllora), Granada



La forma de esta piedra extravagante y compleja, orientada verticalmente, puede sugerir la figura erguida de una geisha envuelta en su discreto kimono de color beige, caminando a pasitos rápidos y cortos con la mirada perdida y luciendo un elaborado tocado, con el típico peine de caparazón de tortuga llamado *bekko* en el centro de la peluca de estilo *simada*, que recoge sus adornados cabellos.

1GVRh.g

### ***Mujer recostada***



8 x 15,6 x 8,4 cm

**Tamaño:** miniatura  
(sistema japonés,  
de 2,5 a 15 cm)

**Roca:** caliza

**Dureza Escala Mohs:** 3

**Procedencia:**

Prado Negro, Huétor

Tájar, Granada

La apariencia de esta piedra puede recordar a una de las esculturas de Henry Moore, pertenecientes a la serie "figuras recostadas", en la que cabe apreciar el cuerpo de una persona descansando sobre el suelo

2mHRh.m.r

### ***Virgen románica***

22,1 x 14,3 x 16,9 cm

**Tamaño:** pequeño (sistema japonés,  
entre 15 y 30 cm)

**Roca:** caliza

**Dureza Escala Mohs:** 3

**Procedencia:** Alomartes (Íllora), Granada

La forma desequilibrada de esta de esta piedra puede sugerir la imagen de una virgen coronada en actitud orante. La tosquedad de la imagen, su simplificación formal y ausencia de proporciones realistas recuerda la representación románica de una virgen.



3PVRh.v.r



## ***Monje budista***

60,5 x 48 x 34,5 cm

**Tamaño:** grande (sistema japonés, más de 30 cm)

**Roca:** Caliza

**Dureza Escala Mohs:** 3

**Procedencia:** Alomartes (Íllora), Granada

Esta piedra irregular con orificios muestra la relación entre espacio lleno y vacío. Puede evocar la figura sentada de un viejo monje budista en plena meditación, inclinado sobre sus rodillas, con la espalda y la cabeza ligeramente arqueadas hacia delante.

Presenta dos orientaciones como vistas más expresivas que muestran multitud de entrantes y salientes, picos, curvas y varios agujeros que la atraviesan de lado a lado.



4GVRh.m.b



## ***Bailarina española***

62 x 59 x 39 cm

**Tamaño:** grande (sistema japonés, más de 60 cm)

**Roca:** caliza

**Dureza Escala Mohs:** 3

**Procedencia:** Alomartes (Íllora), Granada

Esta piedra de gran tamaño y figura ambigua puede evocar la figura de una bailarina "picassiana" que luce un vestido de sevillana con lunares, realizando el gesto de levantar su brazo derecho mientras se recoge la cola de su falda con la mano izquierda, levantando su cabeza de perfil y dejando caer su melena. Destaca su forma dinámica de entrantes y salientes de color blanco roto. También puede sugerir la forma de un corazón.

5GVRhb.e

## **I.II. PARTES DEL CUERPO HUMANO**

### ***Cabeza enigmática***

8,6 x 12,2 x 10,4 cm

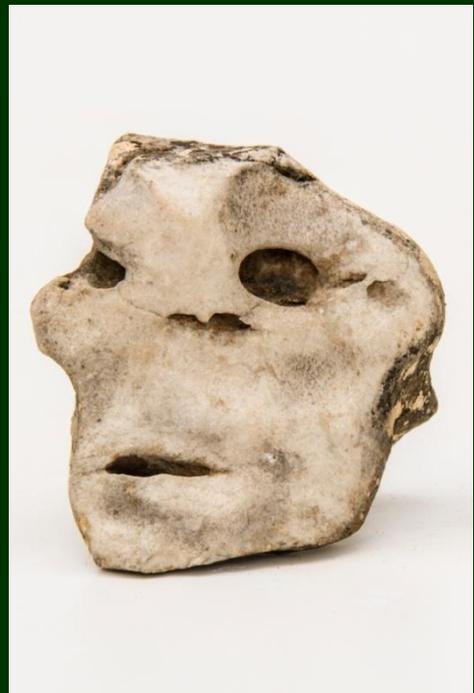
**Tamaño:** miniatura (sistema japonés, entre 2,5 y 15 cm)

**Roca:** caliza

**Dureza Escala Mohs:** 3

**Procedencia:** Alomartes (Íllora), Granada

En esta piedra, estructurada y simple a la vez, la forma de cabeza humana parece evidente, mostrando un rostro primitivo en posición de tres cuartos con un rictus absorto, de pómulos prominentes, frente estrecha, nariz muy achatada y boca entreabierta. La tosquedad de este semblante le confiere cierta fuerza y expresividad a la imagen.



6mVRpch.c.e

## ***Vulva***

7,4 x 7,5 x 5 cm

**Tamaño:** miniatura  
(sistema japonés,  
de 2,5 a 15 cm)

**Roca:** caliza

**Dureza Escala Mohs:** 3

**Procedencia:** Alomartes  
(Íllora), Granada



Esta piedra de forma simple puede sugerir un sexo femenino y, la apertura que presenta, asociarse con el "canal" genital, considerado como una vía de ingreso a las entrañas del cuerpo femenino, a su intimidad y, simbólicamente, a la "fuente de la vida". Una especie de objeto fetiche relacionado con la reproducción.

7mVRpch.v



## ***Falo***

29,8 x 18 x 8 cm

**Tamaño:** pequeño (sistema japonés,  
de 15 a 30 cm)

**Roca:** caliza

**Dureza Escala Mohs:** 3

**Procedencia:** Alomartes (Íllora), Granada

La forma fálica de esta piedra puede evocar un sexo masculino que, a su vez, puede suscitar múltiples implicaciones subjetivas, tal como la fertilidad, el poder generativo, el erotismo y la potencia.

8PVRpch.f

### I.III. HÍBRIDO (humano-animal)

#### ***Cefalópodo caminando***

27,6 x 26,3 x 27,5 cm

**Tamaño:** pequeño (sistema japonés, de 15 a 30 cm)

**Roca:** caliza

**Dureza Escala Mohs:** 3

**Procedencia:** Alomartes (Íllora), Granada



Esta piedra, cuya forma tiende a dispersar la atención, presenta dos vistas -anverso y reverso-, mostrando una figura híbrida con cabeza humana y patas de bestia, unidas por un cuello corto y robusto. La criatura parece caminar mirando a lo alto.

9PVRh/a.c.c

## I.IV. ANIMALES

### *Perro rechoncho*

28,5 x 34 x 10,5 cm

**Tamaño:** mediano  
(sistema japonés,  
de 30 a 60 cm)

**Roca:** caliza

**Dureza Escala Mohs:** 3

**Procedencia:** Alomartes  
(Íllora), Granada



34 x 28,5 x 10,5 cm



Esta piedra de forma extravagante puede sugerir la figura de un perro rollizo. Ofrece dos posiciones diferentes: una sobre sus cuatro patas, en la que parece caminar tranquilamente con su rabo erguido; y, la otra, sentado sobre sus patas traseras.

10MV/HRa.p.r

## **Bisonte**

27 x 38,7 x 19,5 cm

**Tamaño:** pequeño  
(sistema japonés,  
entre 15 y 30 cm)

**Roca:** caliza

**Dureza Escala Mohs:** 3

**Procedencia:** Alomartes  
(Íllora), Granada



Esta piedra de apariencia escultural, equilibrada y con tendencia a concentrar la atención en su agujero, puede recordar la figura de uno de esos bisontes representados en las paredes de las cuevas de Altamira.



38,7 x 27 x 19,5 cm

En su orientación vertical cambia por completo la anterior apariencia, ya que ahora puede evocar la figura de otra criatura erguida y con la boca abierta.

11MV/HRa.b

## **Rinoceronte**

26,4 x 36,6 x 14 cm

**Tamaño:** mediano (sistema japonés, de 30 a 60 cm)

**Roca:** Caliza

**Dureza escala Mohs:** 3

**Procedencia:** Alomartes (Íllora), Granada



Esta piedra extravagante, tosca y de forma ambigua, puede recordar la figura de un animal, ¿rinoceronte o perro fosterrier?. Si se orienta verticalmente parece la letra "f".

12MHRa.r



## **Serpiente**

15,2 x 22,4 x 20,3 cm

**Tamaño:** pequeño (sistema japonés, de 15 a 30 cm)

**Roca:** caliza

**Dureza Escala Mohs:** 3

**Procedencia:** Alomartes (Íllora), Granada

La forma de esta piedra que rodea un espacio interior vacío puede evocar la figura de una serpiente con la fauces abiertas, en actitud desafiante o a punto de atacar a su presa. La textura de manchas sobre la cabeza y el torso ayuda a distinguir su lomo o espalda del vientre liso y arqueado hacia dentro. La serpiente, como objeto de horror o adoración, cabe asociarla con la mentira, la prudencia, la envidia o la elocuencia.

13PHRa.s

## ***Cabeza de cabra***

26,7 x 27 x 23 cm

**Tamaño:** pequeño  
(sistema japonés,  
de 15 a 30 cm)

**Roca:** caliza

**Dureza Escala Mohs:** 3

**Procedencia:**

Alomartes (Íllora),  
Granada



La forma de esta piedra, que concentra la atención en su agujero, puede recordar la cabeza de un bóvido de la subfamilia caprinae, con la boca abierta.

14PVRa.c.c



## ***Cabeza de murciélago***

13,3 x 9,6 x 23 cm

**Tamaño:** pequeño (sistema japonés,  
de 15 a 30 cm)

**Roca:** caliza

**Dureza Escala Mohs:** 3

**Procedencia:** Alomartes (Íllora),  
Granada

La forma de esta piedra puede asociarse con la cabeza de un murciélago, en la que los extremos picudos superiores serían las orejas del animal y, el pico inferior derecho, su hocico, mientras que el agujero parece su ojo.

15PVRa.c.m

## I.V. AVES

### **Águila**

56 x 29 x 20,8 cm

**Tamaño:** mediano (sistema japonés, de 30 a 60 cm)

**Roca:** caliza

**Dureza Escala Mohs:** 3

**Procedencia:** Alomartes (Íllora), Granada

La forma extravagante de esta piedra puede sugerir la figura de un águila vista de perfil, que descansa sobre sus patas, oteando el horizonte y mostrando su majestuosidad y poder. de

**16VMRa.a**



### **Búho**

15,3 x 9,5 x 6,7 cm

**Tamaño:** pequeño (sistema japonés, de 15 a 30 cm)

**Roca:** caliza

**Dureza Escala Mohs:** 3

**Procedencia:** Alomartes (Íllora), Granada

Esta piedra de figura ambigua puede evocar varias imágenes, como la forma de una chimenea de Gaudí, un ave nocturna o la figura de un alfil de la ajedrez.

**17PVRa.b**

## I.VI. PECES

### ***Pez saltando***

48,3 x 36,5 x 14 cm

**Tamaño:** mediano  
(sistema japonés,  
de 30 a 60 cm)

**Roca:** caliza

**Dureza Escala Mohs:** 3

**Procedencia:** Alomartes  
(Íllora), Granada



Esta piedra desequilibrada y de aspecto dinámico, tiende a concentrar la atención en su agujero y puede sugerir la figura de un pez saltando del agua, con su lomo arqueado y agitando la cola.

**18MVRa.p.s**

### ***Pez abisal***

15,2 x 22,4 x 20,3 cm

**Tamaño:** mediano  
(sistema japonés,  
de 30 a 60 cm)

**Roca:** caliza.

**Dureza Escala Mohs:** 3

**Procedencia:**  
Alomartes (Íllora),  
Granada



Esta piedra concentra la atención en su agujero y puede sugerir la figura de una criatura abisopelágica o de las profundidades marinas, con su apariencia típicamente monstruosa.

**19MVRa.p.a**

## ***Cola de ballena***

9,5 x 18,5 x 8 cm

**Tamaño:** pequeño  
(sistema japonés,  
de 15 a 30 cm)

**Roca:** caliza

**Dureza E. Mohs:** 3

**Procedencia:**

Alomartes (Íllora),  
Granada



Esta piedra, de aspecto simple pero de figura ambigua, puede evocar la cola de una gran ballena emergiendo del mar o la empuñadura de un bastón.

**20PHRa.c.d.b**



## ***Pez "Nautilus"***

8,8 x 16,4 x 6,7 cm

**Tamaño:** pequeño  
(sistema japonés,  
de 15 a 30 cm)

**Roca:** caliza

**Dureza Escala Mohs:** 3

**Procedencia:** Alomartes  
(Íllora), Granada

La forma estilizada de esta piedra, que concentra la atención en su agujero, puede sugerir una criatura marina o, también, recordar la conocida imagen del submarino *Nautilus*, del capitán Nemo.

**21PHRa.p.n**

## ***¿Caballito de mar, Ave Fénix o dragón?***

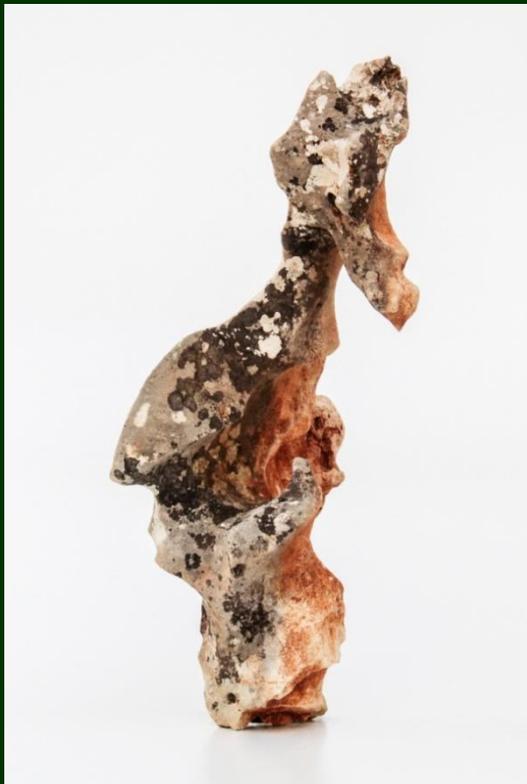
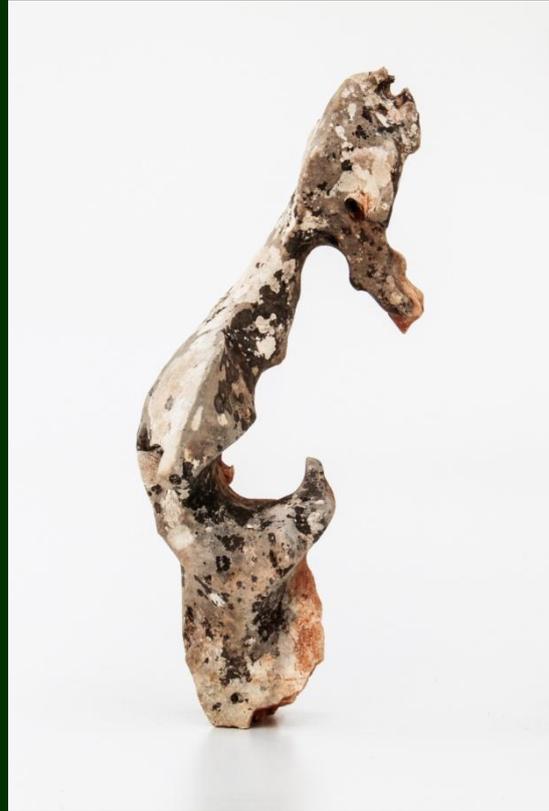
53,9 x 32,3 x 20 cm

**Tamaño:** mediano (sistema japonés, de 30 a 60 cm)

**Roca:** caliza

**Dureza Escala Mohs:** 3

**Procedencia:** Alomartes (Íllora), Granada



La forma extravagante de esta piedra es muy evocadora y se presta a múltiples interpretaciones. En principio, la figura parece la de un animal o bestia mitológica. La parte superior muestra una cabeza con hocico estrecho o, en su caso, un pico grueso, unida por un cuello alargado a un troco con pequeñas alas; y, en el tercio inferior, se puede adivinar una especie de pata levantada hacia el frente, acabada en forma de garra. Desde su frente puede evocar la figura un de un dragón con alas; en su vista de tres cuartos (ángulo de 45°) recuerda un ave palmípeda y, en su vista de perfil puede sugerir un caballito de mar. Es una piedra atractiva, y de formas fantásticas.

**22MVRa.c.d.m.a.f.o.d**

## I.VII. MONTAÑAS

### ***Montaña de tres picos con entrada al paraíso***

29,6 x 25,5 x 18 cm

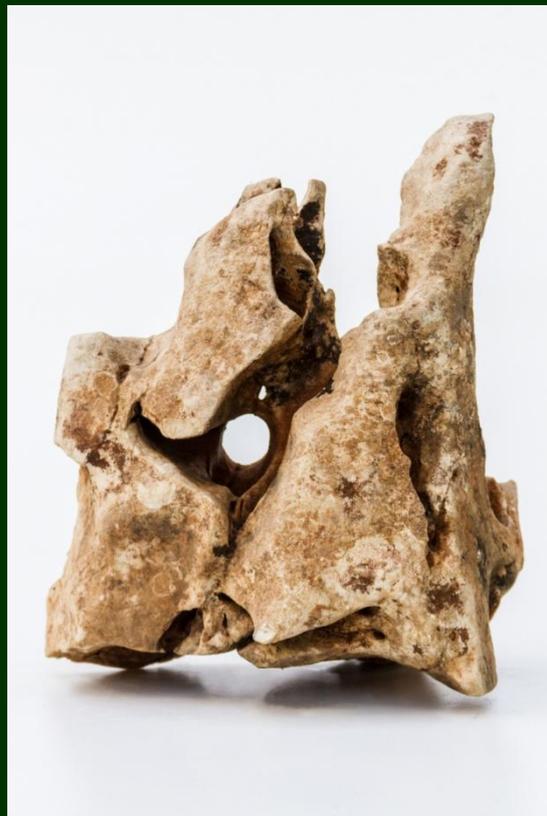
**Tamaño:** pequeño (sistema japonés, de 15 a 30 cm)

**Roca:** caliza

**Dureza Escala Mohs:** 3

**Procedencia:** Alomartes (Íllora), Granada

La vista principal de esta piedra que concentra la atención en su agujero, puede sugerir la forma escarpada de una montaña de tres cimas o picos, entre los que se abre una gran sima que desemboca en una entrada circular que da paso al otro lado, como la puerta de entrada al paraíso de los míticos seres inmortales de la mitología taoísta.



Por otra parte, en su vista de perfil, esta piedra puede parecer un sofisticado casco de guerrero.

23PVRm.m.d.t.p.c.e.p

## ***Montaña con pico imponente y cascada***

39,6 x 33 x 18 cm

**Tamaño:** mediano (sistema japonés, de 30 a 60 cm)

**Roca:** caliza

**Dureza Escala Mohs:** 3

**Procedencia:** Alomartes (Íllora), Granada

La forma dinámica de esta piedra puede sugerir la vista, desde un punto elevado, de una montaña muy escarpada, con un pico central elevado y con una apertura natural en su tercio superior derecho, por la que se precipita el agua de una cascada.



**24MVRm.m.p.i.y.c**



## ***Paso estrecho entre dos picos***

32,5 x 31 x 15 cm

**Tamaño:** mediano (sistema japonés, de 30 a 60 cm)

**Roca:** caliza

**Dureza Escala Mohs:** 3

**Procedencia:** Alomartes (Íllora), Granada

Esta piedra puede sugerir la vista de una montaña de dos picos muy escarpados unidos por un paso natural, estrecho, formado por un ligero arco de piedra.

**25MVRm.p.e.e.d.p**



### ***La morada del monje***

40 x 27 x 19,5 cm

**Tamaño:** mediano (sistema japonés, de 30 y 60 cm de altura)

**Roca:** caliza

**Proce Dureza Escala Mohs:** 3

**endencia:** Alomartes (Íllora), Granada

La configuración de esta piedra puede evocar la vivienda de un monje budista (un arhat), excavada en la roca de una montaña, en la que se divisa una entrada arqueada en la parte central de la misma.

26MVRm.l.m.m

### ***Montículo cónico con cuevas***

16,5 x 15,7 x 12 cm

**Tamaño:** pequeño (sistema japonés, de 15 a 30 cm)

**Roca:** caliza

**Dureza Escala Mohs:** 3

**Procedencia:** Alomartes (Íllora), Granada



La forma simple y triangular de esta piedra puede evocar la vista de una pequeña montaña puntiaguda con una cueva en la parte central con dos orificios de entrada y salida. En la parte inferior se adivina una especie de acceso al interior de la caverna.

27PVRm.m.c.c.c

## I.VIII.ROCA COSTERA



### *Arcos marinos*

22,6 x 26 x 15,2

**Tamaño:** pequeño  
(sistema japonés,  
de 15 a 30 cm)

**Roca:** caliza

**Dureza Escala Mohs:** 3

**Procedencia:** Alomartes  
(Íllora), Granada

Esta piedra tiende a concentrar la atención en sus agujeros, mostrando una apariencia que puede recordar la de un peñón marino, coronado por una cresta de picos y el típico modelado costero de un acantilado, cuyos arcos naturales se deben a la acción erosiva del mar.

28PVRr.c.a.m

### *Peñón marino*

40 x 27 x 19,5 cm

**Tamaño:** mediano  
(sistema japonés,  
de 30 a 60 cm)

**Roca:** caliza

**Dureza Escala Mohs:** 3

**Procedencia:** Alomartes,  
(Íllora), Granada



La forma de esta piedra, extravagante y tosca a la vez, puede evocar la vista de un peñón marino, cuyo relieve tortuoso y resquebrajado ha sido azotado implacablemente por las olas del mar.

29MHRr.c.p.m

## I.IX. PIEDRAS REFUGIO



### ***Refugio de montaña***

21,2 x 20 x 20,5 cm

**Tamaño:** pequeño  
(sistema japonés,  
de 15 a 30 cm)

**Roca:** caliza

**Dureza Escala Mohs:** 3

**Procedencia:**  
Alomartes (Íllora),  
Granada

La forma de esta piedra, cuyo agujero centra la atención, puede sugerir la apariencia de un refugio natural en el interior de una gran roca o, también, el arco de un peñón marino.

**30MHRp.r.r.d.m**

### ***Refugio con arco natural y cueva***

22 x 32,7 x 26 cm

**Tamaño:** pequeño  
(sistema japonés,  
de 15 a 30 cm)

**Roca:** caliza

**Dureza Escala Mohs:** 3

**Procedencia:** Alomartes  
(Íllora), Granada



El agujero de esta piedra centra la atención. El arco y el hueco resultante pueden recordar una especie de refugio natural creado por la erosión.

**31PHRp.r.r.c.a.n.y.c**

## I.X. ÁRBOLES



### *Tronco leñoso*

16,8 x 12 x 16 cm

**Tamaño:** pequeño (sistema japonés, de 15 a 30 cm)

**Roca:** caliza

**Dureza Escala Mohs:** 3

**Procedencia:** Alomartes (Íllora), Granada

La forma tosca de esta piedra puede evocar la imagen de un viejo árbol milenario de aspecto leñoso, grueso y resquebrajado, con forma de copa, como la manifestación del santo grial en el bosque, intermediario entre lo efímero y lo eterno.

32PVRa.ar.t.I

### *El árbol de la vida*

47 x 46,2 x 23,5 cm

**Tamaño:** mediano (sistema japonés, de 30 a 60 cm)

**Roca:** caliza

**Dureza Escala Mohs:** 3

**Procedencia:** Alomartes (Íllora), Granada



La apariencia de esta piedra, que tiende a dispersar la atención, puede evocar la forma de un gran árbol cuyo tronco se bifurca hacia arriba en dos grandes ramificaciones, uniendo la tierra con el cielo, como materialización de la inmortalidad

33MVRar.e.a.d.I.v

## I.XI. OBJETOS

### ***La bota del califa***

35,3 x 31,5 x 19,5 cm

**Tamaño:** mediano (sistema japonés, de 30 a 60 cm)

**Roca:** caliza

**Dureza Escala Mohs:** 3

**Procedencia:** Alomartes (Íllora), Granada

La forma simple y desequilibrada de esta piedra puede recordar a un tipo de calzado árabe de la antigüedad.



**34MVRo.l.b.d.c.**



### ***Cráneo roto***

28,3 x 38,5 x 23,7 cm

**Tamaño:** mediano (sistema japonés, entre 30 y 60 cm)

**Roca:** caliza

**Dureza escala Mohs:** 3

**Procedencia:** Alomartes (Íllora), Granada

La forma irregular de esta piedra tiende a concentrar la atención en sus agujeros y puede aparentar el cráneo roto de un animal, al que le falta un trozo de su parte superior izquierda.

**35MHRo.c.r**



### **Cráneo extraño**

28 x 18,5 x 14,5 cm

**Tamaño:** pequeño (sistema japonés, de 15 a 30 cm)

**Roca:** caliza

**Dureza Escala Mohs:** 3

**Procedencia:** Restábal (El Valle), Granada

Esta piedra que destaca por sus entrantes y salientes, concentrando su atención en los dos orificios, puede sugerir la forma del cráneo de alguna criatura perteneciente a una especie extraña.

36PVRo.c.e

### **Casco de guerrero**

18,5 x 12,3 x 10,5 cm

**Tamaño:** pequeño (sistema japonés, de 15 a 30 cm)

**Roca:** caliza

**Dureza Escala Mohs:** 3

**Procedencia:** Alomartes (Íllora), Granada

La extraña y sorprendente forma de esta piedra horadada y picuda presenta cierta ambigüedad, ya que puede parecer el casco de un mítico guerrero de la antigüedad; o bien, una especie de construcción fortificada, como el torreón de castillo milenario. Es un ejemplo de piedra escultural.

37PVRo.c.d.g



## II. FIGURAS ABSTRACTAS

### *Las cuevas del peñón*

12,7 x 31 x 23 cm

**Tamaño:** mediano (sistema japonés, de 30 a 60 cm)

**Roca:** caliza

**Dureza Escala Mohs:** 3

**Procedencia:** Alomartes (Íllora), Granada



El aspecto horadado de esta piedra destaca por la tendencia a abarcar el espacio a través del vacío interior de sus huecos. Puede sugerir la vista de un peñón marino con múltiples cuevas que comunican su interior.

38MHA I.c.d.p.

## ***Criatura horadada***

45 x 38 x 30 cm

**Tamaño:** mediano (sistema japonés, de 30 a 60 cm)

**Roca:** caliza

**Dureza Escala Mohs:** 3

**Procedencia:** Alomartes (Íllora), Granada



La forma abstracta de esta piedra repleta de agujeros tiende a abarcar el espacio, en una relación de lleno-vacío. El cambio de posición de la misma puede variar radicalmente su apariencia. Dentro de su ambigüedad puede recordar una formación nubosa o una criatura mostrenca.

39MV/HAc.h

## ***Baile de máscaras***

39 x 21 x 26 cm

**Tamaño:** mediano  
(sistema japonés,  
de 30 a 60 cm)

**Roca:** caliza

**Dureza E. Mohs:** 3

**Procedencia:**

Alomartes (Íllora),



Esta piedra de aspecto extravagante, tosco y desequilibrado tiende a dispersar la atención. Con numerosas acanaladuras que perforan su interior, al cambiar su posición presenta varias vistas sugerentes, que pueden evocar máscaras grotescas de frente y de perfil.

40MVA.b.d.m

## ***Interioridad y exterioridad***

39,5 x 24 x 26,5 cm

**Tamaño:** mediano (sistema japonés, de 30 a 60 cm)

**Roca:** caliza

**Dureza Escala Mohs:** 3

**Procedencia:** Alomartes (Íllora), Granada



Esta piedra tiende a abarcar el espacio, mostrando una clara contraposición de lleno y vacío entre los orificios que la atraviesan lado a lado y la masa restante. Los huecos interiores ponen en relación la interioridad y la exterioridad.



41MVAi.y.e



## ***Tres bocas***

43 x 30,3 x 20,5 cm

**Tamaño:** mediano (sistema japonés, entre 30 y 60 cm)

**Roca:** caliza

**Dureza Escala Mohs:** 3

**Procedencia:** Alomartes (Íllora), Granada



Esta piedra, perforada desde la parte superior hasta su base, muestra el espacio vacío de su interior. La forma resultante, que puede parecer la cabeza de un pez, presenta tres grandes orificios que la atraviesan hasta el fondo, como grandes bocas abiertas.



42MVA.t.b

## ***Lechuza mágica***

**58,5 x 19 x 39 cm**

**Tamaño:** mediano (sistema japonés, entre 30 y 60 cm)

**Roca:** caliza

**Dureza Escala Mohs:** 3

**Procedencia:** Alomartes (Íllora), Granada



Esta piedra escultural, profundamente erosionada, muestra la relación de su espacio lleno y vacío, evocando la figura de una lechuza con sus alas plegadas.



**43MVAI.m**



## ***Máscara primitiva***

24,8 x 21,5 x 11 cm

**Tamaño:** pequeño (sistema japonés, de 30 a 60 cm)

**Roca:** caliza

**Dureza E. Mohs:** 3

**Procedencia:**

Alomartes (Íllora), Granada

La forma de esta piedra, que concentra la atención en sus dos orificios centrales, puede sugerir la tosquedad de una máscara arcaica.

44PVAm.p

## ***Corazón perforado***

43 x 33,5 x 22,8 cm

**Tamaño:** mediano (sistema japonés, de 30 a 60 cm)

**Roca:** caliza

**Dureza Escala Mohs:** 3

**Procedencia:** Alomartes (Íllora), Granada

Esta piedra centra su atención en los dos agujeros que la atraviesan, mostrando una relación entre el espacio lleno y el espacio vacío de su materialidad. Puede sugerir la forma de un corazón perforado.



45MVAc.p

## *El ojo del viento*

30,5 x 43 x 13,5 cm

**Tamaño:** mediano (sistema japonés, de 30 a 60 cm)

**Roca:** caliza

**Dureza Escala Mohs:** 3

**Procedencia:** Alomartes (Íllora), Granada



Esta piedra es un claro ejemplo de la relación lleno-vacío. Tiende a concentrar la atención en su gran agujero. Las tres posiciones de esta piedra cambian la imagen percibida de una figura que puede sugerir el aspecto la apariencia de un pez.



46MV/HAe.o.d.v

## ***Entrada al paraíso***

40 x 36 x 25,5 cm

**Tamaño:** mediano (sistema japonés, de 30 a 60 cm)

**Roca:** caliza

**Dureza Escala Mohs:** 3

**Procedencia:** Alomartes (Íllora), Granada

La relación lleno-vacío de esta piedra es evidente, concentrando la atención en su gran orificio. El título de este objeto encontrado ha sido sugerido por la aparente forma de entrada, a través de una piedra, que en la mitología taoísta simboliza el paso a otra realidad.

**47MVAe.a.p**



## ***El paso de los inmortales***

29,8 x 22,5 x 26 cm

**Tamaño:** mediano (sistema japonés, de 30 a 60 cm)

**Roca:** caliza

**Dureza Escala Mohs:** 3

**Procedencia:** Alomartes (Íllora), Granada

Al igual que en el caso anterior, destaca la relación lleno-vacío, concentrando la atención en su gran orificio. El título también ha sido sugerido por la mitología taoísta de los inmortales que transitan hacia el paraíso, o la simbología del paso estrecho, por el que sólo puede acceder aquellos hombres sabios que han aprendido a empequeñecerse.

**48MVAe.p.d.l.i**

## ***Figura desafiante***

49 x 19 x 27,5 cm

**Tamaño:** mediano

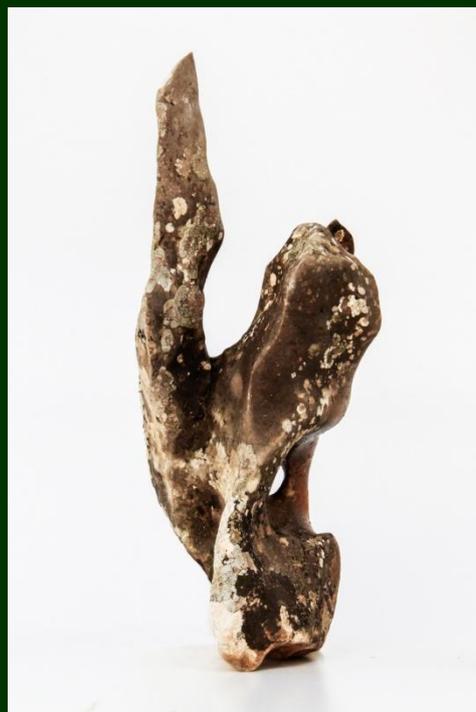
(sistema japonés, de 30 a 60 cm)

**Roca:** caliza

**Dureza Escala Mohs:** 3

**Procedencia:** Alomartes (Íllora), Granada

La curiosa forma erguida y elegante de esta piedra presenta una configuración algo ambigua, pudiendo evocar una rara especie vegetal o una extraña figura que levanta un brazo afilado en actitud desafiante.



49MVAf.d

## ***Cabeza mostrenca***

51,5 x 35 x 27,5 cm

**Tamaño:** mediano (sistema japonés, de 30 a 60 cm)

**Roca:** caliza

**Dureza Escala Mohs:** 3

**Procedencia:** Alomartes (Íllora), Granada

Esta piedra, de apariencia extravagante, puede sugerir la cabeza de un ser monstruoso y grotesco con su rostro oscuro lleno de protuberancias.



50MVAc.m

## ***Kraken***

22,7 x 19,4 x 8,2 cm

**Tamaño:** pequeño (sistema japonés, de 15 a 30 cm)

**Roca:** caliza

**Dureza Escala Mohs:** 3

**Procedencia:** Alomartes (Íllora), Granada

Las formas abiertas y en aparente movimiento de esta piedra escultural pueden evocar la figura de un mítico monstruo marino emergiendo a la superficie.

**51PVAk**



## ***Rogelio con Angélica a lomos de un Hipogrifo***

51,5 x 35 x 27,5 cm

**Tamaño:** mediano (sistema japonés, de 30 a 60 cm)

**Roca:** caliza

**Dureza Escala Mohs:** 3

**Procedencia:** Alomartes (Íllora), Granada

La forma irregular y tosca de esta piedra, a la vez que extravagante y dinámica, puede recordar la figura de una criatura mítica, mitad caballo y mitad águila, montada por Rogelio y la recién liberada Angélica.

**52MHAr.c.a.a.l.d.u.h**

***Figura grotesca  
exhibiendo sus  
protuberancias***

36 x 23 x 23,5 cm

**Tamaño:** mediano  
(sistema japonés,  
de 30 a 60 cm)

**Roca:** caliza

**Dureza Escala Mohs:** 3

**Procedencia:**

Alomartes (Íllora),  
Granada

Esta piedra de aspecto extravagante, tosco y desestructurado, tiende a dispersar la atención y está desequilibrada. Las seis vistas resultantes del cambio de posición evidencian su polimorfismo, dentro del alto grado de abstracción que presentan, mostrando el juego de posibles transformaciones apreciadas en una única piedra y la variedad de imágenes resultantes. La forma de la piedra puede sugerir la figura de una persona con sombrero, caminando.



53MVAf.g.e.s.p



## ***Jinete domando un caballo salvaje***

36,8 x 42,3 x 20,8 cm

**Tamaño:** mediano (sistema japonés, de 30 a 60 cm)

**Roca:** caliza

**Dureza Escala Mohs:** 3

**Procedencia:** Alomartes (Íllora), Granada

La irregularidad de esta piedra extravagante, dinámica, tosca y desequilibrada presenta varias posiciones que cambian totalmente su aspecto. Las tres vistas de sugeridas pueden evocar la secuencia de una acción en la que un jinete intrépido, a lomos de un caballo salvaje, trata de doblegarlo y hacerse con las riendas del mismo.



54MV/HAj.d.u.c.s

## ***Islote de Halong***

30,3 x 41 x 21 cm  
**Tamaño:** mediano (sistema japonés, de 30 a 60 cm)

**Roca:** caliza

**Dureza E. Mohs:** 3

**Procedencia:**

Alomartes (Íllora),  
Granada



La forma de esta piedra que tiende a dispersar la atención, puede recordar la estructura de uno de esos islotes típicos de las bahías tailandesas.

**55MHAi.h**



## ***Ent***

37,3 x 16 x 22 cm

**Tamaño:** mediano (sistema japonés, de 30 a 60 cm)

**Roca:** caliza

**Dureza Escala Mohs:** 3

**Procedencia:** Alomartes (Íllora), Granada

Esta piedra extravagante y desequilibrada, apoyada verticalmente, cuya figura parece estar caminado, puede recordar a una de esas figuras imaginadas por J. R. R. Tolkien como una raza especial de árboles. Los *ents* son criaturas arbóreas que se mueven lentamente, conocidas como "pastores de árboles".

**56MVAe**

## ***Saurio devorado***

43 x 75 x 19 cm

**Tamaño:** grande (sistema japonés,  
más de 60 cm)

**Roca:** caliza

**Dureza Escala Mohs:** 3

**Procedencia:** Alomartes (Íllora), Granada



La forma tosca de esta piedra puede sugerir la figura de un viejo saurio, parcialmente devorado, con las marcas de las dentelladas en su parte posterior.



57MVAs.d

## ***Figura danzante***

25,3 x 28 x 23 cm

**Tamaño:** pequeño (sistema japonés, de 15 a 30 cm)

**Roca:** caliza

**Dureza Escala Mohs:** 3

**Procedencia:**

Alomartes (Íllora),  
Granada



La forma extravagante, tosca y ambigua de esta piedra, cuya configuración tiende a dispersar la atención, puede evocar la figura danzante de una mariposa o de una flor de extraña apariencia.



58PHAf.d

## ***Pinzas de crustáceo***

60 x 31 x 19 cm

**Tamaño:** grande (sistema japonés,  
a partir de 60 cm

**Calcita Roca:** caliza

**Dureza Escala Mohs:** 3

**Procedencia:** Alomartes (Íllora),  
Granada



La forma escultural y aparentemente estructurada de esta piedra puede sugerir las pinzas de un crustáceo.

59GV/HAp.c

## ***Cosa oteando el horizonte***

31,5 x 24 x 20,5 cm

**Tamaño:** mediano (sistema japonés, de 30 a 60 cm)

**Roca:** caliza

**Dureza Escala Mohs:** 3

**Procedencia:** Alomartes (Íllora), Granada

La forma simple y dinámica de esta piedra presenta una contraposición de entrantes y salientes, de concavidad y conexidad. Puede sugerir la apariencia de una criatura extraña que ha girado su cabeza hacia un lado para divisar el horizonte.

**60MVAc.o.e.h.**



## ***Tormo Alto***

22,5 x 17,5 x 11,3

**Tamaño:** pequeño (sistema japonés, de 15 a 30 cm)

**Roca:** caliza

**Dureza Escala Mohs:** 3

**Procedencia:** Alomartes (Íllora), Granada

La forma de esta piedra presenta un aspecto común al de ciertas formaciones rocosas apreciadas en algunos terrenos cársticos, como la gran roca llamada "Tormo Alto", en el Paisaje Encantado de Cuenca.

**61PVAAt.a**



### **Formación zigzagueante**

22,5 x 19 x 12,4 cm

**Tamaño:** pequeño (sistema japonés, de 15 a 30 cm)

**Roca:** caliza

**Dureza Escala Mohs:** 3

**Procedencia:** Alomartes (Íllora), Granada

La forma estructurada, dinámica y equilibrada de esta piedra puede sugerir de la letra "Z" o la estructura de una hélice, de ahí la sensación zigzagueante.

62PVAf.z

### **Figura mítica**

20,6 x 27,6 x 9,5 cm

**Tamaño:** mediano (sistema japonés, de 30 a 60 cm)

**Roca:** caliza

**Dureza E. Mohs:** 3

**Procedencia:** Cogollos Vega, Granada



La silueta de esta piedra, escultural y equilibrada, puede evocar la figura de la terrible Gorgona Medusa deslizándose sobre su cuerpo de reptil.

63PHAf.m



### ***La dama del mar***

18,2 x 26,3 x 15,7 cm

**Tamaño:** pequeño  
(sistema japonés,  
de 15 a 30 cm)

**Roca:** caliza

**Dureza E. Mohs:** 3

**Procedencia:**

Alomartes (Íllora),  
Granada

La forma escultural, simple y equilibrada de esta piedra puede recordar una versión de *la sirenita de Copenhagen*, de cuerpo rechoncho y luciendo una pamelita sobre la cabeza.

64PHAI.d.d.m

### ***Tridente del viento***

10,6 x 7,3 x 3,52 cm

**Tamaño:** miniatura (sistema japonés,  
de 2,5 a 15 cm)

**Roca:** caliza

**Dureza Escala Mohs:** 3

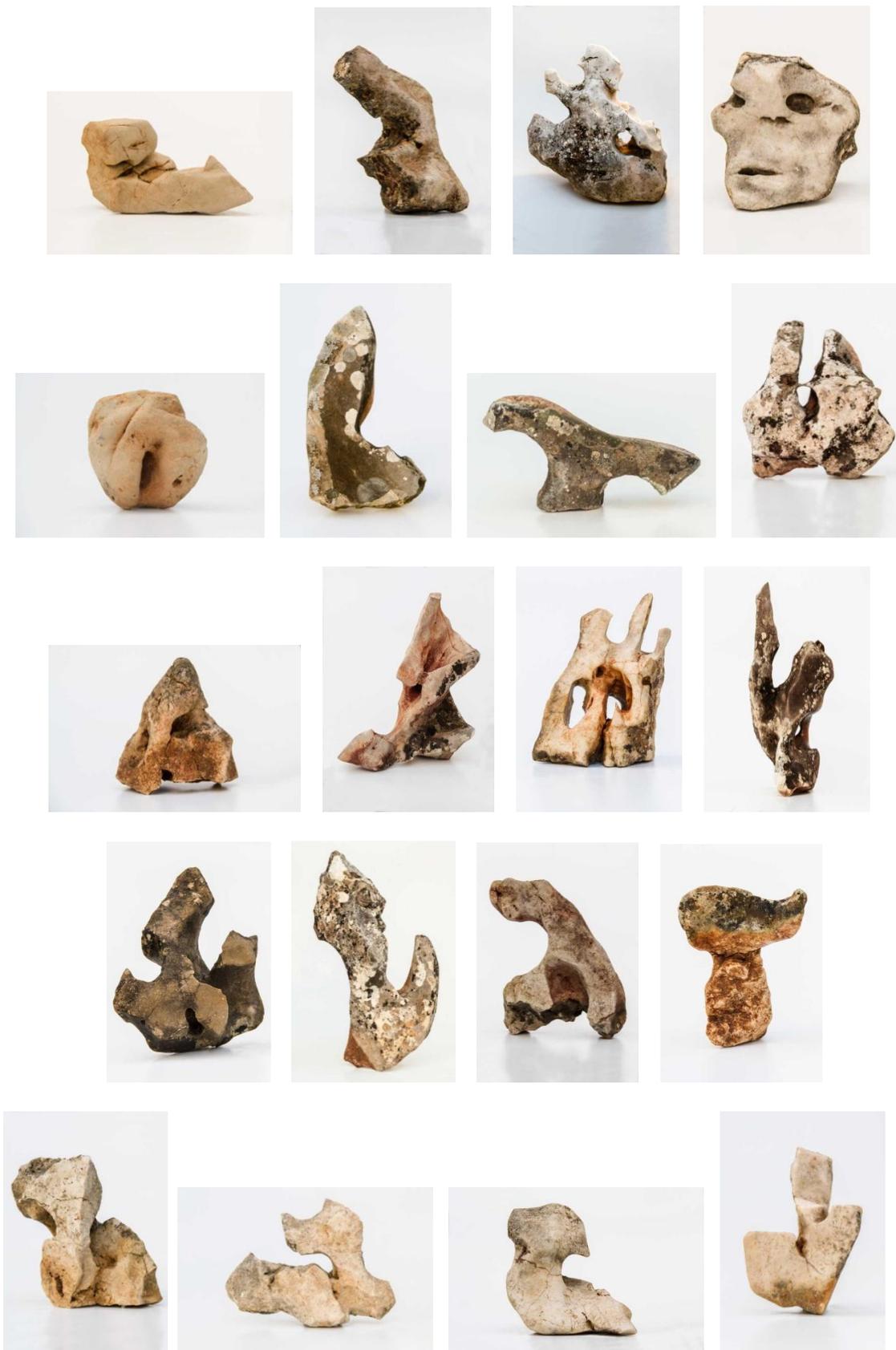
**Procedencia:** Alomartes (Íllora), Granada

Esta piedra de aspecto escultural y figura ambigua puede recordar un monumento con la forma de un ancla, una especie de cactus o el diseño de una fuente moderna.



65mVAt.d.v

**ANEXO IX**  
**PIEDRAS AGRUPADAS BAJO LA CATEGORÍA: SIMPLE-ESCULTURAL**



**PIEDRAS AGRUPADAS BAJO LA CATEGORÍA: ABARCA MÁS ESPACIO  
CON MENOS VOLUMEN**



**PIEDRAS AGRUPADAS BAJO LA CATEGORÍA: CONCENTRA LA ATENCIÓN EN UN PUNTO**



**PIEDRAS AGRUPADAS BAJO LA CATEGORÍA: EXCÉNTRICO- DIFÍCIL DE CLASIFICAR**



# 7

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBRECHT, Hans Joachim. *Escultura en el siglo XX. Conciencia del espacio y configuración artística*. Ed. Blume, 1981.
- ALDRETE-HAAS, José Antonio. *La reconstrucción del paraíso*. PDF doc. [en línea] Méjico: *Pamana Press*. 2009. [consulta: 20.09.2014]. Disponible en: <<http://www.yumpu.com/es/document/view/14272758/la-reconstruccion-del-paraíso-josé-antonio-aldrete-haas-architect>>
- ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*. Madrid: Alianza Editorial, 1999.
- Hacia una psicología del arte. Arte y entropía*. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1986.
- El pensamiento visual*. Buenos Aires: Eudeba. S.E.M. Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1985.
- ARIZA, Marisol. *Destrezas del pensamiento* [en línea]. 2011 [Consulta: 18/07/2012]. Disponible en: <<http://www.buenastareas.com/ensayos/Destrezas-Del-Pensamiento/2309845.html>>
- ARSUAGA, José Luis, MARTÍN-LOECHES, Manuel. *El sello indeleble. Pasado, presente y futuro del ser humano*. Barcelona: Random House Mondadori, S.A., 2013.
- AZCOAGA, Enrique. *Alberto. Artistas españoles contemporáneos*. Nº 10. Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural. Burlada – Pamplona: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1977.
- BALTRUŠAITIS, Jurgis. *La Edad Media Fantástica. Antigüedades y exotismos en el arte gótico*. Madrid: Ensayos Arte Cátedra, Cátedra, 1983.
- BARRERA MORALES, Marcos Fidel. «Qué es la holística». *Avizora Filosofía* [en línea] 2001. [consulta: 14.10.2014]. Disponible en: <[http://www.avizora.com/publicaciones/filosofia/textos/0102\\_holistica.html](http://www.avizora.com/publicaciones/filosofia/textos/0102_holistica.html)>
- BAUDRILLARD, Jean. *El sistema de los objetos*. Madrid: Ed. Siglo XXI, 1979.
- BENZ, Willi. *Suiseki: El Maravilloso Arte asiático de las Piedras*. Tarragona: Ed. Jardin Press, 2005.

- BERGSON, Henri. *La evolución creadora*. Colección Austral, Nº 1519. Madrid: Ed. Espasa Calpe, S.A. 1973.
- BERLINER, Nancy. «The Rosenblum Collection of Chinese Art» *Oriental Arts* 21, nº.11 (November, 1990), pp. 68-75.
- BLÁZQUEZ, JOSÉ MANUÉL, «Dossier suiseki» [en línea]. [consulta: 28.03.2011]. Disponible en: <<http://www.rjb.csic.es/jardinbotanico/ficheros/documentos/pdf/noticias/dossiersuiseki.pdf>>
- BORREGO NADAL, Víctor. «Palimpsesto», en CABRERA, Evaristo. *Biomórficos*, Jaén: Ed. Diputación Provincial de Jaén, 2002.
- BRENSON, Michael. *Art* «Kernels of Energy, How Chinese See Rocks». [en línea] 1986. [consulta: 09.10.2012]. Disponible en: <[Http//http://www.nytimes.com/1986/01/03/arts/art-kernels-of-energy-how-chinese-see-rocks.html](http://www.nytimes.com/1986/01/03/arts/art-kernels-of-energy-how-chinese-see-rocks.html)>
- BRETON, André. *Manifiestos del surrealismo*. Colección Visor literario. Madrid: Ed. Visor libros, 2002.
- BROWN, Claudia. «Chinese Scholars' Rocks and the land of Immortals» in MOWRY, Robert D. *Worlds Within Worlds: The Richard Rosenblum Collection* Exh. cata., Harvard University Art Museums, Cambridge, Massachusetts, 1997.
- BRUNER, Jerome. *Realidad mental y mundos posibles. Los actos de la imaginación que dan sentido a la experiencia*. Barcelona: Gedisa, 1996.
- BUSTAMANTE DÍAZ, Patricio. *Hierofanía y pareidolia como propuestas de explicación parcial, a la sacralización de ciertos sitios, por algunas culturas precolombinas de Chile*. En línea [en línea] 2006 [consulta: 18.07.2011]. Disponible en: <<http://rupestreweb.info/hierofania.htm>>
- CABANNE, Pierre. *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Barcelona: Ed. Anagrama, 1984.
- CAILLOIS, Roger. *Piedras*. La Biblioteca azul (serie mínima). Madrid: Ed. Siruela, 2011.
- CAMÓN AZNAR, Miguel Ángel. Madrid: Espasa-Calpe S.A., 1975.

CAMPBELL, Joseph. *Los Mitos. Su impacto en el mundo actual*. Barcelona: Editorial Kairós, 1999.

*Las Extensiones interiores del espacio exterior. La metáfora como un mito y como una religión*. Girona: Atlanta, 2013.

CAMPOS BUENO, J.J. «Neuroestética: hacia un estudio científico de la belleza y de los sentimientos estéticos compartidos en el arte». *Neuroestética*, Eds. A. Martín-Aragúz, J.J.Campos-Bueno, V. Fernández- Armayor Ajo, O. de Juan Ayala. Saned, Madrid pp. 29-50 [en línea] 2010 [consulta: 30.08.2014]. Disponible en:  
<<http://es.scribd.com/doc/124991384/Neuroestetica-Jose-Javier-Campos-Bueno#scribd>>

CAO X, GAO E., *Sueño en el Pabellón rojo: Memorias de una roca*. Granada: Universidad de Granada, 2009.

CERVERA, Isabel. *Arte y cultura en China, conceptos, materiales y términos de la A a la Z*. Barcelona: Serbal, 1997.

«El arte chino». *Historia del arte. Historia 16*. Nº 23. Barcelona, 1989, pp. 5-33.

«Paisajismo y jardín en China», en *Ars Longa*, Vol. 2001, pp. 27-35.

CHEN CONGZHOU. «El jardín chino». *El paseante* nº 20 -22. Madrid, 1993, pp. 54-60.

CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain. *Diccionario de los Símbolos*. Barcelona: Editorial Herder S.A., 1995.

CHILVERS, Ian, *Diccionario de Arte*. Madrid: Alianza Editorial, 1995.

CHRISTIAN ADAM, Hans. *Karl Blossfeldt. Entre ornamento y la nueva objetividad. La fotografía de plantas de Karl Blossfeldt*. Köln: Ed. Taschen, 2014.

CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Ediciones Siruela, 1997.

*El mundo del objeto a la luz del surrealismo*. Barcelona: Anthropos Editorial del Hombre, 1986.

- COHEN, Nell S. «Liu Dan's Vision of The Honorable Old Man» *Written for East Asian Art and Culture* [en línea] 2010 [consulta: 10.04.2015]. En: <https://hearhereatnec.wordpress.com/2013/04/29/liu-dans-vision-of-the-honorable-old-man/>
- CONCHILLO JIMÉNEZ, Ángela y PÉREZ MELÉNDEZ, Cristino. "La medida subjetiva: Ajuste Entre Las Escalas Obtenidas Por Diversos Métodos de Medición". *Psicológica, Revista de Metodología y Psicología Experimental*. Universidad de Valencia. Departamento de Psicología Básica, Metodología, Psicobiología y Psicología Social. Vol. 8, Nº 1, 1997.
- COVELLO, Vicent T. y YOSHIMURA, Yuji. *El arte japonés de contemplar las piedras. Suiseki y su uso con Bonsai*. Barcelona: Ediciones Omega, S.A., 1994.
- DA VINCI, Leonardo. *El Tratado de la Pintura*. Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. Galería-Librería Yerba. Con la colaboración de la Consejería de Cultura del Consejo Regional. Murcia: Ed. Colegio de Aparejadores y Arquitectos técnicos de Murcia, 1980.
- DE AZUA, Félix. *Diccionario de las Artes*. Barcelona: Planeta, 2005.
- DENNIS, Jack and Sachiko. *Characterizing Decorative Viewing Stones (Kazari Keshiki-ishi)* [en línea] *SUISEKI JOURNAL*, European Suiseki Association. Ed: Igor Bárta, Año 2011, Nº. 4, p. 13. [consulta: 03.12.2012]. Disponible en: <http://www.youblisher.com/p/498998-Suiseki-journal-Ano-2011-no4/>
- DONDIS, D. A. *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, S.A., 1976.
- DORAN, Valreie C. «Exploring the Magic Mountain: An Interview with Richard Rosenblum». *Orientations* 27, nº 3 (March, 1996): pp 77-83.
- «Richard Rosenblum 1940-2000». Sam 6 KJ's Suiseki Blog. *Richard Rosenblum Collection*. [en línea] 2013 [consulta: 11.04.2015]. Disponible en: <https://samedge.wordpress.com/2013/03/04/richard-rosenblum-collection/>
- DORFLES, Gillo. *Naturaleza y artificio*. Colección Palabra en el tiempo. Barcelona: Ed. Lumen, 1992.

- DUBUFFET, Jean.: *Escritos sobre arte*. Barcelona: Barral Editores, 1975.
- DUCHAMP, Marcel. *Escritos*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, S.A., 1978.
- ECO, Umberto. *Obra abierta*. Barcelona: Planeta, 1992.
- EHRENZWEIG, Anton. *El orden oculto del arte*. Barcelona: Ed. Labor S.A., 1973.
- EISNER, Elliot W. *El ojo ilustrado. Indagación cualitativa y mejora de la práctica educativa*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A. 1998.
- ELIADE, Mircea: *Tratado de Historia de las Religiones. Morfología y dialéctica de lo sagrado*. Madrid: Ediciones cristiandad. 2000.
- Imágenes y símbolos*. Buenos Aires: Taurus, 1999.
- Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Paidós, 1998.
- ERASO, Adolfo. *Introducción al estudio del karst. Nuevo método en la investigación del karst*. Madrid: Consejería de Cultura. Instituto Nacional de Educación Física adscrito a la Univ. de Granada. Sección Regional Castellana. Centro de Espeleología.
- ESCOHOTADO, Antonio. *Caos y orden*. Madrid: Espasa Calpe S. A., 2000.
- FAUCHEREAU, Serge. *Arp*. Traducción de Elisabet Garriga y Ramón González. Barcelona: Ediciones Polígrafa, S.A., 1988.
- FARRELL, Eugene and Mei-An Tsu, C. «A Technical Perspective on Chinese Scholars' Rocks in the Richard Rosenblum Collection» in MOWRY, Robert D. *Worlds Within Worlds: The Richard Roseblum Collection of Chinese Scholar's Rocks*. Exh. cata., Cambridge, Massachusetts: Harvard University Art Museums, 1997, pp. 123-132.
- FERNÁNDEZ RUBIO, Rafael. *Introducción al estudio del karst. Nociones de Hidrogeología Kárstica*. Madrid: Consejería de Cultura. Instituto Nacional de Educación Física adscrito a la Universidad de Granada. Sección Regional Castellana. Centro de Espeleología, 1981.
- FERRANT, Ángel. *Todo se parece a algo. Escritos críticos y testimonios*. La Balsa de Medusa. Madrid: Visor, 1997.

- FERRATER MORA, José. *Diccionario de filosofía*. Madrid: "Alianza Diccionarios", 1982.  
*Diccionario de Filosofía de bolsillo 1*. Biblioteca de consulta. Madrid: Alianza Editorial, 1997.
- FEUERSTEIN, Reuven. *Instrumental Enrichment: An Intervention Program for Cognitive Modifiability*, Baltimore: University Park Press, 1980.
- FAHR-BECKER, Gabriele. *Arte Asiático*. Köln: Köneman, 2000.
- FOCILLON, Henri. *La vida de las formas y elogio de la mano*. Madrid: Xarat Ediciones, 1983.
- FRANKEL, EDITH J. «The Scholar's Rock». *Arts of Asia* (September-October, 1995), p. 138.
- FRATICOLA, Paola «Lectura y análisis de las imágenes» *Unidad 2*. [en línea] 2010 [consulta 18.12.2012]. Disponible en:  
 <<https://wikipacompartir.wikispaces.com/Unidad+2>>
- GARCÍA ORMAECHEA, C. *Las claves del arte oriental*. Barcelona: Arin, 1988.
- GARCÍA-NOBLEJAS G. *Mitología clásica china*. Madrid: Trotta Pliegos de Oriente, 2004.
- GERSTLE, Manette. *Beyond Suseki. Ancient Asian Viewing Stones of The 21ST Century*. California: Arcata, 2006.
- GLEICK, James. *Caos. La creación de una ciencia*. Barcelona: Ed. Crítica, 2012.
- GOLDSTEIN, E. Bruce. *Sensación y percepción*. Madrid: Ed. Debate, 1995.
- GOMBRICH, Ernst. H. J.: *Arte e Ilusión. Estudio sobre la Psicología de la Representación Pictórica*. Madrid: Ed. Debate. S.A., 1998.
- GONZÁLEZ FLORES, Laura. *Fotografía y pintura ¿dos medios diferentes?* Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
- GOODMAN, Nelson. *Los lenguajes del arte. Aproximación a la teoría de los símbolos*. Biblioteca Breve. Barcelona: Seix Barral S.A., 1976.
- GUTIÉRREZ ELORZA, Mateo. *Geomorfología*. Madrid: Pearson Educación, S.A., 2008.

- GUTIERREZ, Fernando G. «La concepción china y japonesa de la naturaleza en el arte» en *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas* (Madrid) 1975, pp. 76-77.
- HAY, John. *Kernels of Energy, Bones of Earth: The Rock in Chinese Art*. Exh. Cata., New York: China House Gallery, China Institute in America, 1995.
- HEGEL, *De lo bello y sus formas*, Colección Austral. Madrid: Ed. Espasa Calpe, 1958.
- HEIDEGGER, Martín. *Arte y poesía*. Madrid: Breviarios del Fondo de Cultura Económica, 1995.
- HENKMANN, Wolfhart y LOTTER, Honrad. *Diccionario de estética*. Crítica/Filosofía. Barcelona: Ed. Grijalbo Mondadori, 1998.
- HILDEBRAND, von A. *El problema de la forma en la obra de arte*. Colecc. La balsa de Medusa, nº 10. Madrid: Ed. Visor, 1988.
- HU, Kemin. *The Romance of Scholar's Stones: Adventures in Appreciation*. Connecticut, Mass.: Floating World edition, Inc., 2011.
- Modern Chinese Scholars' Rocks. A Guide for Collectors*. Connecticut, Mass.: Floating World editions, Inc. Warren C.T., 2006.
- The Suyuan Stone Catalogue. Scholars' Rocks in Ancient China*. New York: Weatherhill, 2002.
- The Spirit of Gongshi. Chinese Scholar's Rocks*. Newtown, Massachusetts: L.H. Ink and Art Media Resources Ltd, 1999.
- «An interview with scholars' rock expert Kemin Hu». *Where do the stones come from?* [en línea]. 2007 Tomado del Blog de Asia Society en: <http://asiastoreblog.blogspot.com> [consulta: 07.11.2013 ]. Disponible en: <<http://www.spirit-stones.com/category/news-andevents/interviews/#sthash.64cAoABIU.dpuf>>
- «Yanshan: the Earliest Chinese Scholar's Rocks». *Arts of Asia*. (March-April, 2007) Volume 37, nº 2, pp 130-135.
- HURTADO DE MENDOZA, Diego «La Historia Sagrada de la Tierra de Thomas Burnet». *El Nacimiento del Concepto de Historia Geológica. Historias de la Tierra. Revista de Divulgación Científica y Tecnológica de la Asociación*

*Ciencia Hoy*. [en línea] Volumen 7, N° 39, 1997 [consulta 02.10.2014].  
Disponible en: <<http://www.cienciahoy.org.ar/ch/hoy39/histtie4.htm>>

JAEGER, Peter. «Hauterives. The French postman's palace. Palais Idéal is a work of stone and their imagination» In *Star and Stripes*. [en línea] February, 1, 2007 [consulta: 28/ 3/ 2015] Disponible en:  
<<http://www.stripes.com/military-life/travel/hauterives-the-french-postman-s-palace-1.60570#>>

JAFFE, Aniela. «El simbolismo en las artes visuales». En JUNG, C. G. *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1995.

JIMÉNEZ, José. *Imágenes del hombre*. Fundamentos de estética. Colección, Metrópolis. Madrid: ed. Tecnos, 1985.

JING DAILY. The Business of Luxury & Culture in China. Qing Dynaty «Scholar´Rocks» go on display in Britain. *Exhibition, "Objects of Contemplation: Natural Sculptures from the Qing Dynasty," Taking Place At The Henry Moore Institute, Leeds, Through March 7*. [consulta 14/12/2013]. Disponible en: <http://www.jingdaily.com/qing-dynasty-scholars-rocks-go-on-display-in-britain/>

JUNG, Carl Gustav. *El hombre y sus símbolos* Barcelona: Ediciones Paidós, 1995.

KESWICK, Maggie. «El arte del jardín». Traducción de Annie-Hélène Suárez. *El Paseante* (Madrid) 2ª Época. Ed. Siruela. N° 20-22 (1993), pp. 48-61.

KOREN, Leonard. *Wabi-Sabi for Artist, Designers, Poets and Philosophers*. Berkeley, California: Stone Bridge Press, 1994.

LAO Zi: *El libro del Tao*. Madrid: Alfaguara, 1990.

LAPLANCHE, Jean y PONTALÍS, Jean Bertrand. *Diccionario de Psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 2004.

LEYRA, Ana y MATAIX, Carmen. *Arte y Ciencia. Una visión especular*. Madrid: Ediciones la Palma, 1992.

LITTLE Stephen, *Spirit Stones of China: The Ian and Susan Wilson Collection of Chinese Stones, Paintings, and Related Scholar's Objects*. Chicago, Illinois: University of California Press in Association with the Art institute of Chicago, 1999.

- MANSFIELD, Stephen. *Japanese Stones Gardens. Origins, Meaning, Form*. Singapore: Berkeley Books Pte Ltd, 2009.
- MARCHÁN FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte del concepto. Epílogo sobre la sensibilidad postmoderna*. Arte y Estética. Madrid: Ed. Akal S.A., 1997.
- MARINA, José Antonio. *La inteligencia ejecutiva*. Barcelona: Ariel, 2012.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Ediciones Península. 1994.
- MÉNDEZ, Sigmund, «Reflexiones teóricas de Leonardo da Vinci sobre la fantasía». *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas. Universidad Nacional Autónoma de México*. Vol. XXXV, número 113, 2013 [consulta: 07.04.2015]. Disponible en:  
<<http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/2501/2507>>
- MEZCUA LÓPEZ, Antonio José. «Rocas extrañas; Tradición y Modernidad» en SAN GINÉS AGUILAR, Pedro, *La investigación sobre Asia Pacífico. CEIAP Colección Española de Investigación sobre Asia Pacífico, N° 1*, Granada: Ed. Universidad de Granada, [en línea] 2007 [consulta: 18.07.2012] PDF doc. Disponible en:  
<<http://www.ugr.es/~feiap/ceiap1/ceiap/ceiap1.htm>>
- MITCHISON, David y STALLABRASS, Julián. *Henry Moore*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, S.A., 1988.
- MOLES, Abraham. *Teoría de los objetos*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1974.
- MOORE, Henry. *Ser escultor*. Barcelona: Editorial Elba S.L., 2011.
- MORENO SÁEZ, Carmen. «El primitivismo en el arte». *Arte, Individuo y Sociedad* (Madrid) 11 (1999), p. 186.
- MOWRY, Robert D. *Worlds Within Worlds: The Richard Roseblum Collection of Chinese Scholar's Rocks*. Exh. cata., Cambridge, Massachusetts: Harvard University Art Museums, 1997.
- MUÑOZ JIMÉNEZ, Julio. *Geomorfología General*. Madrid: Ed., Síntesis S.A., 1993.
- NEEDHAN, Joseph. «El sentido taoísta de la naturaleza». *El Paseante* N° 20, 21, 22. 2ª Época. Madrid: Ed. Siruela. Junio, 1993, pp. 38-47.

- NEILL, Mary Gardner. *The Communion of Scholars: Chinese Art at Yale*. Exh. Cata., New York: China House Gallery, China Institute in America, 1982.
- NITSCHKE, Günter. *El jardín japonés. El ángulo recto y la forma natural*. Colonia: Taschen, 1999.
- NORO, Pedro Raúl. *Arte, percepción, sensibilidad y su relación con lo social*. [en línea]. [Consulta: 07/12/2012]. Disponible en: <[http://www.labisagra.com/Letra/raul\\_noro/arte.htm](http://www.labisagra.com/Letra/raul_noro/arte.htm)>
- OSAKAR Olaiz, Pedro. *El objeto artístico. Reflexión y método. Una revisión de su naturaleza desde la perspectiva del arte contemporáneo*. Ensayos/Virtual. Granada: Arte y Ediciones Galería Virtual. 1984.
- PADRINI, Chiara. «Suiseki Art» *Artículos: Suiseki, Introducción* [en línea] 2005 [consulta: 28.03.2011]. Disponible en: <<http://www.padrini.it/zen/index.htm>>
- PIAGET, Jean. *Seis estudios de psicología*, Barcelona: Editorial Labor S.A. 1964.
- PANNESE, Alessia. *La mente y la imagen*. [en línea] 2009. [consulta: 13/08/2014]. Disponible en: <<https://www.nikubook.com/psicologiaciencia-de-la-mente-y-la-conducta-richard-gross.html>>
- PIJOÁN, José. «Arte de los pueblos aborígenes», en PIJOÁN, José. *Summa Artis. Historia General del Arte* (XLVIII volúmenes). Vol. I, Cap. I. Madrid: Espasa Calpe S.A., 1995.
- «Concepto moderno de la experiencia estética» en PIJOÁN, José *Summa Artis. Historia General del Arte*, (XLVIII volúmenes). Vol. I, Cap. I. Madrid: Espasa Calpe S.A., 1995.
- READ, Herbert. *Arte y alienación*. Valencia: Ahimsa Editorial, 2000.
- La escultura moderna. Breve Historia*. Barcelona: Destino Thames and Hudson Ed, 1998.
- Imagen e idea: La función del arte en el desarrollo de la conciencia humana*. México: Fondo de Cultura económica, 1975.
- Orígenes de la forma en el arte*. Buenos Aires: Ed. Proyección, 1965.

- RHODES, Colin. *Outsider Art. Alternativas espontáneas*. Barcelona: Ediciones destino. Thames and Hudson, 2002.
- RIBOT, Théodule. *La imaginación creadora*. Barcelona: MRA ediciones, 2000.
- RIVERA, Félix. *Suiseki. The Japanese Art of Miniature Landscape Stones*. Berkeley, California: Stone Bridge Press, 1997.
- RIVERA DORADO, Miguel Ángel. *El mundo de las religiones. Animismo y totemismo*. Tomo I. Barcelona: Ed. Marín, S.A., 1991.
- RORSCHACH, Hermann. *Psicodiagnóstico. Una prueba basada en la percepción*. Buenos Aires: Paidós, 1980.
- ROSENBLUM, Richard. *Art of the Natural World. Resonances of Wild Nature in Chinese Sculptural Art*. Boston, Massachusetts: MFA Publications, a division of the Museum of Fine Arts, 2001.
- «An Artist Collect» in MOWRY, Robert D. *Worlds Within Worlds: The Richard Rosenblum Collection* Exh. cata., Cambridge, Massachusetts: Harvard University Art Museums, 1997.
- «The Symbolism of Chinese rocks» in HU, Kemin, *The Spirit of Gongshi. Chinese Scholar's Rocks*. Newtown, Massachusetts: L.H. Ink and Art Media Resources Ltd, 1999.
- ROSSET, Clément. *La anti naturaleza*. Madrid: Taurus Ediciones S.A., 1974.
- SALABERT, Pere. *Teoría de la creación en el arte*. Madrid: Akal / Arte y estética, 2013.
- SÁNCHEZ-MIGALLÓN GRANADOS, Sergio. «Fenomenología» *Philosófica. Enciclopedia filosófica online* [en línea] 2006 [consulta: 10.02.2015]. Disponible en:  
<<http://www.philosophica.info/voces/fenomenologia/Fenomenologia.htm>>
- SARTRE, Jean-Paul. *Lo imaginario*. Biblioteca clásica y contemporánea. Buenos Aires: Editorial Losada. S.A. 1962.
- SCHAFER, Edward H. *Tu Wan's Stone Catalogue of Cloudy Forest: A Commentary and Synopsis*. Berkeley and Los Angeles: Floating World Editions, 1961.

- SCHNECKENBURGER, Manfred. "Escultura" en *Arte del siglo XX*. Edición de Ingo F. Walter. Colonia: Taschen. 1999.
- SCOGIN, Hugh T., Jr. *Nature Found and Made: Rocks and Art*. New York: Chambers Fine Art, 2001.
- SERRANO, Manuel y TORMO, Rosabel. «Revisión de programas de desarrollo cognitivo. El Programa de Enriquecimiento Instrumental (PEI)» *RELIEVE*, vol. 6, n. 1 [en línea] 2000 [consulta: 27.06.2015] Disponible en: <[http://www.uv.es/RELIEVE/v6n1/RELIEVEv6n1\\_1.htm](http://www.uv.es/RELIEVE/v6n1/RELIEVEv6n1_1.htm)>
- SHULER, Ellis W. *Rocks and Rivers*. Lankaster, Pennsylvania: Jaques Cattell Press, 1945.
- SINGER, J., HU, Kemin and ELIAS, Thomas S. *Spirit Stones. The Ancient Art of the Scholar's Rock*. New York: Abbeville Press, 2014.
- SOLA, Francisco E. *Comparación entre los Clásicos Estilos de China y Japón*. [en línea]. [consulta: 04.06.2011] Disponible en: <<http://tansekikoo.webs.com/apps/photos/photo?photoid=60176537>>
- STEADMAN, Philip. *Arquitectura y naturaleza. Las analogías biológicas en el diseño*. Traducción de José Corral. Serie Biblioteca básica de Arquitectura. Madrid: Herman Blume Ediciones, 1982.
- STEIN, Rolf A. *The World in Miniature: Container Gardens and Dwellings in Far Eastern Religious Thought*. Stanford, California: Phyllis Brooks, 1990.
- STEINER, Rudolf. *Goethe y su visión del mundo*. Madrid: Ed. Rudolf Steiner, 1989.
- STELZER, Otto. *Arte y fotografía. Contactos, influencias y efectos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981.
- STEVENS, Meter S. *Patrones y pautas en la naturaleza*. Barcelona: Ed. Salvat. 1986.
- SUCI, TANNENBAUM, Percy H. *La Medida del Significado*. Madrid: Editorial Gredos, 1957.
- TOMÁS FERRÉ, José Luis. *Recorridos Visuales. Estudios de Diferencial Semántico*. Departamento de Historia del Arte. Facultad de Bellas Artes. Universidad Politécnica de Valencia. Valencia: Servicio de Publicaciones, 1989.

- TOSHITSUNA Tachibana, *Sakuteiki: The Book of Gardens*. Tokio: Town and City Planners, 1976.
- TU, WEI-MING. «The Continuicy of Being: Chinese Visions of Nature» in *On Nature*. Notre Dame: Ed. Leroy S. Romier, 1984.
- TUCHMAN, MAurice y ELIEL, Caril S. *Visiones paralelas. Artistas modernos y arte marginal*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Catálogo de la exposición, 1993.
- TYLOR, Edward B. *Cultura Primitiva I. Los orígenes de la cultura*. Madrid: Ed. Ayuso, 1977.
- Cultura Primitiva II. La religión en la cultura primitiva*. Madrid: Ed. Ayuso. Madrid, 1981.
- VAN DIVER, Bradford. *The Art of Geology*. Misoula, Montana: Mountain Press, 1988.
- VĂN LÍT, Phan with BULLER, Lew. *Mountains in the Sea. The Vietnamese Miniature Landscape Art of Hòn Non Bộ*. Portland, Oregon: Timber Press., 2001.
- VILLAFANE, Justo y Mínguez, Norberto. *Principios de Teoría General de la Imagen*. Madrid: Ediciones Pirámide, 2002.
- VV.AA. «Adivinación» *Artes Adivinatorias*. [en línea]. [Consulta: 07/05/2015]. Disponible en: <https://es.wikipedia.org/wiki/Adivinaci%C3%B3n>
- VV.AA. ART INSTITUTE OF CHICAGO. «Ugo Rondinone: we run through a desert on burning feet, all of us are glowing our faces look twisted». *Exhibitions. October 31, 2013 - April 20, 2014. Bluhm Family Terrace*. [en línea] 2012 [consulta: 09.04.2015], Disponible en: <http://www.artic.edu/exhibition/ugo-rondinone-we-run-through-desert-burning-feet-all-us-are-glowing-our-faces-look>
- VV.AA: Arts4x.com.Diccionario enciclopédico de arte y arquitectura. [en línea] 2011. [consulta: 22/06/2011]. Disponible en: [www.arts4x.com/spa/d/biomórfico/biomórfico.htm](http://www.arts4x.com/spa/d/biomórfico/biomórfico.htm)
- VV.AA. *Diccionario de Ciencias de la Tierra*. Diccionarios Oxford-Complutense. Madrid: Editorial Complutense, 2000.

VV.AA. *Diccionario de la Lengua Española*. Tomo II. Madrid: Real Academia Española, 1992.

VV.AA. *Diccionario Enciclopédico Grijalbo*. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1984.

VV.AA. *Diccionarios Rioduero, Geología y Mineralogía*. Madrid: Ediciones Rioduero, 1985.

VV.AA. *El libro de los símbolos. Reflexiones sobre las imágenes arquetípicas*. Köln: Ed. Taschen, 2011.

VV.AA. «Lapidario» *Wikipedia*. [en línea] 2014 [consulta: 13.01.2015]. Disponible en: <<http://es.wikipedia.org/wiki/Lapidario>>

VV.AA. METROPOLITAN MUSEUM OF ART. *Department of Asian Art. In Heilbrunn Timeline of Art History. New York: The Metropolitan Museum of Art:*

«Chinese Gardens and Collectors' Rocks». *Department of Asian Art. In Heilbrunn Timeline of Art History. New York: The Metropolitan Museum of Art* [en línea]. 2000 [consulta: 30.11.2014]. Disponible en: <[http://www.metmuseum.org/toah/hd/cgrk/hd\\_cgrk.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/cgrk/hd_cgrk.htm)>

«Nature in Chinese Culture». *Department of Asian in Heilbrunn Timeline of Art History. New York: The Metropolitan Museum of Art*, [en línea]. 2000 [consulta: 12.08.2014]. Disponible en: <[http://www.metmuseum.org/toah/hd/cnat/hd\\_cnat.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/cnat/hd_cnat.htm)>

«Scholar-Officials of China». *Department of Asian Art. In Heilbrunn Timeline of Art History. New York: The Metropolitan Museum of Art* [en línea]. 2004 [consulta: 30.11.2014]. Disponible en: <[http://www.metmuseum.org/toah/hd/schg/hd\\_schg.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/schg/hd_schg.htm)>

*The collection online* «Zhan Wang. Artificial Rock #10» [en línea]. 2001 [consulta: 01.02.2015] en: <<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/73294?=&imgno=0&tabname=label>>

WAGENSBERG, Jorge. *La rebelión de las formas o cómo perseverar cuando la incertidumbre aprieta*. Barcelona: Ed. Tusquets, 2004.

WALSH, Brienne «Ugo Rondinone's Ancient Chinese Scholar Rocks Grace The Art Institute Of Chicago» *ARTPHAIRE. A Contemporary art Magazine Curated by Park Hyatt* [en línea] 2014 [consulta: 09.04.2015]. Disp. en:

<http://www.artic.edu/exhibition/ugo-rondinone-we-run-through-desert-burning-feet-all-us-are-glowing-our-faces-look>

WANG, Olivia «The Dawn of a Rock Renaissance» *The Wall Street Journal* [en línea] 2012 [consulta: 10.04.2015]. Disponible en:  
<<http://www.wsj.com/articles/SB10001424052970204257504577151011935086558>>

WENTWORTH THOMPSON, D'Arcy. *Sobre el crecimiento y la forma*. Serie: Biología y diseño. Madrid: H. Blume Ediciones, 1980.

WHITTEN, D. G. A. y BROOKS, J.R.V. *Diccionario de Geología*. Madrid: Alianza Editorial, 1980.

WILDE, Oscar. *La decadencia de la mentira*. Madrid: Siruela, 2013.

WILSON, IAN. «Spirit Stones» in HU, Kemin. *The Spirit of Gongshi. Chinese Scholar's Rocks*. Newtown, Massachusetts: L.H. Ink and Art Media Resources Ltd., 1999

WOLHEIM, Richard. *El arte y sus objetos. Introducción a la estética*. Biblioteca Breve. Barcelona: Editorial Seix Barral, S.A, 1972.

WORRINGER, W. *Abstracción y naturaleza*. México: Fondo de Cultura Económica. D. F. ,1983.

## Catálogos

“Alberto (1895-1962)”. Granada. Banco de Granada: Mayo-Junio, 1975.

“Ángel Ferrant”. Madrid: Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Julio 1983.

“Ángel Ferrant”. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid: Aldeasa. Agosto, 1999.

“Arp”. Serge Fauchereau. *Les Grands Maitres de L'Art Contemporain*. Éditions Albin Michel, París, S.A. 1988. Édition espagnole: Barcelona: Ediciones Polígrafa, S.A. 1988.

“Biomórficos”. Evaristo Cabrera. Jaén: Diputación Provincial de Jaén, 2002.

“Henry Moore”. David Mitchinson. Fondation Pierre Gianadda, Martigny. Milán: Ed. Electa, noviembre 1989.

“Henry Moore”. David Mitchinson y Julián Stallabras. Barcelona: Ediciones Polígrafa S.A. 1992.

“Jean Arp (1886 – 1966) esculturas, relieves, obra sobre papel, tapices”. Museo Español de Arte Contemporáneo. Madrid: Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1985.

“Manuel Ángeles Ortiz”. Catálogo de la Exposición organizada por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y la Diputación de Granada, 1996.

“Visiones Paralelas. Artistas modernos y arte margina”. TUCHMAN, Maurice y ELIEL, Caril S. Madrid: Ed. Ministerio de Cultura. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 1993.

## Vídeos

Lingbi Stone 灵璧石

<https://www.youtube.com/watch?v=9ZM6gm4ivOo>

Reportaje IKEBANA y SUISEKI en el Real Jardín Botánico, CSIC

<http://www.youtube.com/watch?v=bxlpVdVTSr0>

Scholar's Rocks by Spirit stones.com

<https://www.youtube.com/watch?v=A5olkydR15c>

Spirit Stones: Kemin Hu's Scholar Rocks

<https://www.youtube.com/watch?v=wE8m-IJikUQ>

Suiseki à Shanghai 2006

<https://www.youtube.com/watch?v=yRIDJEeB7t8>

Suiseki: el Arte de la Naturaleza

<https://www.youtube.com/watch?v=twGIS1mqSw>

Suiseki. By Jeff Vous

[http://www.wat.tv/video/suiseki-mdgk\\_2qlhv\\_.html](http://www.wat.tv/video/suiseki-mdgk_2qlhv_.html)

SUISEKI, by Leo

<https://www.youtube.com/watch?v=y6uGnW2qbE4>

Suiseki Exhibit in Rochester, New York, 2011  
[https://www.youtube.com/watch?v=LT9S\\_WQ8I4E](https://www.youtube.com/watch?v=LT9S_WQ8I4E)

Suiseki refugio  
<http://www.youtube.com/watch?v=huzaVjo3HVQ>

Suiseki I parte - La aventura del Saber. Experimentos CosmoCaixa  
<https://www.youtube.com/watch?v=CAzFPObSlSk>

Suiseki II parte - La Aventura del Saber. Experimentos CosmoCaixa  
<https://www.youtube.com/watch?v=xBDLPHE5n3Y>

The net master garden at Suzhou  
[https://www.youtube.com/watch?v=WBLfr5Bi\\_Fw](https://www.youtube.com/watch?v=WBLfr5Bi_Fw)

## Webgrafía

<https://es.wikipedia.org/wiki/Adivinaci%C3%B3n>  
Adivinación. *Artes Adivinatorias*

<http://www.aias-suiseki.it/en/node/430>  
A.I.A.S. Italian Association of Suiseki Lovers

<http://www.eleganceauction.com/ItemView.aspx?AID=ES1312&ID=6926>  
Asian Art, Antiques and Estate sales

<http://www.mfa.org/exhibitions/art-natural-world>  
Art of the Natural World. Recent Gifts from Rosenblum Family Collection

<https://www.artsy.net/artist/liu-dan>  
Artsy «Liu Dan» *The Art World Online*

<http://asiasociety.org/new-york/about>  
AsiaStore at Asia Society and Museum

<http://asiastoreblog.blogspot.com.es/2007/10/interview-scholars-rock-expert-with.html>  
Asia Store blog

<http://www.aisekikai.com/>  
California Aiseki Kai. The Suiseki Tradition

<http://arts.cultural-china.com/en/83Arts14081.html>

Chinese Gardens and Colectors´Rocks.

[http://www.artnet.com/magazine\\_pre2000/features/mendelsohn/mendelsohn8-26-96.asp](http://www.artnet.com/magazine_pre2000/features/mendelsohn/mendelsohn8-26-96.asp)

Chinese scholars'rocks

<http://www.christies.com/lotfinder/lot/a-chinese-scholars-rock-5652635-details.aspx>

Chinese Scholar´s rocks for sale

[http://www.artsbyhand.com/scholar\\_stone\\_gallery.html](http://www.artsbyhand.com/scholar_stone_gallery.html)

Chinese Scholar´s Stone, Antique & Gallery

<http://shimagata.tripod.com/spanish/suiclass3.htm>

Clasificación Japonesa De Suiseki - Tripod

<http://suiseki.webs.com/>

Escuela de Suiseki-do

<http://esasuiseki.com/E.S.A.>

European Suiseki Association

<http://www.sothebys.com/fr/news-video/blogs/all-blogs/eye-on-asia/2013/02/chinese-love-rocks.html>

Eye on Asia. Love Rocks

<http://www.felixrivera-suiseki.com/galleries/myGallery.html>

Félix Rivera Suiseki

<http://www.bepreimitive.com/stories/gongshi>

Gongshi (Scholars Rock) - Primitive

<http://www.espeleokandil.org/geologia/paisajekarstico.htm>

Introducción a la Geología Kárstica

<http://mychinesebooks.com/fr/les-rochers-de-lettrs-au-muse-guimet-au-coeur-de-la-culture-chinoise/?lang=en>

In the Guimet museum, "Scholar rocks", at the art of Chinese culture

<http://www.spirit-stones.com/kemin-hu/>

Kemin Hu | Scholars' Rocks (spirit-stones.com)

<http://aidobonsai.com/2010/04/29/kemin-hu-colecao-de-suseki/>

Kemin Hu - Scholar's Rocks Galleries

<http://es.wikipedia.org/wiki/Lapidario>

Lapidario

<http://taotales.com/EARTHLY-WONDERS-OF-THE-CHINESE-LITERATI>

Literatos de China

[http://www.longmarchspace.com/artist/list\\_10\\_brief.html?locale=en\\_US](http://www.longmarchspace.com/artist/list_10_brief.html?locale=en_US)

Long March Space. «Zhan Wang»

[http://www.mariakiangchineseart.com/catalog.php?y\\_id=10](http://www.mariakiangchineseart.com/catalog.php?y_id=10)

Maria Kiang. Chinese Art. Objects for the Scholar's desk, Hong Kong

<http://www.usna.usda.gov/Gardens/collections/bonsai.html>

National Bonsai & Penjing Museum

<http://www.suseki-assn.gr.jp/en/>

Nipon Suseki Association

<https://depts.washington.edu/chinaciv/home/tgarrock.htm>

Rocks and Mountains

<https://sfsusekikai.wordpress.com/>

San Francisco Suseki Kay

<http://www.dragonartstudio.com/index.php?sectionID=322&pageID=340>

Scholars Rocks

[http://www.lovellhall.com/product\\_list.php?cat=37](http://www.lovellhall.com/product_list.php?cat=37)

Scholars Rocks. Lovell Hall, unique furniture, antiques & artifacts

<http://dragonsgardens.com/ScholarRocks.html>

Scholar rocks, Suseki, and Chinese Mountain Stones

<http://primitiveexplorer.com/collections/artifacts/scholars-rocks/products/A0910-165-gongshi-or-scholar-s-rock-based>

Scholar's rocks. Primitive, Jefferson St, Chicago

<http://www.suseki.com/glossary/index.html>

Suseki.com. The art of Stone appreciation, stoned shaped by nature, the art of stone appreciation -Glosario: Términos japoneses / Términos chinos / Términos coreanos

<http://www.japoneo.com/suiseki-el-arte-de-las-piedras-paisaje>

Suiseki. El Arte de las piedras Japonesas. Japoneo.com

<http://www.suiseki-rafaelmonje.com/>

Suiseki de Guipuzcoa (piedras naturales)

<http://www.youblisher.com/p/267074-Issue-4-2-011-E-S-A/>

Suiseki Journal

<http://www.rockymtnbonsai.org/suiseki-viewing-stone-information-galleries-and-vendors>

Suiseki & Viewing Stone Information, Galleries and Vendors

<http://suiseki.com/about/index.html>

The art of stone appreciation. Stones shaped by nature

[http://www.britishmuseum.org/whats\\_on/past\\_exhibitions/2008/archive\\_china\\_landscape/plants\\_in\\_china\\_landscape/scholars\\_rock.aspx](http://www.britishmuseum.org/whats_on/past_exhibitions/2008/archive_china_landscape/plants_in_china_landscape/scholars_rock.aspx)

The British Museum. Scholar rock

<http://www.pagodared.com/redbook/2010/06/30/the-life-tools-of-the-chinese-scholar/>

The Life & Tools of a Chinese Scholar

<http://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2000/world-of-scholars>

World of Scholars' Rocks - Metropolitan Museum of Art

<http://www.vsana.org/vsana-library.html>

Viewing Stone Association of North America. VSANA Library of Stone Appreciation Books

<http://virtual-suiseki-museum.org/Links.html>

Virtual Suiseki Museum Links



Programa de Doctorado: "Investigación en la Creación Artística, Teoría, Técnicas y Restauración"  
Departamento de Pintura,  
Facultad de Bellas Artes  
Universidad de Granada