



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA 5

AÑO 2017
NUEVA ÉPOCA
ISSN 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

UNED



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

AÑO 2017
NUEVA ÉPOCA
ISSN 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

5

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.5.2017>



UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

La revista *Espacio, Tiempo y Forma* (siglas recomendadas: ETF), de la Facultad de Geografía e Historia de la UNED, que inició su publicación el año 1988, está organizada de la siguiente forma:

- SERIE I — Prehistoria y Arqueología
- SERIE II — Historia Antigua
- SERIE III — Historia Medieval
- SERIE IV — Historia Moderna
- SERIE V — Historia Contemporánea
- SERIE VI — Geografía
- SERIE VII — Historia del Arte

Excepcionalmente, algunos volúmenes del año 1988 atienden a la siguiente numeración:

- N.º 1 — Historia Contemporánea
- N.º 2 — Historia del Arte
- N.º 3 — Geografía
- N.º 4 — Historia Moderna

ETF no se solidariza necesariamente con las opiniones expresadas por los autores.

Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII está registrada e indexada, entre otros, por los siguientes Repertorios Bibliográficos y Bases de Datos: DICE, ISOC (CINDOC), RESH, IN-RECH, Dialnet, e-espacio, UNED, CIRC, MIAR, FRANCIS, PIO, ULRICH'S, SUDOC, 2DB, ERIH (ESF).

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA
Madrid, 2017

SERIE VII · HISTORIA DEL ARTE (NUEVA ÉPOCA) N.º 5, 2017

ISSN 1130-4715 · E-ISSN 2340-1478

DEPÓSITO LEGAL
M-21.037-1988

URL
ETF VII · HISTORIA DEL ARTE · <http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII>

DISEÑO Y COMPOSICIÓN
Carmen Chíncoa Gallardo · <http://www.laurisilva.net/cch>

Impreso en España · Printed in Spain



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional.

MISCELÁNEA · MISCELLANY

LA CASA COMO PUERTA DE ENTRADA HACIA UN ORDEN ARQUETÍPICO EN LA OBRA PLÁSTICA DE THOMAS VIRNICH

THE HOUSE AS AN ENTRANCE DOOR INTO AN ARCHETYPAL ORDER IN THOMAS VIRNICH'S SCULPTURAL WORK

Guillermo Aguirre-Martínez¹

Recibido: 16/03/2016 · Aceptado: 22/07/2016

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2017.16191>

Resumen

La imagen de la casa cumple con un papel axial en la obra plástica del artista alemán Thomas Virnich. Su significación, estudiada a lo largo de estas páginas, permite comprender las búsquedas del escultor y, en consecuencia, acceder a su universo imaginario. Junto a esta primera labor, se observará el papel que la idea de centro y de lo fronterizo cumplen en su trabajo. Por último, podremos advertir cómo el rechazo hacia una visión unidireccional de la realidad se expone con evidencia mediante el intento del escultor de aunar dualidades convencionales: plano superior / plano inferior, orden interior / orden exterior, real / irreal, positivo / negativo, etc. Estudiaremos todo ello en función de algunos presupuestos antropológicos y arquetípicos.

Palabras clave

Thomas Virnich; escultura alemana; arquetipo; espacio; casa.

Abstract

The image of the house works as an axis in Thomas Virnich's sculptures. The meaning of the house will be analysed in this study and will let us understand the artist's research, then having an insight of Virnich's imaginary universe. Besides, we will show the role of two significant concepts in his work: centre and border. Finally, we will explore the artist's rejection of a unidirectional view of the reality. This last issue it is obvious in Virnich production due to his attempt to join through his sculptures different dualities such as upper/lower, inner/outer, real/unreal or positive/negative. This paper studies the role of the house following an anthropological and archetypal approach.

1. Profesor asociado en Ruhr-Universität Bochum. C. e.: guillermo-aguirre@hotmail.com

Keywords

Thomas Virnich; German Sculpture; Archetype; Space; House.

.....

BREVE COMENTARIO INTRODUCTORIO

Thomas Virnich (1957, Eschweiler) se formó como artista primero en Aquisgrán y más adelante en Düsseldorf, en cuya Academia de Arte estudió junto a Alfonso Hüppi y Eugen Gomringer. El valor de su obra le ha hecho merecedor de diferentes premios a lo largo de las últimas décadas. De entre sus logros recientes cabe destacar la exposición de algunas de sus piezas en el pabellón de cristal del Skulpturenpark de Wuppertal a lo largo del invierno 2015-16, museo dedicado fundamentalmente a albergar algunas de las obras mayores de Tony Cragg.

La obra de Virnich se caracteriza ya desde un momento temprano por su naturaleza fragmentaria, por el reciclaje de materiales cotidianos tales como latas, juguetes, plásticos, etc., así como por el montaje, la deformación y la rearticulación a la que son sometidos dichos objetos.² Desde este deseo de presentar una redefinición y reelaboración de lo convencional,³ su trabajo entronca con el arte de vanguardia alemán del último tercio del XX, si bien despojado de crudeza y manejando de modo explícito unos presupuestos a medio camino entre la crítica, la ironía y el juego. Todos estos factores no sólo guían el sentido de su obra sino que se ponen al servicio de la composición de un particular universo simbólico, un universo que participa de rasgos tales como la articulación de dílogos –visible / invisible, masa / espacio vacío, exterior / interior, superior / inferior o positivo / negativo–⁴ y el levantamiento de una serie de ejes simbólicos entre los que se encuentra la casa.

El motivo por el que, consideramos, un acercamiento a la obra de Virnich y en concreto a los puntos aquí tratados resulta pertinente, obedece a la fuerza y especial claridad con que su trabajo responde a cuestiones esenciales en toda coordenada humana tales como el papel de la razón y el inconsciente en nuestra interacción con la realidad, o la búsqueda de espacios desde los que recuperar nuestro lugar de ser en esa pugna entre la civilización y la cultura de la que todos participamos. Será a partir de inicios de los años noventa cuando Virnich exponga un universo simbólico suficientemente definido, denso y unitario, como para poder responder a las aludidas cuestiones desde su particular coherencia interna.

De esta última época, destacaremos en estas páginas dos series en función de su relación con el tema que nos ocupa. La primera de ellas, *Fliegende Katakomben*, presenta un conjunto de objetos elaborados con técnicas mixtas. El detonante de esta serie lo encontramos en una visita de Virnich a las catacumbas romanas a inicios

2. La relación entre forma y función, tratada más adelante, así como el gusto de Virnich por rehacer, redistribuir y, con ello, ofrecer una nueva perspectiva de la realidad, es mencionada por Gercke: «Und zweifellos auch ist er fasziniert von der Ästhetik des Fragments, der gefundenen oder in der Zerstörung aus ihrem Funktions-Kontext befreiten Bruchstücke, die Bausteine einer neuen Gestaltung sei können, gerade weil sie von dem erzählen, was sie einst waren» (1988, 22).

3. «Seine Arbeiten zeigen Alltägliches in einem neuen Kontext», señala al respecto Christine Tacke (1986, 79).

4. Leemos a continuación el valor y sentido que, según Gercke, estas dualidades alcanzan en las manos de Virnich: «Wie Thomas Virnich sich von außen und innen an den Kern der Dinge herantastet, ist eigen und unverwechselbar. Virnich begnügt sich nicht mit dem Auspielen des dialektischen Kontraposts von Masse und Raum, von Substanz und Leere, der ja seit Urzeiten Thema der Skulptur ist, als solches aber gerade in unserem Jahrhundert auf neue Weise akzentuiert wurde. Virnich intensiviert und materialisiert vielmehr dieses Wechselspiel von Innen und Außen, von Kontur und Volumen, von Positiv und Negativ» (Gercke, 1988, 22).

de los noventa, visita que le inspiró la idea de un mundo paralelo al de la ciudad superior –la habitada por la esfera racional del individuo–. A la importancia de este viaje con vistas al nacimiento de la aludida serie, hay que añadir la realización de otro viaje, esta vez a Amberes, donde Virnich quedó desbordado por los objetos repartidos en el almacén de un viejo anticuario. Más allá de estas experiencias, a modo de motivación profunda, encontramos en el artista un deseo de recuperar muy vivamente algunos episodios de su infancia, un anhelo de acercarse a los paisajes de ésta con mirada renovada y tomando como base las casas de marionetas que su padre le construía y que el propio Virnich se encargará de reelaborar en su onírico imaginario.⁵ Estas *Catacumbas volantes*, por otra parte, denotan un antes y un después en su universo particular, estableciéndose como eje estructural con vistas a la iluminación de su sugerente submundo arquetípico.⁶

Además de la aludida serie fundacional, encontramos en su reciente *Helter-Skelter* (2015) un conjunto de objetos en bronce que viene a ampliar el horizonte de su creación y en el que la casa ejerce como núcleo compositivo. El estudio de esta última, de acuerdo con su función de microcosmos en el imaginario del artista,⁷ resulta de notable interés con vistas a comprender los fundamentos de su obra además de, dado el alcance simbólico de la misma, el sentido concerniente a las búsquedas estéticas de su generación.⁸ A este respecto, cabe observar cómo la necesidad de dar con un espacio de ser, con un espacio para habitar –en el significado que Heidegger le concede al término–,⁹ se presenta como una de las preocupaciones esenciales en el arte de la segunda mitad del siglo XX no sólo en el terreno de la plástica sino, por supuesto, en el del conjunto de manifestaciones artísticas. Esta búsqueda, como superación de una estética previa inclinada a mostrar aquellas realidades que desarraigan al individuo, se distanciará con los años de una concepción oscura de la existencia para pasar a iluminar, ya a modo de mero juego, ya a modo de seria propuesta, el doble fondo de una realidad de otro modo asfixiante.

El papel de Virnich dentro de la plástica de finales del pasado siglo se comprende como sintomático en la medida en que su universo de objetos –la casa y la calle primeramente en lo que respecta a estas páginas– apunta hacia la dirección señalada líneas atrás, esto es, hacia la ruptura con unos esquemas consolidados de

5. El sentido de juego que cobra su obra, de juguete en manos del escultor, lo expone Wespe con el siguiente comentario: «Man könnte fast von einer Strategie des Spielerischen sprechen, der Thomas Virnich in seinen Arbeiten folgt» (1989, s/p).

6. Señala Jung que las imágenes primigenias o arquetipos son esencialmente figuras mitológicas. Éstas son «en sí mismas productos elaborados de la fantasía creadora y aguardan a ser traducidas a un lenguaje conceptual [...]». Los conceptos que de ellas aún han de ser elaborados pueden proporcionarnos un conocimiento abstracto, científico, de los procesos inconscientes que se encuentran en el origen de las imágenes primigenias» (Jung, 2002, 73).

7. A partir de la equivalencia entre la casa y el hombre señalada tanto por Juan Eduardo Cirlot en su *Diccionario de símbolos* (2011, 127-128) como por Bachelard en su *Poética del espacio* (2005), resulta patente la imagen de la casa como microcosmos. Comenta Jung, en referencia al pensamiento de Paracelso y a la hora de ponerlo en relación con un orden arquetípico, que «el hombre es el *Limbus minor*, el círculo menor. Es el microcosmos. De ahí que todo sea dentro como fuera, abajo como arriba» (Jung, 2002, 9).

8. Recordamos aquí la exposición celebrada en el año 1987 en Sevilla con el título *Hacen lo que quieren: Arte joven renano* (1987), donde junto a Virnich encontramos nombres hoy conocidos como los de Andreas Schulze, Isa Genzken, Rosemarie Trockel o Thomas Schütte, además de otros muchos cuyas propuestas beben directamente del legado dejado por Baselitz, Kiefer o Beuys.

9. Puesto en relación, por tanto, con la idea tanto de construir como de permanecer.

acercamiento hacia lo real, así como al encuentro con una realidad inaprehensible desde un enfoque dominado por la razón y lo especulativo. El modo en que Virnich llevará a cabo esta tarea consistirá en el descenso hacia un orden arquetípico, espacio de no dualidad –de no enfrentamiento entre lo racional y lo irracional, por tanto– donde podrá recuperar un universo afectivo de imágenes olvidado desde su ya lejana niñez. En este sentido, cabe apuntar que si bien la obra de Virnich ha sido estudiada con suficiente atención en lo que atañe a las relaciones entre un orden interior y un orden exterior, no cabe decir lo mismo en lo que respecta a sus vínculos con lo arquetípico,¹⁰ motivo por el que habremos de recurrir a la bibliografía canónica en torno a la materia (Eliade, Jung, Neumann, Bachelard, Cirlot) para, desde ella, establecer nuestras propias valoraciones. Para el resto de cuestiones paralelas o concernientes a aspectos biográficos del artista, acudiremos a unos pocos catálogos de exposiciones en la medida en que, debido a los escasos estudios existentes sobre la obra de Virnich, éstos se presentan como los materiales más apropiados para el desarrollo de nuestra tarea.

Regresando a las dos series ya mencionadas y levantadas en dos diferentes periodos de su trayectoria, comenzaremos por ponerlas en relación con el objeto principal de nuestro trabajo no sin antes, por lo significativo del mismo, recoger el siguiente comentario alusivo a la amplitud tanto simbólica como concreta del universo de Virnich:

Harald Szeemann [...] quiso incluir la obra de Thomas Virnich *Fliegende Katakomben* (Catacumbas Volantes) en la exposición que comisarió en 1998 en el Kunsthau de Zurich sobre el concepto de 'El Declive del Mundo y el Principio de la Esperanza'. Pero, a medida que Virnich trabajaba en su obra, ésta se iba haciendo más y más grande, más y más compleja; hasta que superó los límites asumibles en una exposición colectiva. Finalmente, Szeemann sólo pudo incluir en la muestra un modelo a escala 1:100 de la instalación. (2010, s/p)

SIGNIFICACIÓN DE LA CASA EN LA OBRA DE THOMAS VIRNICH

Como ya se ha indicado, Virnich ha ido desarrollando con los años una línea expresiva muy definida que acaba por conformar un verdadero universo personal caracterizado conceptualmente por el juego de dilogías, de entre las que destacamos en primer lugar aquélla alusiva a los conceptos de exterioridad e interioridad. Este imaginario, construido a partir de objetos cotidianos manipulados, reelaborados, pintados, etc., se modula a su vez mediante un aparentemente sencillo tratamiento

10. Menciona Neumann en este sentido: «An archetype, a primordial image, is always polyvalent; it can express itself and be looked at in any number of ways. It possesses a great diversity of aspects [...] every archetype is 'two-faced', ambivalent, and has a 'good' and a 'bad' side according to the attitude the conscious mind adopts toward it. So if we speak of a correlation of artistic form and archetypal content, such a correlation always presents a complicates psychological problem.» (Neumann, 1959, 7).

combinatorio¹¹ a partir del cual cada uno de los objetos recogidos pasa a integrar su particular y nunca definitivo lugar en la cartografía del escultor. Este ordenamiento, ya en los últimos trabajos, queda estructurado en torno a la imagen de la casa como lugar de paso de un orden racional a otro onírico o, si se prefiere, de la ciudad real a la ciudad subterránea.

La casa, comprendida como microcosmos, como doble arquetípico del cuerpo humano así mismo –aspecto tratado tanto por Jung en muchos de sus trabajos, como por Bachelard en su *Poética del espacio* (2005) e igualmente por Cirlot en su *Diccionario de símbolos* (2011)–, se desvela en la obra de Virnich a modo de proyección arquetípica mediante la cual resulta posible comprender las búsquedas tanto del artista como de la estética occidental reciente. La superación de una racionalidad y un mecanicismo hipertrofiados se presenta como tarea fundamental de la estética posterior a la Segunda Guerra Mundial así como de la correspondiente postguerra, resultando explícito en el caso que nos ocupa el deseo de rescatar de nuestro yo ese plano inconsciente, cálido, afectivo, desde el que las distintas dilogías que

atormentan al ser quedan resueltas por medio de síntesis y reconciliaciones de opuestos. Desde estas necesidades, mecanismos como la inversión de órdenes, la ironía, el juego, la rebelión o la apertura hacia un orden arquetípico-irracional –todos ellos explorados tanto por Virnich como por buena parte de sus compañeros de generación–,¹² se comprenden como elementales con vistas a la construcción de una estética esperanzadora en lo concerniente a la relación del individuo no sólo con su entorno sino también consigo mismo.

En lo que ocupa a nuestro estudio, cabe indicar que pese a que algunos de los hallazgos asimilables a la aparición de la casa en el trabajo de Virnich son observables a su vez en lo concerniente a otros diferentes objetos, éstos no encuentran en función de la amplitud de su significación –en función de su desarrollo y complejidad– el lugar axial que la casa ocupa en el conjunto de su obra a modo de mágico espacio donde imperan leyes no comunes y al margen de nuestra habitual visión de las cosas, leyes irracionales con las que el artista construye su personal y característico cosmos. La casa se comprenderá como «centro



FIGURA 1. THOMAS VIRNICH, *HELTER*, 2015.

11. Esta indefinición tan característica de Virnich, este no acabamiento de sus objetos, lo vemos perfectamente reflejado en el proceso de elaboración de sus *Catacumbas volantes*, proceso en el que Virnich se entregó a reelaborar diferentes partes del conjunto, a reajustarlas de nuevo para así, en definitiva, renovar la imagen del mismo: «Previously completed sections had to be reworked, taken apart and then reassembled, while other parts needed to be developed from scratch» (Rattemeyer, 2001, 114).

12. Remitimos al lector nuevamente al conjunto de creadores recogidos en el catálogo de la exposición *Hacen lo que quieren. Arte joven renano* (1987).

de fuerza» (Bachelard, 2005, 62), en definitiva, desde el que habremos de quedar desubicados además de despojados de todo convencionalismo.

Este atípico espacio, por todo ello, habrá de entenderse como lugar de entrada hacia un orden arquetípico, siendo este último el emplazamiento donde nuestras concepciones y acercamientos a los hechos y objetos se dislocan pues su estructura tanto interior como exterior se nos presenta desde una perspectiva inusual, irracional y, en consecuencia, evidentemente incómoda. Comprendida tradicionalmente como espacio de seguridad y de protección, la casa pasa en Virnich a presentarse como marco inclinado hacia lo insólito y excepcional. Una vez llegamos a sus límites, la desorientación y la inoperancia de nuestras coordenadas prevalecen sobre cualquier rasgo de cotidianeidad.¹³ De este modo, según nos desplazamos hacia el espacio que aquélla ocupa –y cobraremos para ello nosotros mismos el rol, el tamaño también, de una figura habitante de ese encogido mundo–, según nos desplazamos de lo racional-real a lo irracional-real, nos vamos a encontrar, primeramente, con una disposición invertida de esa casa, de manera que allí donde esperamos advertir una fachada, unas ventanas y una puerta de entrada como estructuras que conducen hacia un habitado orden interior, hallaremos unos objetos vueltos por completo del revés. En este sentido, las paredes supuestamente interiores de la vivienda quedarán abiertas hacia el exterior dado que ese interior comprendido como espacio de protección, como espacio cerrado y delimitado por unos sólidos muros, es presentado ahora como esfera abierta hacia un marco donde dominan ilógicas relaciones y entre cuyos márgenes el sujeto, de no rechazarlas, podrá hallar una adecuada atmósfera desde la que ampliar su concepción de lo real.

Cierta inseguridad, cierta inestabilidad por consiguiente, resultará una condición a aceptar con vistas a adentrarnos en ese espacio paralelo e ilógico, quedando el sujeto de otro modo, de optar por una irreal comodidad –y con esto cabe atribuir al trabajo de Virnich de un aire contestatario en la medida en que lo racional apunta en él a un orden impostado, antinatural–, abocado a una existencia ramplona e inanimada y de una pesadez tal que dicho sujeto verá sesgada su naturaleza creativa, aquélla que precisamente podría liberarle tanto de su visión como de su participación cosificada de los hechos.¹⁴

Esquemas bien asentados en nuestra comprensión de lo real resultarán inservibles en este mundo invertido, y así como el término «casa» nos remite por lo común a un espacio cerrado, en la obra de Virnich el verdadero hogar –cabría pensar– se corresponde con cuanto tenemos más allá de esas paredes que ahora no nos protegen pero que, a cambio, nos ofrecen la posibilidad de no domesticar nuestras vidas y, en consecuencia, de abrirnos paso hacia lo excepcional.¹⁵ Por todo ello, una vivienda segura, ordenada y desarraigada, encaminada a ceñir nuestra existencia a un orden

13. Esta apariencia difusa, irreal, de los objetos mostrados por Virnich, es señalada por Rattemeyer en su estudio sobre la serie *Catacumbas volantes*: «He transposes his sculptures in a continuous process of testing his material into a state of suspension between the recognisable and the alien» (2001, 100).

14. «Mann kann die Dinge auch anders sehen. Die Welt wird größer, 'lustiger', so seine beliebte Vokabel, wenn man sie gegen die gewohnte Ordnung sieht» (Schröer, 1996, 11).

15. «Instalado en todas partes, pero sin encerrarse en ningún lado, tal es la divisa del soñador de moradas» (2005, 94), señala Bachelard apuntando con ello a esa apertura de lo cerrado tan propia del universo de Virnich.

puramente lógico, queda confrontada en la obra del escultor alemán con aquella otra apta para alcanzar una verdadera completitud del ser y, por lo tanto, una vida más enraizada a, esta vez, lo natural-real –comprendidos estos términos ahora desde nuestros nuevos parámetros–. La casa de Virnich no nos impele a encerrarnos en ella, sino a salir –paradójicamente entrando en su interior– hacia un sorprendente y más amplio horizonte exterior.

Cabe reconocer en este aspecto, por otra parte, un rechazo hacia aquellos postulados recogidos en las teorías del análisis espacial –especialmente en lo relativo a un ámbito urbano– tendentes a comprender el interior como lo seguro –en relación con su condición de espacio burgués–.¹⁶ Frente a estos espacios, Virnich nos va a iluminar una realidad abierta y simbólicamente desprovista de límites desde donde el sujeto se abrirá paso a novedosos órdenes de vida prestos a ofrecernos renovadas concepciones tanto funcionales como existenciales, sorprendentes perspectivas ajenas a las alcanzadas desde ese centro cuando se presenta como eje de control y de dominio.¹⁷ Cuanto el artista, en lo relativo a este último aspecto, nos muestre, será una comprensión del centro o espacio dominante desde su asociación a un lugar decadente y desprovisto de energía, un espacio cerrado a otros diferentes órdenes existenciales receptivos a una más amplia y no domesticada vida.



FIGURA 2. THOMAS VIRNICH, KATAKOMBEN, VERBORGEN, PERTENECIENTE A LA SERIE FLIEGENDE KATAKOMBEN, 1990-2012.

El individuo, desde estos presupuestos y extrapolando las ideas que Virnich plantea, habrá de encontrar un orden donde nutrirse de vida en sus zonas fronterizas,

16. Reveladora resulta en lo relativo a esta concepción del centro la obra sobre la materia de Wallter Christaller.

Con vistas a la comprensión de las relaciones entre centro y periferia así como del lugar no como algo estático y delimitado sino primeramente dinámico, remitimos al lector a los textos ya clásicos de Kevin Lynch (2015), Jean Gehl (2006) o Christian Norberg-Schulz (2005).

Como contrapunto, una idea de centro canónica y distante a cuanto nos propone Virnich la podemos encontrar en *La ciudad en la historia*, de Lewis Mumford.

17. A modo de apunte, y en relación con esta comprensión del centro como espacio de vigilancia, merece la pena la lectura de *Vigilar y castigar*, de Foucault.

es decir, más allá de su individualidad y de su yo racional. Con sus viviendas abiertas a nosotros, rechaza así todo encierro existencial cuando éste es comprendido a modo de impermeable escisión respecto de lo abierto. De acuerdo con lo observado, cabe distinguir en su obra –y con esta cuestión damos paso al siguiente punto de nuestro estudio– entre espacios hueros de energía como consecuencia de su ser mera fachada, de su asimilación a un orden puramente representativo, y espacios aptos para la vida dado el nexo no roto en tales momentos entre un orden arquetípico y uno fenoménico.

ORDEN ESENCIAL Y ORDEN EXISTENCIAL

Con vistas al estudio de un orden esencial y de otro existencial en la obra de Virnich, hemos acudido a los modelos de la serie *Fliegende Katakomben* abajo mostrados, los cuales vienen a introducirnos por una parte en el mundo platónico de las ideas y, por la otra, en la concretización de esas mismas ideas a modo de copias de la imagen primera. Este hecho, afecta a dos ámbitos entrelazados en nuestra esfera contemporánea. El primero nos lleva a la comprensión de la realidad –de los objetos que la habitan y la constituyen– en relación con un orden inmutable del que toda individualidad participa. Este orden ideal, en Virnich, se va a ver preferentemente sustituido –como hemos ido viendo con relación a sus casas– por un orden arquetípico relativo a lo primordial, a lo germinal, desplazamiento común en nuestra esfera contemporánea por cuestionamiento de aquel primero –lo eidético trascendental– o, si se quiere, por metamorfosis del mismo –los dioses habitan ahora en nuestro magma antropológico y no ya en un orden trascendental, externo a nosotros–.¹⁸ Con todo, volviendo a Virnich, dada la inexistencia –con la consecuente pérdida de molde– de un verdadero orden eidético en su obra, será el artista por sí mismo y no un creador de naturaleza divina quien se encargará de dotar de vida a ese mundo de objetos del que él mismo es ahora parte al tiempo que demiurgo. Esta esfera inmanente en la que la creación y el creador se fusionan, constituye el espacio que Virnich irá configurando por medio tanto del reciclamiento de objetos cotidianos y de su nueva articulación, como de la dotación, mediante la combinación de elementos, de nuevos rostros a esas realidades que constituyen su obra. En este sentido, el artista no crea directamente sino que recompone lo creado, remitiéndonos con ello a una estética neobarroca.¹⁹

El arquetipo, lejos de arraigar en un orden externo al ser, encontrará cercano a este último su particular hálito vital. Ahora bien, absolutamente característico del escultor alemán resulta el recorrer la circunferencia completa de la idea o/y

18. En relación con el lugar desde el que surge la creatividad en el individuo moderno según nuestra estratificación del imaginario, señala Jung: «La psicología de lo creativo es en realidad una psicología femenina, pues la obra creativa surge de profundidades inconscientes, en propiedad, del reino de las madres. Si predomina lo creativo, predominará lo inconsciente como fuerza conformadora de vida y de destino frente a la voluntad consciente, y la consciencia, a menudo mera observadora desvalida, se verá arrastrada por una pujante corriente subterránea» (Jung, 2002, 95).

19. Emplazamos al lector a la lectura de las obras de Calabrese (2012) y Deleuze (1989) citadas en la bibliografía.

del objeto presentado, y así, en consecuencia, en ocasiones como la observable en la imagen superior, tratará de acercarnos a una realidad relativa al mundo de la copia, de lo cuantitativo y de lo reproducible. De este modo, si en el caso de sus casas podíamos observar la corriente que se eleva desde un mundo substancial hacia nuestro mundo concreto, ahora sólo nos resulta posible distinguir los moldes arriba expuestos no ya desde su función vivificante sino desde su presencia como modelos reproducibles –tipos– llamados a alienar al individuo respecto de su eje existencial. El vínculo, en suma, con el objeto, queda roto, y esto en última instancia se presenta válido en lo que concierne a la relación del hombre consigo mismo.

El arquetipo, en tales casos, da paso al tipo como objeto definido, y éste impone su ley, sólo enfrentada por el artista cuando, a modo de pequeño dios, mediante su rústica arte combinatoria, trata de animar una realidad existente en su pulsión creativa pero no así en el salón de esa figura –cuyo ideario y acomodamiento rechaza– que es el burgués,²⁰ figura que en nuestra esfera occidental contemporánea ocupa, puede decirse, buena parte de esa circunferencia existencial de la que todos tomamos parte. Virnich, por todo ello y según observamos, va a tender una y otra vez a presentar por medio de su creación las dos caras de una misma realidad, dejándonos a nosotros extraer nuestras propias ideas y conclusiones a partir de cuanto expresan sus objetos.

Entroncando la significación de la casa con lo recién mencionado, cabe la posibilidad de entenderla como espacio llamado a aunar un orden arquetípico con uno concreto, pudiendo por ello ser considerada como morada o taller del artista si bien desde una función no ya relativa, según dijimos, a una idea de seguridad y practicidad, sino a modo de ámbito de creación y reformulación de un particular cosmos estético.²¹ Regresamos con ello a esos márgenes algo incómodos que la casa nos abre, márgenes

de verdadero interés para nosotros pues sabemos que es entre sus límites donde podemos hallar preguntas y soluciones a cuanto el artista nos va proponiendo. En este punto, cabe advertir, las relaciones entre forma y función de cada uno de los objetos se alejan de lo usual y no nos queda sino asumir la reelaboración de las mismas a la luz de cuanto la imaginación del creador ilumina.

FIGURA 3. THOMAS VIRNICH, *SKELTER*, 2015.

20. Lejana ya esta figura –en relación con las derivas del orden económico-social, del devenir técnico también– de la imagen en torno a la misma que nos dio Sombart en su conocido trabajo.

21. Cercano a este aspecto inherente al universo de Virnich, leemos el siguiente comentario de Pohlen: «In irgendeiner Form sind sie alle den wesentlichen Existenzbedürfnissen des Menschen, seinen Daseinsformen und Sehnsüchten verknüpft: Das Haus als Schnutzraum repräsentiert eine Essenz des möglichen Lebens und ist doch vor allem in der Beziehung des Ganzen zu seinen Teilen eine ausschließlich skulpturale-künstlerische Wirklichkeit, ein sich selbst bestimmendes und nur für sich selbst gültiges abstraktes künstlerisches Produkt» (Pohlen, 1988, 98).

Adentrándonos en una de estas viviendas, por tanto, hallaremos lo siguiente: escaleras que a ninguna parte conducen, quizás a una pared, quizás al vacío pues quedan interrumpidas a mitad de su itinerario; escaleras que dan paso a otras escaleras esta vez vueltas del revés además de situadas en el exterior de la casa y no ya en un deshabitado interior. Si continuamos con nuestro paseo toparemos ahora con tejados, paredes y techos presentados desde su total o parcial apertura, desplegados como si de pegatinas a medio adherir se tratasen, mientras puertas y oquedades nos conducen a no-habitaciones, constituyendo a primera vista un universo irreconocible o inválido, inútil, salvo que aceptemos sus particulares leyes, su carencia de las mismas, quizás, para así introducirnos en esa no-habitación, topar con esa pared o, simplemente, avanzar por el vacío que tenemos frente a nosotros, sin duda desubicados en este universo anómalo y girado del revés.

De entre las distintas dualidades sobre las que las aludidas inversiones se manifiestan,²² hemos querido destacar aquélla que delimita un plano interior de uno exterior²³ –oposición, según hemos ido viendo, que parece no existir como tal en el universo lírico de Virnich–, así como aquélla presentada en relación con el binomio plano superior / plano inferior.

La ciudad, la casa, el ser, comienzan allí donde realmente concluyen en nuestro imaginario, es decir, no en su orden convencional sino en ese estrato arquetípico sin el cual los objetos fenoménicos quedan desprovistos de amplitud existencial, de energía telúrica. Ajeno a estas últimas cualidades, el objeto, la casa, sólo podrá comprenderse como esquivo a su completa plenitud, a esa hondura donde simbólicamente reside el artista y de la que surge el universo imaginario de la que ella misma –la casa– forma parte. En este sentido, más que presentarnos unas viviendas habitadas o habitables, Virnich nos expone, como ya apuntamos líneas atrás, su taller, su desván de artista a modo de la *Merzbau* de Schwitters, del *Gabinete de arte abstracto* de El Lissitzky o de la *Casa experimental* de Mélnikov. El espacio de las relaciones



FIGURA 4. THOMAS VIRNICH, *HELTER*, 2015.

22. En relación con la idea de superación de un orden prefijado, señala Cirlot en su *Diccionario de símbolos* que «simbolizan la inversión todos los seres u objetos que aparecen colocados al revés» (Cirlot, 2011, 262).

23. Rattemeyer expone con este comentario el sentido que Virnich expresa con sus alternancias entre exterioridad e interioridad: «Thomas Virnich found a construction that assigns equal importance to these spatial objects, with their outside, inside and in-between spaces» (2001, 104).

invertidas, de la irracionalidad, de lo abierto y de lo ajeno a la mirada cotidiana, es así el espacio del propio artista.²⁴

Desde una de estas casas iluminadas, desentrañadas –hablando con propiedad– por el escultor, girando con ella, en fin, podremos aun desde nuestra condición de espectadores participar de su aparente inestabilidad para con ello observar cómo sus cimientos se abren hacia el cielo o cómo el humo de la chimenea se extiende sobre una superficie apenas en contacto con el tejado, pues no es sobre éste –como cabría comprender en estos objetos vueltos del revés– sino sobre una serie de elementos igualmente simbólicos en su obra –el avión, el globo terráqueo, etc.–, donde se apoya –si esta palabra tiene sentido en estos momentos– la casa en cuestión. Observemos ahora, situándonos en el polo opuesto, lo que ocurre en el otro vértice del objeto teniendo siempre en cuenta que el universo de imágenes que Virnich nos presenta no es uno sino que, dado su gusto por la variación, difiere de un trabajo a otro.

ENRAIZAMIENTO CON UN ESTRATO ARQUETÍPICO

Comenzaremos por hacer referencia a ese tallo, antena, columna o como queramos llamarlo, que en la obra *Skelter* acompaña a la pared de la casa y se apoya sobre la base misma de la composición. La posibilidad de comprender este objeto como nexo de unión entre el orden de lo visible y el de lo profundo o arquetípico, no es descabellada y, en cualquier caso, resulta sugerente cuando no valiosa con vistas a iluminar el horizonte onírico de Virnich. No puede dejarse de lado la posibilidad de presenciar en la mencionada figura una nueva columna al infinito a modo de variación simbólica respecto de la presentada por Brancusi en su obra más conocida. La particularidad que ahora abordaremos nos lleva a comprender este tallo-columna situado en uno de los márgenes de la casa, como eje o punto de encuentro entre el orden de lo mítico, de lo ancestral y arquetípico, y el orden de lo real.

La situación lateral respecto de la casa de dicho tallo-antena, diremos primeramente, no incidirá en modo alguno sobre su naturaleza convencionalmente axial dado el carácter heterodoxo de la obra de Virnich. Llegado el caso, podemos incluso entender que la situación periférica de esta figura dota a su universo simbólico de mayor cohesión si cabe –pese a que poco valor tiene tal atributo en estas lindes– por venir a situarse precisamente en un exterior comprendido como espacio limítrofe entre un orden telúrico y otro racional, es decir, a modo de nuevo punto de encuentro entre dos esferas de su imaginario.²⁵ Desde esta perspectiva, diremos aún, resulta patente una vez más la disociación observable en su trabajo entre forma y función, fenómeno de necesario estudio en Virnich dado que la manipulación y combinación de objetos con que lleva a cabo sus trabajos conlleva inevitablemente

24. Comprende Bachelard que para cada uno de nosotros existe «una casa onírica, una casa del recuerdo-sueño, perdida en la sombra de un más allá del pasado verdadero. [...] Esa casa onírica es la cripta de la casa natal» (2005, 46).

25. Lo nuclear, lo axial, se sitúa en la obra de Virnich siempre en un ámbito desplazado, siempre en la brecha abierta entre dos planos comprendidos habitualmente como opuestos.

nuevas relaciones entre ellos. Funciones asociadas a una determinada forma pierden su razón de ser –y viceversa– en la medida en que todo resulta violentado y presto a ser readecuado a una nueva organización de lo real.

Regresando a ese tallo o antena que nos ocupa y como ya observamos en Brancusi –quien recoge su columna de la tradición folclórica rumana–, este elemento nos desplaza hacia una remota herencia mantenida aún hoy en diferentes culturas –y de modo implícito en cualquier construcción humana de naturaleza axial siempre que ésta se presente vinculada a la idea de templo, de recinto sagrado–.²⁶ Cuanto de ello nos interesa es comprender dicho elemento en relación con la función propia de los mencionados ejes axiales como lugares de entrada al orden de lo ancestral-arquetípico.

Tomando como apoyo las ideas que la profesora Ina Wunn recoge en su estudio sobre las religiones de la prehistoria, hemos de comprender esas columnas enraizadas a la tierra, esas columnas situadas por lo general en el hogar de la vivienda –hogar entendido como eje de la misma, función que en ocasiones realiza toda la vivienda si bien puede ser desempeñada por otros espacios de menor o mayor envergadura todos ellos desde su vinculación con el centro–,²⁷ como puerta de entrada del reino de los vivos al de los muertos y al contrario. En dichos tiempos remotos, como acontece siempre en los orígenes, el universo simbólico no se presentará distanciado de un orden racional-real sino que coincidirá enteramente con él, siendo así que ya en el Neolítico se acostumbraba a enterrar el cadáver de los antecesores en el subsuelo del hogar, tomándose de aquéllos su sabiduría y su fuerza y ejerciendo el espacio que los cubría como lugar de enraizamiento existencial. La casa,²⁸ y la columna como eje de la misma, se presenta así en estas arcanas épocas como lugar de comunión entre vivos y muertos, como puente entre el mundo racional y el ultramundo, además de, por derivación, entre todas aquellas dilogías presentadas al abrigo de cuanto aquí hemos venimos exponiendo.

Y es en este arcano horizonte, en un orden no escindido como el que Virnich nos presenta, donde no cabe hablar de dualidades, de oposiciones, pues no las hay

26. El presente hecho resulta aplicable, por tanto, a todo ámbito cultural como puede ser el urbanismo, el tatuaje, las ideas e ideologías, el lenguaje o incluso el orden interior de nuestra morada.

27. Resalta Juan Eduardo Cirlot que «los místicos han considerado tradicionalmente el elemento femenino del universo como arca, casa o muro» (Cirlot, 2011, 127). Líneas adelante, leemos: «Ania Teillard explica [...] cómo, en los sueños, nos servimos de la imagen de la casa para representar los estratos de la psique. La fachada significa el lado manifiesto del hombre, la personalidad, la máscara. Los distintos pisos conciernen al simbolismo de la verticalidad y el espacio. El techo y el piso superior corresponden, en la analogía, a la cabeza y el pensamiento, y a las funciones conscientes y directivas. Por el contrario, el sótano corresponde al inconsciente y los instintos (como en la ciudad, las alcantarillas)» (Cirlot, 2011, 127-128).

Por último, a la hora de mencionar una serie de símbolos identificables con la figura materna y en lo tocante a cuanto nos interesa subrayar, Cirlot no deja de hacer referencia a la «casa de la profundidad» como uno de ellos (Cirlot, 2011, 299). En lo que atañe a la aludida asociación entre la casa, la tierra y lo maternal, señala Neumann por su parte: «One of the central problems of our age is the activation of the earth archetype, and more particularly of the feminine archetype. In general, this archetype compensates the crisis of our one-sided patriarchal culture, for it symbolizes the essence of human relatedness, whose source lies in the primary relationship to the mother» (Neumann, 1959, 129).

28. «Las casas no son únicamente moradas para protegerse de las inclemencias del tiempo, sino que ocupan un lugar exactamente definido en la imagen del mundo; con su arquitectura posiblemente reproduzcan el orden cósmico» (Wunn, 2012, 252).

en la mente de quienes habitan un espacio arquetípico. El conflicto, una vez más, sobreviene en quien se acerca a esta tipología de morada sin aceptar sus reglas, sin despojarse de esa incómoda individualidad que nos encierra más que nos libera; el conflicto surge cuando el reino de los muertos, la necrópolis –y con ello aludimos a todo cuanto se comprende como telúrico–, es trasladado fuera de los límites primero del hogar –templo sagrado– e incluso fuera de las murellas después –templo civil, profano–. Poco importará tal desprecio y hacia dichas coordenadas habremos de seguir caminando atraídos por su cualidad de ejes de encuentro entre nuestro árido mundo y la esfera de lo numinoso.

Retornando a Virnich, podemos conjeturar que es en este contacto con lo arquetípico donde la realidad parece invertirse, donde hallamos la mencionada fuerza telúrica desde la que atender a los contornos de un orden real no desde la racionalidad cotidiana sino desde la desacostumbrada percepción de la que ahora participamos. La casa se nos desvela, por todo ello –y pasamos con esto a otra de sus realizaciones, *Helter*– como verdadero eje existencial, como árbol de la vida y de la muerte,²⁹ pues de ella tenemos no sólo cuanto queda sobre la superficie sino así mismo cuanto la sostiene y fundamenta, remitente a sus raíces –pura organicidad–, a esa otra casa vuelta del revés revelada como su doble arquetípico.³⁰

La presente dualidad, la presente relación entre el orden racional y el arquetípico, cabría además observarla en relación con sus múltiples significaciones precisamente a partir de una teoría del doble, si es que se puede hablar de ella, tal y como es tratada en sus escritos por C.G. Jung, Erich Neumann o Peter Sloterdijk; doble que, en el caso que nos ocupa, en unas ocasiones se presenta como casa aislada y en su posición usual, en otras como casa vuelta del revés, e incluso en ciertos momentos



FIGURA 5. THOMAS VIRNICH, *SKELTER*, 2015.

29. El simbolismo de este árbol de la vida y de la muerte lo podemos encontrar en las páginas del *Diccionario de símbolos* de Juan Eduardo Cirlot (2011, 89-92) así como, más ampliamente tratado, en varios de los textos de Mircea Eliade como *Mefistófeles y el andrógino* (2001) o *Aspectos del mito* (2000).

30. La posición en que esta casa se presente así como el hecho de que se muestre aislada o, por el contrario, junto a su doble –por ejemplo a modo de reflejo de aquélla–, variará en función de las posibilidades que al respecto le otorga al artista esa arte combinatoria que constituye y presenta su obra a modo de juego «Sichtveränderung, Spiel mit Perspektiven und Möglichkeiten, liebt Thomas Virnich –‘homo ludens-creator mundi’ über alles» (Schröer, 1996, 11).

En este mismo sentido concerniente a las muchas variantes manejadas por el artista a la hora de presentarnos sus casas, leemos: «The title of the work derives from the fact that, at some point along the way, Thomas Virnich turned the entire model sculpture ‘on its head’, so that the previously unseen underground world now forms the upper section reaching into the (theoretically endless) heavens, while the ‘familiar’ living and studio spaces is mirrored upside down below» (VV.AA., 2001, 11).

como objeto reflejado sobre la superficie del suelo³¹, tal y como acontece cuando Virnich decide situar sus trabajos sobre un terreno reflectante de manera que éste revela una nueva casa al margen de aquella tangible que ante nuestra mirada se presenta.³² En fin, diremos, la casa se abre de lleno a ese orden que la alimenta y que la renueva constantemente y, por ello, que la dota de su verdadera cualidad de hogar, de espacio para existir no ya a partir del rechazo hacia lo irracional sino a partir de su completa aceptación.

De este modo, cuando observemos esta doble casa que Virnich erige, la fenoménica –si bien obviamente irracional en tanto que realización de cuanto ha hallado en un orden onírico– y la vuelta del revés, podremos comprender a esta última como modelo arquetípico donde, como acabamos de indicar, se gesta aquello que acabará por cobrar presencia real.³³ Todo ello nos ayuda a iluminar tanto el espacio mítico



FIGURA 6. THOMAS VIRNICH, MODELO DE LA SERIE *FLIEGENDE KATAKOMBEN*, 1990-2012.

31. Bachelard, quien comprende el agua como un «elemento transitorio» (2003, 15), le asigna además el papel de puerta de entrada hacia un fondo identificable con la esfera de los arquetipos. «El ser que sale del agua [señala] es un reflejo que poco a poco se materializa: es una *imagen* antes de ser un *ser*, es deseo antes de ser una *imagen*» (2003, 59), quedando así dicha imagen emparentada con la voluntad de Schopenhauer y con una representación del mundo de naturaleza musical.

32. «His objective was to develop a sculptural form that, much like the galaxy models, would join the visible complex of buildings above ground with the invisible subterranean world of cellars and root systems, forming a complete structure» (Rattemeyer, 2001, 113).

33. Señalamos, por su notable interés, uno de los medios ideados por Virnich con vistas a crear esa doble apariencia segmentada en un mundo real y un mundo subterráneo/arquetípico: «On the basis of this decision and of the totally altered view it produced, he proceeded to position the horizontal mirroring plane that separated the upper from the lower parts at his own eye level. This also established a boundary for the real, known world of the visible that was mirrored below: the line of vision» (Rattemeyer, 2001, 113).

ante el que nos situamos como la función que estas casas y esas calles retorcidas en espiral poseen en el imaginario del artista.

ESPIRALES DE FACHADAS

Acompañemos de nuevo, o mejor aún, ocupemos el lugar de ese sujeto que anteriormente se había acercado a una de estas casas con el deseo de adentrarse en el espacio no racional en el que todavía nos hallamos. La casa se abre hacia la calle de una extraña ciudad, extraña en tanto que, una vez más, las fachadas no nos presentan el exterior de las viviendas sino su interior, mostrándose éste abierto como por planchas tal y como si de una naranja pelada se tratase. El lugar interior, podemos comprender, ha sido despojado de sustancia, ha sido despojado de sí mismo, de su condición de interioridad de algo, para pasar a ser primero fachada y luego, en relación con el espacio que concentraba en su estómago, pura nada.

Cuanto en estas construcciones Virnich nos expone será la epidermis de una serie de lugares y moradas en estos momentos inexistentes, no quedando, en consecuencia, margen externo como tampoco interno más allá de las fachadas que vamos contemplando. El paseante se pierde en un espacio huero de sustancia, carente de función, no así de forma, si bien esta última de nada servirá pues cuanto alberga o deja de albergar no se corresponde con ninguno de los usos que convencionalmente le damos bien al hogar, bien a la calle y a su recubrimiento por medio de fachadas. Aquello que queda expuesto mediante estos objetos es un mundo todo representación, sin vida interior ni objetos que delaten su huella. Las formas persisten, no así su condición de eje existencial dado que es ahora la calle, la ciudad, el espacio común, en fin, el que se presenta sin relación con ese orden arquetípico que dotaba de nutrientes a nuestra realidad fenoménica.³⁴

Estas muestras nos ofrecen, por tanto, una pista más en relación con el espacio erigido por Virnich, y no tardamos en observar cómo el encuentro entre ambos mundos, interior y exterior, encuentro que debería de proponernos un modo enraizado de existencia –de ello ya hablamos anteriormente–, nos desvela en estos casos una realidad disociada, infértil. La casa calla, la calle calla, la vida calla, el hombre grita, no puede ser de otra manera en un espacio donde no hay lugar para enraizarse, sólo formas sin valor, sin función, o al menos sin función real, anímica –pues comprendido desde nuestro eje, todo ello, toda esta vida, todo este espacio que la condiciona, se presenta como simple e hipotético lugar de intercambio de actividad, burocracia urbanística y cotidiana en la que quedamos perdidos diariamente–.

34. Queda, en cualquier caso, la posibilidad de seguir comprendiendo estas fachadas como adentramiento en un orden no dual. La obra de arte, como sabemos, presenta una naturaleza ambivalente y ahí reside parte de su riqueza, en la medida en que a partir de ella es capaz de posibilitar hallazgos desde distintos acercamientos.

Así mismo, los objetos observados en la segunda de las imágenes, comprendidos a modo de moldes y de copias –de tipos carentes de individualidad–, podrían desde un nuevo enfoque tomarse por carcasas, piedras, grutas, objetos aparentemente anodinos, en cuyo interior se esconde una realidad mágica, onírica.

Esta característica de su obra, llamada a provocar la reacción del paseante, se encuentra a medio camino entre un onirismo surrealista y un existencialismo tendente a presentar tal mágica realidad como cercenada. Así por tanto, el paisaje que Virnich nos expone se muestra dinámico y habitable cuando permanece unido a un orden arquetípico de la existencia, mientras que se observa asfixiado –despojado de sentido en un orden real– en aquellos momentos en que queda bloqueado su encuentro con lo arquetípico. Ajeno a este onírico orden, la realidad se revela a modo de materia, mera cáscara, forma sin vida interior y sin margen alguno para cuanto escapa a lo mundano. La preferencia de Virnich por mostrarnos estos dos órdenes aunados tal y como observamos en sus casas, la preferencia por exponernos a un mismo tiempo los dos planos que componen su creación, resulta en cualquier caso obvia pues es en la huida de lo unidireccional donde encontramos la verdadera amplitud de su universo poético.

CONCLUSIÓN

La obra de Thomas Virnich ilumina un doble espacio delimitado, en los ejemplos que hemos escogido, por la casa como lugar de encuentro entre un horizonte racional, real, y un horizonte arcano, mítico. Entre ambos horizontes, al margen de la casa misma, podemos hallar elementos de unión o de disociación bien asentados sobre nuestro imaginario. De este modo, y sin que encontremos una idea de sistematicidad –sí en cambio de coherencia– en su obra, resulta posible participar de un constante diálogo entre ambas esferas comprendiendo la racional, cuando se presenta por sí sola y sin su complementaria –tal y como observamos en sus retorcidas calles o en objetos tales como, por ejemplo, una bola del mundo visiblemente dañada– a modo de espacio huero de sustancia e inapto para la existencia, y la irracional como mundo remoto aun sin embargo existente, del que el ser, no el poeta, no el escultor, suele quedar desplazado, impidiéndose con ello la posibilidad de hacer del hogar, sea éste la casa o sea el espacio urbano, un lugar de enraizamiento con el orden completo existencial.

De acuerdo con lo expuesto, queda de fondo una crítica a un modelo de vida asentado sobre la seguridad, sobre ese orden racional-real que, como en esa *Continuidad de los parques* de Cortázar, puede en cualquier momento verse amenazado por el personaje cuyas vivencias un individuo –representación del burgués y, por tanto, de una percepción convencional, cuantitativa, mecanicista, de la existencia– lee desde su cómodo butacón –y en cierto modo las crea, tal es la potencia de lo escindido, de lo enterrado–, un individuo sorprendido por ese personaje que ahora, desde más allá de la ventana, desde ese mundo telúrico teóricamente alejado, invade ya la casa del acomodaticio sujeto hasta el punto de sorprenderle ahí mismo, sobre el butacón, con el objeto de transgredir su incierta seguridad.

REFERENCIAS

- BACHELARD, Gaston: *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- CALABRESE, Omar: *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra, 2012.
- CHRISTALLER, Walter: *Die zentralen Orte in Süddeutschland*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980.
- CIRLOT, Juan Eduardo: *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 2011.
- CORTÁZAR, Julio: *Cuentos completos I*, Madrid, Alfaguara, 2010.
- DELEUZE, Gilles: *El pliegue. Leibniz y el barroco*, Barcelona, Paidós ibérica, 1989.
- ELIADE, Mircea: *Aspectos del mito*, Barcelona, Paidós Iberica, 2000.
- ELIADE, Mircea: *Mefistófeles y el andrógino*, Barcelona, Kairos, 2001.
- FOUCAULT, Michel: *Vigilar y castigar*, Madrid, Siglo XXI, 2005.
- GEHL, Jean: *La humanización del espacio urbano*, Barcelona, Reverté, 2006.
- GERCKE, Hans: «Hüllen häufen sich zum Körper», en *Katalog Thomas Virnich*, Bonn, Bonner Kunstverein / Museum Wiesbaden / Heidelberger Kunstverein, 1988, 22-23.
- JOCHIMSEN, Margarethe: *Hacen lo que quieren: Arte joven renano*, Sevilla, Fundación Luis Cernuda, 1987.
- JUNG, Carl Gustav: *Sobre el fenómeno del espíritu en el arte y en la ciencia*, Madrid, Trotta, 2002.
- LITTMANN, Klaus: «Littmann Kulturproject». En: <<http://www.klauslittmann.com/es/proyectos/catacumbas-volantes-zurich-2010>> [16.03.2016]
- LYNCH, Kevin: *La imagen de la ciudad*, Barcelona, Gustavo Gili, 2015.
- MUMFORD, Lewis: *La ciudad en la historia*, Logroño, Pepitas de Calabaza, 2014.
- NEUMANN, Erich: *The Archetypal World of Henry Moore*, New York, Pantheon Books, 1959.
- NORBERG-SCHULZ, Christian: *Los principios de la arquitectura moderna*, Barcelona, Reverté, 2005.
- POHLEN, Annelie: «Der Verlust an Spiel ist zugleich auch der Verlust an Ernsthaftigkeit», en *Katalog Thomas Virnich*, Bonn, Bonner Kunstverein / Museum Wiesbaden / Heidelberger Kunstverein, 1988, 26-28 / 97-101.
- RATTEMAYER, Volker: «'I want to make the world mine in my imperfection'. Notes on the sculptural happiness of Thomas Virnich.», en *Thomas Virnich. Fliegende Katakomben / Flying Catacombs*, Nürnberg, Verlag für modern Kunst Nürnberg, 2001, 99-115.
- SCHRÖER, Carl Friedrich: «Glück und Unglück», en *Thomas Virnich, alles wirklich*, Hannover, Verlag Th. Schäfer, 1996, 7-16.
- SLOTERDIJK, Peter: *Esferas I*, Madrid, Siruela, 2014.
- SOMBART, Werner: *El burgués*, Madrid, Alianza, 2006.
- TACKE, Christine: *Katalog Thomas Virnich*, München, Kunstraum München / Institut für modern Kunst Nürnberg, 1996.
- VV. AA.: *Katalog Thomas Virnich*, Bonn, Bonner Kunstverein / Museum Wiesbaden / Heidelberger Kunstverein, 1988.
- VV. AA.: *Thomas Virnich, alles wirklich*, Hannover, Verlag Th. Schäfer, 1996.
- VV. AA.: *Thomas Virnich. Fliegende Katakomben / Flying Catacombs*, Nürnberg, Verlag für modern Kunst Nürnberg, 2001.
- WESPE, Roland: *Katalog Thomas Virnich*, Kunstverein / Kunstmuseum St. Gallen, St. Gallen, 1989.
- WUNN, Ina: *Las religiones de la prehistoria*, Madrid, Akal, 2012.



Dossier by Avinoam Shalem: *Treasures of the Sea: Art before Craft?* · *Tesoros del mar: ¿El Arte antes de la destreza?* por Avinoam Shalem

15 AVINOAM SHALEM (GUEST EDITOR)
Introduction · Introducción

35 BARBARA BAERT
Marble and the Sea or Echo Emerging (A Ricercar) · El mármol y el mar o el surgimiento del eco (una búsqueda)

55 KAREN PINTO
In God's Eyes: The Sacrality of the Seas in the Islamic Cartographic Vision · A través de los ojos de Dios: la sacralidad de los mares en la visión cartográfica islámica

81 MATTHEW ELLIOTT GILLMAN
A Tale of Two Ivories: Elephant and Walrus · Una historia de dos marfiles: el elefante y la morsa

107 PERSIS BERLEKAMP
Reflections on a Bridge and its Waters: Fleeting Access at Jazirat b. 'Umar / Cizre / 'Ain Diwar / (Im)mobile displacements · Reflejos sobre un puente y sus aguas: un acceso rápido a Jacirat b. 'Umar / Cizre / 'Ain Diwar

141 HANNAH BAADER
Livorno, Lapis Lazuli, Geology and the Treasures of the Sea in 1604 · Livorno, lapislázuli, geología y los tesoros del mar en 1604

Miscelánea · Miscellany

171 JOAN DURAN-PORTA
Nuevos datos sobre la temprana difusión del ajedrez en los Pirineos, y una reflexión sobre las piezas de Àger · New Evidences on the Early Spread of Chess in the Pyrenees, and a Consideration about the Àger Set

189 BEGOÑA ALONSO RUIZ
La Capilla de la Anunciación en la iglesia de Santa María Magdalena de Torrelaguna (Madrid) en el contexto de la construcción de bóvedas baídas en el siglo XVI · The Chapel of the Annunciation in the Church of Santa María Magdalena in Torrelaguna (Madrid) in the Context of the Construction of Pendentives Vaults in the 16th Century

213 ESTEBAN ÁNGEL COTILLO TORREJÓN
El ciclo mariano de Francisco Caro y Andrés de Leito para la Real capilla de San Isidro en Madrid · Marian Cycle of Francisco Caro and Andrés de Leito for the Royal Chapel of San Isidro in Madrid

247 DAVID CHILLÓN RAPOSO
La sensibilidad estética siciliana en la ciudad de Sevilla a finales del siglo XVII: el origen de la devoción a Santa Rosalía · Sicilian Aesthetic Sensibility in the City Seville at the End of the 17th Century: Introduction of the Devotion to Santa Rosalía

273 DAVID SERRANO LEÓN
La relación del tiempo y la metodología en la pintura del natural. Algunos casos aislados. Euan Uglow y Antonio López · The Relationship between Time and Methodology in Naturalist Painting. Some Isolated Cases. Euan Uglow and Antonio López

289 M^a DEL PILAR GARRIDO REDONDO
Isabel Quintanilla: el realismo de lo cotidiano. ¿Hiperrealismo? · Isabel Quintanilla: The Realism of the Daily Life. Hyperrealism?

315 GUILLERMO AGUIRRE-MARTÍNEZ
La casa como puerta de entrada hacia un orden arquetípico en la obra plástica de Thomas Virnich · The House as an Entrance Door into an Archetypal Order in Thomas Virnich's Sculptural Work

333 LUCAS E. LORDUY OSÉS
Fotógrafas mexicanas: imágenes de disidencia y empoderamiento · Mexican Women Photographers: Images of Dissidence and Empowerment

353 ESTEFANÍA LÓPEZ SALAS
Durán Salgado, de la Sota, Samos: dos proyectos de una granja escuela · Durán Salgado, de la Sota, Samos: Two Projects for a Farm School

391 DANIEL LÓPEZ BRAGADO & VÍCTOR-ANTONIO LAFUENTE SÁNCHEZ
El palacio de los Condes de Alba de Aliste y su transformación en Parador Nacional de Turismo de Zamora · The Palace of the Counts of Alba de Aliste and their Transformation into Parador Nacional de Turismo of Zamora

417 PATRICIA GARCÍA-MONTÓN GONZÁLEZ
Vino cargado de materiales y proyectos. El diplomático ecuatoriano José Gabriel Navarro y el Museo del Prado · He Came with a Lot of Projects and Materials. The Ecuadorian Diplomat José Gabriel Navarro and the Prado Museum

451 PABLO ALLEPUZ GARCÍA
El impulso historiográfico y/o arqueológico en España. Génesis, recepción, posibilidades · The Historiographic and/or Archeological Impulse in Spain. Genesis, Reception, Possibilities

473 VERÓNICA CAPASSO
Sobre la construcción social del espacio: contribuciones para los estudios sociales del arte · About social Construction of Space: Contributions for Social Studies of Art

AÑO 2017
NUEVA ÉPOCA
ISSN: 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

5



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

Reseñas · Book Review

493 AMPARO SERRANO DE HARO: Algunos libros recientes de arte y género
BARROSO VILLAR, Julia, *Mujeres árabes en las artes visuales*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2016.

MÉNDEZ BAIGES, Maite (ed.), *Arte Escrita: texto, imagen y género en el arte contemporáneo*, Granada, Comaresarte, 2017.

495 JOSÉ ANTONIO VIGARA ZAFRA
PUIG, Isidro; COMPANY, Ximo; GARRIDO, Carmen; HERRERO, Miguel Àngel, *Francisco de Goya. Carlos IV*. Lleida, CAEM-Universitat de Lleida, 2016.

497 BORJA FRANCO LLOPIS
IRIGOYEN-GARCÍA, Javier: *Moors Dressed as Moors. Clothing, Social Distinction, and Ethnicity in Early Modern Iberia*. Toronto, University of Toronto Press, 2017.

501 ANTONIO PERLA DE LAS PARRAS
LAGUNA PAÚL, Teresa (coord.): *Facistol de la catedral de Sevilla. Estudios y recuperación*, Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla, Cabildo de la S.M.P.I. Catedral de Sevilla, 2016