

Cosmovisión e inconsciente colectivo en la obra artística de Antonio Agudo

Worldview and collective unconscious in Antonio Agudo's artwork

MIGUEL ÁNGEL BASTANTE RECUERDA

Universidad de Sevilla. España
ORCID: 0000-0002-7883-3403
mbastante@us.es

JOSÉ ANTONIO CABRERA RODRÍGUEZ

Investigador independiente
ORCID: 0000-0001-8739-0002
jcabrera7@us.es

Resumen:

En el presente artículo, nos propondremos realizar una lectura hermenéutica de la obra *Alejandro en Conil*, como parte de la serie sobre los acantilados de Conil (Cádiz), a fin de acercarnos a una visión estética de la creación artística del pintor sevillano Antonio Agudo. Desde este prisma, abordaremos la influencia que tuvo en su arte la idea sobre la naturaleza caótica, surgida en su encuentro con América, así como la fuerza simbólica que, a través de la representación pictórica de su hijo, imprime el arquetipo junguiano del padre en la obra de nuestro autor. Con todo ello se evidenciaría hasta qué punto son significativos la cosmovisión y el trasfondo del inconsciente colectivo en el pensamiento estético de Antonio Agudo.

Palabras clave:

Cosmovisión; paisaje; hermenéutica; arte; naturaleza.

Abstract:

In this article, we will aim to carry out a hermeneutical reading of the work *Alejandro en Conil*, as part of the cliff series of Conil (Cádiz), in order to approach an aesthetic vision of the artistic creation of Antonio Agudo. From this perspective, we will address the importance or influence that various ideas had on the chaotic nature, which emerged in his encounter with America, as well as the symbolic force that, through the pictorial representation of his son, Jungian archetype of the father prints on the work of our author. With all that, it would be evident to what extent the worldview and the background of the collective unconscious are significant for Antonio Agudo's aesthetic thought.

Keywords:

Worldview; landscape; hermeneutics; art; nature.

Fecha de recepción: 17 de noviembre de 2022.

Fecha de aceptación: 25 de marzo de 2023.

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO / HOW TO CITE THIS PAPER:

Bastante Recuerda, Miguel Ángel/Cabrera Rodríguez, José Antonio (2023): "Cosmovisión e inconsciente colectivo en la obra artística de Antonio Agudo". En: *Laboratorio de Arte*, 35, pp. 433-448.

© 2023 Miguel Ángel Bastante Recuerda y José Antonio Cabrera Rodríguez. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

Introducción

Toda obra de arte surge ante la necesidad de presentación o representación de la naturaleza como realidad sensible desde la imaginación del artista. Obviamente, para que se dé este proceso, es necesario que haya una conciencia intencional y, por supuesto, un objeto aprehensible por los sentidos que infunda el *numen* o inspiración al artista. En la obra del autor que aquí trataremos, Antonio Agudo, bastaría con poner por caso su obra *Alejandro en Conil*, donde el *numen* lo transmiten, por un lado, los acantilados rocosos de sus playas y, por otro, la presencia de Alejandro, el hijo de nuestro artista. Nos encontramos ante un escenario impresionante, formado por efímeras calas de arena fina y modelado por la erosión del Levante, donde tal vez se haría presente la paternidad arquetipal, con clara raigambre en el psicólogo suizo Carl Jung.

En buena medida, dicha representación parte de la *mímesis* como función imitativa de la naturaleza, que para pensadores como Aristóteles constituía el fin esencial de las artes¹, si bien para Agudo quedaría limitado en cuanto a su grado de abstracción. De este modo, podremos abordar una interpretación hermenéutica de su obra, descubriendo en ella cómo su autor no se ceñiría sin más a la *mímesis* de la apariencia, sino que también abriría las puertas hacia toda una dimensión sobrenatural.

Ya Platón había establecido una clara diferenciación entre la *mímesis* como imitación y la *anamnesis* como evocación. La primera, atribuida al artista, imita la apariencia desde la realidad sensible, sobre la que en último término se funda la *poesía técnica*; mientras que la segunda, la *anamnesis* como reminiscencia o recuerdo de una imagen del pasado, traería al presente las Formas platónicas que contemplara el alma en el mundo de las Ideas. Esta última comportaría para Platón la buena poesía o, como él definiría, *poesía inspirada*. Pero sería osado, frente a la serie de los acantilados de Conil, querer interpretar estos dos conceptos de *mímesis* y *anamnesis* en clave hermenéutica sin a su vez caer en la simple interpolación entre el pensamiento de Platón y la obra de Agudo. Por un lado, sí que podemos observar la existencia de una función mimética que no se centra únicamente en lo visto, sino que también se dirige hacia lo no visto, lo no dicho, lo oculto; es decir, no se enquista en la epidermis de la realidad inmediata, sino que su mirada exploraría y capturaría la esencia, comunicando y evocando al lector diversas sensaciones frente a la obra. Por otro lado, el concepto de *anamnesis* no hace referencia a la imitación, sino a lo que ocurre en la conciencia; es decir, a la relación entre los objetos que existen fuera de nosotros y las percepciones fenoménicas individuales que los representan en nuestra mente. Es precisamente en nuestra conciencia donde el mun-

1. Aristóteles, 1964: 129.



Figura 1. Antonio Agudo Tercero, *Alejandro en Conil*, 1987-1991, Sevilla, Obra propiedad del autor, © Antonio Agudo Tercero.

do objetivo se transforma en representaciones sensoriales y conceptuales. En virtud de ello, podríamos referirnos a las teorías del reflejo del pensamiento marxista, que apuntan a las sensaciones como el verdadero mecanismo de procesamiento psicológico, dando sentido a la ligazón entre el reconocimiento del mundo exterior y la imagen en nuestra conciencia, si bien esta idea sería objeto de un análisis diferente para otro artículo.

Principios de su cosmovisión estética. El encuentro con Conil y Sanlúcar de Barrameda

La obra de los paisajes de Conil (Cádiz) es el fruto de un enorme trabajo comprendido entre los años 1989 y 1991, que Agudo realiza a partir de un punto de inflexión en su carrera artística: el tríptico *Perro en la playa* de Sanlúcar de Barrameda. Para entender la obra de Conil en Agudo, hay que volver la mirada hacia la pintura de Sanlúcar de Barrameda, e incluso necesitaríamos, aún más, retrotraernos hacia un hecho muy característico que marcaría notablemente toda su obra posterior: su primer viaje a Sudamérica. Es precisamente en el año 1977 cuando Agudo realiza su primer viaje con su mujer, Pilar Sanchiz, antropóloga que trabajaba por aquellos momentos en Sudamérica y que despierta en su interior una visión particular del mundo. Aquel viaje supuso un reencuentro con la naturaleza que el propio Agudo ya venía buscando en obras como la serie de las riberas del Guadalquivir en Alcalá de Guadaíra, en la Sierra Norte de Sevilla, en Sanlúcar de Barrameda y, por supuesto, en las playas gaditanas de Conil. Conocer aquellas tierras lejanas, y más en concreto las tierras mayas de Guatemala y el sur de México, lo llevó a indagar en las profundidades de su cultura y a pintar una serie de obras sobre aquellos maravillosos lugares. Cautivado por sus acantilados y su abrupta geografía y contraste, este nuevo mundo que se le presenta por descubrir supuso una fuente de inspiración inagotable para él; un paisaje inspirado desde la pura abstracción, donde mostraría especial predilección por la acuarela, técnica pictórica que le permitiría una mayor profundidad e inmediatez del trazo, así como la serenidad y el reposo contemplativo. Sin duda, su experiencia vital ante el paisaje de Sudamérica lo condujo a una expresión intelectual que sería muy influyente en su particular visión del mundo.

Más tarde, en el año 1989, Agudo regresa a América. Su viaje abarcaría desde Iguazú, pasando por Guatemala, hasta San Cristóbal de las Casas en el sur de México. Este reencuentro con la naturaleza no se reflejaría en una *mimesis* arraigada al estilo clásico, de tradición puramente barroca, sino que, alejándose de ella, nos brindaría una visión del instante y de la luz retornada sobre sí misma para expresar cómo el paso del tiempo juega un papel primordial.

Pero no podemos obviar que el Barroco marcó siempre toda su obra. Agudo adoptó una cosmovisión² que siempre se ha encontrado más próxima a la mentalidad del hombre barroco o romántico. Estaríamos ante una influencia barroca típica de una Sevilla social y culturalmente heredera de un fervor religioso que se remontaría a la Reforma protestante y que se manifestaría a través del arte; un pensamiento barroco que, bajo una visión pesimista y caótica del mundo, delataría las tensiones y dificultades para sobrevivir. Desde una perspectiva similar, el hombre romántico se alejaría de la Ilustración por haber deshumanizado ésta el mundo, para entregarse plenamente en su lugar a los sentimientos y la subjetividad desde la propia interioridad.

Tal influjo romántico se verá claramente plasmado en la idea de la sublimidad que permea la obra de nuestro autor. Su particular espíritu romántico lo lleva a una conexión íntima con la Naturaleza salvaje desde una profunda y espiritual relación con el entorno; una Naturaleza sobrecogedora y sublime que, desde su vivencia experiencial con el paisaje y una mirada alejada de toda racionalidad, deviene en un valor espiritual y emocional. Esta experiencia con el paisaje salvaje (que Agudo describe expresamente en la introducción del catálogo de su exposición titulada *El Paraíso perdido*, celebrada en el Palacio de la Madraza de la Universidad de Granada) constituye el eje fundamental en la obra de nuestro autor, que no es más que una proyección personal de su universo artístico, trascendiendo la pura objetividad: “La humanidad descubre el universo arañado y pintando los muros de su religiosidad primigenia; la naturaleza vigorosa alienta las emociones de sus animales más elaborados, abriendo los cauces que recrean la vida y el arte en su totalidad turbadora, trazando el nexo entre ellos como refrendo de su vitalidad inagotable”³.

Igualmente, esta noción del paraíso perdido es también comentada por el Rector de la Universidad de Cádiz en el catálogo de la exposición *Antonio Agudo*, refiriéndose a uno de los escritos del pintor: “En uno de sus últimos textos, decía Antonio Agudo que «el paraíso que perdimos nunca existió». Quizás sea verdad, pero la obra de Agudo nos acerca, sin dudar, al paraíso que vive en el pensamiento de cada uno de nosotros”⁴.

2. El término “cosmovisión” o “visión del mundo” parte del neologismo de Wilhelm Dilthey, *Weltanschauung*, para referirse a todas aquellas opiniones y creencias que tiene una persona sobre su explicación del mundo. Pero también se puede entender esta cosmovisión desde el punto de vista de una época o una cultura. Esta visión del mundo parte de una experiencia vital y que puede ser intelectual, pero también emocional y moral.

3. Agudo, 1992: 3-6.

4. Martínez, 2002: 13.

Una atenta mirada a la obra de Agudo nos permite observar cómo la Naturaleza, en cuanto acontecimiento estético, se desborda ante la inmensidad y majestuosidad del espacio contemplado. Esta tendencia a la desmesura en su obra paisajística, cargada de una enorme belleza, no explicita más que la propia sublimidad del entorno natural que nos abruma, impidiéndonos razonar e incluso haciéndonos reconectar directamente con nuestras emociones y con lo espiritual. Aun así, no siempre se ha ligado el paisaje a una estricta idea de la sublime belleza. A tenor de todo ello, Juan Francisco Ojeda-Rivera, en su lectura interpretativa sobre el *Breve tratado del paisaje* de Roger, sostiene:

“Por otra parte, la dualidad «extraordinario-cotidiana» ha implicado hasta ahora una oposición casi insalvable: el hombre siempre ha interpretado como extraordinario lo que queda fuera de su entorno cotidiano. Hasta la modernidad, lo extraordinario se identificaba con la naturaleza salvaje y era sinónimo de «horrible». El Romanticismo, a través de la sensibilidad paisajística, conlleva un descubrimiento de lo extraordinario como algo bello; la montaña, el mar o los glaciares dejan de ser vistos como un «país horrible» para ser interpretados como un «paisaje sublime»⁵.

Bajo este prisma, tanto lo sublime como la belleza natural suponen una constante en la obra de Agudo, que nos invita a contemplar el paisaje desde la más pura emotividad. Es precisamente en las playas de Conil, y sobre todo en los paisajes de América, donde hallamos gran parte de estas escenas, en las que nuestro autor descubre la belleza natural; unos imponentes paisajes con escenas sobrecogedoras que despiertan nuevos pensamientos en la personal cosmovisión del pintor. La contemplación de esta maravillosa tierra revela el espectáculo de esta Naturaleza, desde la grandeza de sus montañas y la majestuosidad de sus acantilados cubiertos de espesas nubes. Su desproporción frente a la mirada del observador es fiel reflejo de lo sublime y, en cierta medida, nos conecta con la divinidad y lo sagrado. En este sentido, el filósofo y ensayista italiano Remo Bodei, en sus escritos sobre los paisajes, ofrece un comentario sobre lo sagrado de las montañas para describirlas como “el escenario de lo sublime hacia el que nos elevamos en un ascenso interior, un esfuerzo de autotranscendencia que provoca una serena exaltación⁶. Todos estos factores marcarían su línea artística oscilante entre lo barroco y lo romántico, sin incurrir al fin y al cabo en el clasicismo.

Concretamente en el año 1987, Agudo realiza en Sanlúcar de Barrameda una colección de dibujos con temple al huevo sobre papel donde aparece la obra *Perro en la playa*, en la que afianza su ruptura con el Barroco clásico y que más adelante enlazaría

5. Rubio/Ojeda, 2018: 245-269.

6. Bodei, 2011: 70.

con sus grandes acuarelas de la Barranca del Cobre. Precisamente, en los paisajes de Conil y su descubrimiento con la América profunda es donde Agudo halla esa visión inestable, catastrofista y potente del mundo, buscándola desde las tonalidades negras y oscuras para incurrir en esa dicotomía entre lo catastrófico y lo bello. Dicha visión no lo conduce hacia un ensimismamiento negativo, sino que, partiendo de ella, despliega toda su razón creativa hacia su personal búsqueda filosófica. Los acantilados de Conil representaban el escenario de increíbles días sombríos, nublados y borrascosos, en los que Agudo centraba su proyección ideológica. Toda esta visión sombría del mundo la comparte Agudo en una de sus mejores exposiciones, *El Paraíso Perdido*, celebrado en el Palacio de la Madraza de Conil en 1992 y organizado por la Universidad de Granada.

Paralelamente a esta visión inestable del mundo motivada por el paisaje, Agudo nunca deja apartada la representación de la figura individual humana. Aun estando bajo un halo de oscuridad o penumbra, dada su influencia barroca, la figura humana guarda para Agudo una visión mucho más optimista, que en ocasiones deja en el espectador una sensación de angustia e inquietud. Además, con sus retratos pictóricos, Agudo no se limita a transmitir los rasgos psicológicos distintivos de la figura retratada, sino que, en buena sintonía con el trasfondo arquetipal junguiano, alienta una reflexión sobre el modelo universal o prototipo sugerido por aquella. Como afirma Chavarry:

“La pintura de retrato de este artista sevillano, renuncia deliberadamente a hacer manifestaciones de psicología, no hay casi una idea de distinguir por el talante y estructura de las facciones, sino por el carácter icónico de la presencia humana; por ello, aun cuando muchos de sus retratos rocen la individuación en busca de una peculiar belleza, la mayoría de ellos intentan ser auténticos prototipos y al mismo tiempo singladuras en el largo viaje que toda civilización tiene emprendido por el mundo visual”⁷.

Lo velado y lo desvelado. El trasfondo arquetipal junguiano

Visto lo cual, estas observaciones acerca del encuentro de Agudo con la naturaleza inestable y caótica, así como su interés por la representación de la figura humana individual, las veremos especificadas en la serie sobre Conil a través de los retratos de sus hijos, Alejandro y Leticia. Su forma de representar la figura humana, incorporada a estos paisajes idealizados, denotaría la destreza inconsciente de nuestro autor a la hora de plasmar la fisonomía del retratado, realizando desde su tradición barroca un estudio compositivo donde la profundidad espacial la crea mediante una simetría marcada por la verticalidad y centralidad de la obra. Igualmente, manifiesta un

7. Chavarry, 1974: 41.

estudio cromático donde no predominan los contrastes de color, sino el juego del claroscuro producido por la luz. Aun así, el pintor sevillano tiende a utilizar una paleta cromática basada en colores poco saturados, predominando siempre los tonos oscuros. El uso predilecto de esta gama cromática, tan agrisada y sorda, lo evidenciamos en sus obras sobre los paisajes marítimos con abruptos acantilados envueltos en un entorno brumoso y barroco, llevándolo todo ello a descubrir más adelante las exóticas tierras americanas. Así pues, tanto su estilo compositivo como cromático delatan un quehacer artístico evidenciado mediante una aparente serenidad de la obra, pero también mediante una determinada actitud del personaje en cuestión, situado a contraluz y con talante sobrio, tal como expresa su hierática mirada, aparentemente impostada, aunque puramente espiritual. Con esta obra, Agudo no pretende mostrar la belleza juvenil de su hijo, sino que, bajo una representación hierática envuelta en una aparente oscuridad, busca provocar en el espectador una sensación de angustia e inquietud cargada de connotaciones paternofiliales.

Igualmente, vemos referida en esta idea la tesis común del historiador de arte Antonio Bonet Correa⁸ y del crítico de arte José Antonio Chacón Álvarez⁹, quienes habían interpretado en profundidad esta época artística de Agudo. Ambos sostienen que el artista no busca en su representación hacer un alarde de soltura pictórica con un gran dominio de las pinceladas, ni tan siquiera realzar la dimensión comunicativa entre la obra representada y el receptor de la misma. Muy al contrario, su búsqueda atañe a un renovado espíritu neorromántico que, bajo un nuevo realismo naturalista, permite revelarnos la magia oculta de la naturaleza, así como representar un espacio imaginario en cuanto realidad soñada desde donde contemplar nuevamente esa naturaleza olvidada. Bonet Correa describe cómo Agudo, desde una clara filiación neorromántica, representa estos maravillosos paisajes:

“El juego entre la realidad y la ficción es la característica esencial de las escenas pintadas por Antonio Agudo, en las cuales una atmósfera, vaga y nebulosa, casi irreal, envuelve la totalidad. En sus paisajes marítimos, de brumosos océanos borrascosos o en sus abruptas vistas de caudalosas cascadas lo mismo que en los boscosos y umbríos fondos de exóticas tierras tropicales, el pintor utiliza una agrisada gama cromática, como sorda adrede, pero plena de delicados matices, desmintiendo la falsa y tópica idea del alegre colorido de lo andaluz. La atmósfera acuosa de los atardeceres y amaneceres y lo etéreo de la forma sombría de expresarlos, se tiene que vincular a un renovado espíritu neorromántico”¹⁰.

8. Bonet Correa, 2009: 13-14.

9. Chacón, 2009: 15-16.

10. Bonet Correa, 2009: 13.

Como ha indicado acertadamente Bonet Correa, Agudo no se enmarca en el elenco de pintores paisajísticos al estilo tradicional. Tanto su carácter neorromántico como su tradición barroca se reflejan en una obra cargada de connotaciones, propensa a expresar una visión sombría mediante el uso que del claroscuro hace nuestro pintor, mostrándonos así la nuda realidad que se mueve entre el realismo y la abstracción. Es precisamente en estos paisajes brumosos y oscuros donde presenta a sus hijos, Alejandro y Leticia.

Al retratar a sus seres queridos, inmersos en un escenario indolente de paisajes de ensueño, Agudo no desea únicamente revelar esa naturaleza olvidada, sino que también pretende ofrecernos un entrañable binomio entre realidad y ficción. De ese modo, juega nuestro autor con un escenario plagado de atmósferas casi irreales, envueltas por nebulosas entoldadas y opacas, creando así un particular momento encubierto, lúgubrememente oscuro y sombrío, que nos recuerda nuestra relación con la muerte y el más allá, desde la que se desvela la magia oscura de lo aparente y la búsqueda de lo más radical de la existencia.

Con estos retratos familiares, Agudo pretende evidenciar el intenso amor paterno-filial, un arquetipo recurrente al inconsciente colectivo junguiano en torno al que el autor vertebra gran parte de su obra. En clara reminiscencia a Jung, es en el inconsciente colectivo desde donde brotan esas pulsiones, expresadas en mitos culturales o arquetipos universales mediante imágenes y representaciones simbólicas. Destacan entre ellos el del padre protector, uno de los más importantes símbolos de poder y orden: “un inconsciente colectivo que no es de naturaleza individual sino universal, por tanto, a diferencia de la psique individual tiene contenidos y modos de comportamiento común en todas partes y en todos los individuos. En otras palabras, es idéntico a sí mismo en todos los hombres”¹¹.

En este sentido, Jung analiza desde el psicoanálisis la estructura del inconsciente con el fin de valorar, por un lado, su cualidad como productor de símbolos, revelados a través de los sueños; y por otro, su configuración como inconsciente dinámico que nos relaciona con el mundo exterior bajo tres niveles de manifestación: un nivel superior, donde se encontraría la consciencia; un nivel intermedio, donde interviene el inconsciente dinámico; y un nivel inferior, donde late el inconsciente colectivo, a cuyo abrigo se configuran todas las imágenes simbólicas arquetípicas que aparecen en los sueños.

Desde este prisma, Jung encuentra la única relación existente entre la estructura del inconsciente y los tipos psicológicos de la consciencia. Es gracias a esta conexión por lo que surge la creación artística no ya como una experiencia individual, consciente y racional, sino como un proceso emergido desde el inconsciente. Debido a

11. Jung, 1970: 10.

ello, las aportaciones psicoanalíticas de Jung sobre el inconsciente colectivo aproximarían el método psicoanalítico a lo sociológico, en una especie de “herencia psíquica” supraindividual y compartida por todos.

Para Jung, la obra de arte puede ser (o no) creada por la voluntad del artista. Al primero lo llama “arte psicológico” y al segundo “arte visionario”. En el arte psicológico, la obra parte de la relación entre la experiencia y una conciencia que decide en todo momento lo representado, quedando más cerca de lo estético. Por contra, en el arte visionario su creación surge sin la determinación del artista y nace desde el inconsciente colectivo y los arquetipos que superan lo puramente individual, resultando por tanto mucho más intuitivo, emocional y simbólico. Así, para Jung “los contenidos de la creación psicológica de arte proceden constantemente del dominio de la experiencia humana, del primer plano anímico de intensísimas vivencias”¹². Mientras que el inconsciente personal o vivencial es adquirido desde la educación o la cultura, el inconsciente colectivo se transmite a través de la herencia común de la humanidad o incluso desde nuestro nacimiento (hipótesis innatista), puesto que Jung lo equipara a una especie de biblioteca de sabiduría universal a la que todos tenemos acceso por igual. En definitiva, son el inconsciente y el mundo arquetípico los que configuran la verdadera experiencia artística.

En este binomio entre una visión inestable y otra más optimista con respecto al retrato de sus hijos, Agudo oscila entre una visión terrible del mundo y la belleza aparente, o quizás entre la apariencia terrible aparente y la belleza por descubrir. Es decir, asistimos aquí a una polaridad entre lo velado y lo desvelado. En este sentido, el propio Agudo indaga algunas definiciones de “arte” reflexionando sobre lo terrible y lo bello:

“El poeta austriaco Rilke en la primera elegía de *Las Elegías de Duino* aportaría la siguiente definición: «La belleza, ese grado de lo terrible que aún podemos soportar». Esta enlazaría con la definición del santo misógino, gran esteta, «El arte es la recta razón de las cosas factibles», y que, a su vez, refleja la pintura de Zóbel; más todavía, el juicio de Nietzsche «El arte es el único engaño que se sacraliza», y que nos lleva a Gadamer, en su concepto de la verdad del arte, que consiste en que «el espectador encuentra algo en la obra que contempla, y en ese algo se encuentra a sí mismo»; mas lejos de la impostura, pues la «mentira» nietzscheana convierte en creíblemente sagrado «lo terrible» de la existencia. Por eso, el arte es un órgano especial de comprensión de la vida, porque en sus confines entre el saber y la acción, la vida se abre con una profundidad que no es asequible ni a la observación, ni a la meditación, ni a la teoría... ¡al discurso! Para acabar con la definición más bella y estremecedora sobre la muerte, recoge el párrafo con que Foucault ultima *La arqueología del saber*: «El discurso no es la vida, su tiempo no es el vuestro; en él, no os reconciliaréis

12. Jung, 1982: 11-12.

con la muerte; puede muy bien ocurrir que hayáis matado a Dios (el arte) bajo el peso de todo lo que habéis dicho; pero no penséis que podréis hacer, de todo lo que decís, un hombre que viva más que Él»¹³.

La obra de arte como mediación necesaria para su personal visión del mundo

A través de la obra de arte, Agudo no nos muestra un objeto banal sin más, puesto que precisamente nos aporta con ella un profundo conocimiento filosófico. Y no lo hace por otra razón sino porque con la obra de arte, siguiendo a Nietzsche, podemos dar sentido a la existencia más allá del principio de razón suficiente. No obstante, la obra *Alejandro en Conil* no comporta únicamente un objeto de belleza digno de ser apreciado desde un prisma estético, sino que guarda un potencial comunicativo abierto al lector interesado e impaciente. Con este pensamiento comulga el teórico alemán Konrad Fiedler, quien se refiere a la obra de arte como estimulante estético, sin sacrificar por ellos sus connotaciones lingüísticas y epistémicas¹⁴. Este planteamiento lo manifestaría Konrad Fiedler en sus *Escritos sobre arte*, desarrollándolo sobre todo a lo largo del capítulo “Sobre el juicio de las obras de arte plástico de 1876”. Para este, a la esfera artística se le adhiere un potencial poético, puesto que la obra de arte se constituye como metáfora, como significado, y de ahí que podamos postular la autonomía de aquella, tal y como defendería Georg Simmel¹⁵. No debemos olvidar que, también para Heidegger¹⁶, el arte es símbolo, así como tampoco lo que, antes que él, sentenciaba Cassirer al pronunciar que “el hombre es un ser simbólico”, habitando un universo físico a la par que cultural, donde el lenguaje, el mito, el arte y la religión constituyen este entramado o red simbólica, la urdimbre complicada de la experiencia humana¹⁷.

En efecto, en lugar de definir al hombre como un animal racional, Cassirer lo definiría como un animal simbólico. Es así como Gilbert Durand, crítico de arte e iconólogo incardinado en una hermenéutica simbólica, ha tanteado el campo de la imaginación simbólica y el imaginario colectivo para proponer un nuevo enfoque mitológico y arquetípico de la imaginación creadora. Según Durand, estos arquetipos se prestan a importantes aplicaciones dentro de la estética tanto iconográfica

13. Agudo Tercero, 2016: Comunicación personal. “Reflexión en base a algunas definiciones sobre arte y la relación entre lo terrible y la belleza”.

14. Fiedler, 1991: 49-100.

15. Simmel, 2003: 73.

16. Heidegger, 1958: 40-41.

17. Cassirer, 1971: 26-27.

como iconológica. Su teoría toma pie en la obra del psicoanalista Carl Jung sobre el inconsciente colectivo y las representaciones simbólicas, que parten de las imágenes primordiales o arquetipos. Y concluye argumentando que “el símbolo es una manera de representación indirecta del mundo que tiene la conciencia a través de una imagen”¹⁸. En la misma línea, el filósofo y antropólogo Andrés Ortiz-Osés ofrece nuevas incorporaciones a la hermenéutica de Gadamer, trascendiéndolo en “una hermenéutica simbólica del sentido de lo oculto, el descubrimiento de lo no dicho, lo implícito de un texto o contexto, y para lo cual es necesario ese acercamiento simbólico”¹⁹. Tal afirmación involucra la idea de que toda comprensión que poseemos sobre el mundo es esencialmente simbólica y, por ello, podemos acceder a toda cultura mediante el lenguaje simbólico, articulado como visiones del mundo o cosmovisiones. Estos valores estéticos (fuente de conocimiento, pensamiento, lenguaje, símbolo o arquetipo de una imaginación creadora) conforman un entramado poético y existencial compartible por todos, al que Agudo pertenece simultáneamente como transmisor y receptor. Así pues, el autor desarrolla una obra cargada de todo un lenguaje simbólico, aproximándose a la verdad de las formas artísticas según las mentalidades colectivas y sus más diversos ámbitos:

“Me pareció elemental que, practicando el arte, un arte, se adquiriese un cuerpo teórico diverso, leyendo y relacionando los distintos enfoques teórico-literarios entre sí, para desentrañar el elemento fundamental que configura el grupo que proyecta en las artes, deseos, anhelos, creencias, frustraciones: una mentalidad colectiva. Como si trazásemos una línea que atravesase transversalmente esos distintos enfoques: históricos, filosóficos, antropológicos, psicológicos y sociológicos, y desde las encrucijadas de cada uno de esos enfoques, observamos los objetos artísticos. Esas perspectivas nos sitúan detrás, en la trastienda, de los talleres pues nos dan esa mentalidad colectiva”²⁰.

Y este trasfondo intelectual lo refleja también nuestro autor como tema principal de su tesis, llevando implícita una personal visión del mundo que incluye una comprensión de esas mentalidades colectivas desde lo femenino:

“Yo me impregno de eso y me pregunto: ¿qué es lo que está detrás de la trastienda?, pues detrás de la trastienda está la abuela, el tío, el tendero, el jefe, el condotiero, el obispo, la iglesia. De hecho, el capítulo del cristianismo obedece a esa concreción. ¿Cuál es el resultado de toda esa amalgama de tensiones donde entra Cristo?, pues es la catedral gótica. ¿Qué es la catedral gótica? Un útero. Está concebido como un útero al cual

18. Durand, 1971: 94.

19. Ortiz-Osés, 2003: 7.

20. Agudo Tercero, 2016: Comunicación personal. “Resumen de su trabajo de Tesis: *Las formas artísticas según las mentalidades colectivas*”.

penetra la luz coloreada del padre por medio de las vidrieras para fecundar ese útero. Siempre está esa relación útero-cueva-mujer que engloba todo el paleolítico superior. Cuando me adentro en todo esto, me cambia la manera de pensar y descubro una nueva forma de pensamiento”²¹.

Conclusiones

Tal como hemos visto, resulta evidente que la obra pictórica de Agudo no solo nos aportaría un placer estético, sino que también supondría una singular fuente de conocimiento. Su obra no queda reducida a la mera experiencia estética que despierta interés a los sentidos; antes bien, aporta una profunda y personal visión del mundo que la convertiría en una ocasión para la reflexión. Gnoseología y estética quedarían así bien imbricadas en la obra de nuestro autor. En efecto, su objetivo no consiste únicamente en deleitar al espectador; también pretende suscitar en éste sensaciones similares a las que nuestro autor experimentó al hallarse ante aquellos majestuosos acantilados y ante el poder cautivador que ejerció en él la figura de su hijo.

Por todo ello, podemos decir que, desde una óptica expresiva y comunicativa, encontramos en la obra de Conil el principal fundamento de su representación artística, caracterizada por un conjunto de signos pictóricos portadores de significados que basculan entre el significado denotativo y el símbolo connotativo. Dicha relación manifiesta ya fue recordada por Cassirer cuando erigió al ser humano como ser simbólico.

Asimilar todo lo hasta aquí expuesto nos ayudaría a comprender con mayor lucidez el mundo donde vivimos. Desde este punto de vista, podremos refinar nuestra sensibilidad para darle un sentido más clarificador a nuestra vida y estrechar nuestras relaciones con los demás. En suma, con la obra de Conil, Agudo nos abre a todo un campo de conocimiento interpretativo, reflexivo, crítico y, por qué no, también creativo. Pero la obra de Agudo no supone únicamente mimesis, evocación, expresión comunicativa, fuente de conocimiento o belleza, rasgos todos ellos comunes en la mayoría de las obras artísticas; su obra conlleva también soledad desde la introspección y reflejo de eternidad. Así, si entendemos todos estos conceptos mencionados, podremos comprender mejor su obra, en la que arte y hombre son inseparables.

21. Agudo Tercero, 2016: Comunicación personal. “Aportación sobre «la trastienda del artista» tema principal en la tesis de Agudo”.

En definitiva, el lenguaje artístico con el que Agudo nos habla en sus obras no es más que el vehículo de expresión para representar sus ideas y sentimientos estéticos, al igual que su particular visión del mundo. Refrendamos así en su arte una forma de comunicación que no solo nos muestra unas claras cualidades plásticas o un indiscutible dominio pictórico, sino que, además, nos revela su peculiar realidad física y humana, su visión de la naturaleza y su amor familiar inspirado en el arquetipo protector del inconsciente colectivo. Al lector anhelante, sediento de conocimiento, le bastaría con emular la obra de Agudo empatizando con sus motivaciones sentimentales, técnicas y artísticas, sin mayor pretensión que apropiarse de sus habilidades; pero de lo que se trata aquí es de ofrecer, a través de la obra de nuestro autor, una oportunidad para que el espectador se trascienda a sí mismo y una fuente de inspiración que promueva en cada artista la creación personal e individual de su genuina y propia obra.

Bibliografía

- Aristóteles (1964): *Poética*. Madrid: Gredos.
- Agudo Tercero, Antonio (2016): “Reflexión en base a algunas definiciones sobre arte y la relación entre lo terrible y la belleza”. En: Bastante Recuerda, Miguel Ángel (2018). Comunicación personal. Trabajo de Tesis: *Análisis psico-estético de la obra del artista Antonio Agudo*. Sevilla: Universidad de Sevilla. Departamento de Filosofía y Lógica y Filosofía de la Ciencia. Vicerrectorado de Postgrado y Doctorado de Sevilla, pp.106-107. <https://idus.us.es/handle/11441/72211>.
- Agudo Tercero, Antonio (2016): “Resumen de su trabajo de Tesis: Las formas artísticas según las mentalidades colectivas”. Comunicación personal. En: Bastante Recuerda, Miguel Ángel (2018). *Anexo IV*. Trabajo de Tesis: *Análisis psico-estético de la obra del artista Antonio Agudo*. Sevilla: Universidad de Sevilla. Departamento de Filosofía y Lógica y Filosofía de la Ciencia. Vicerrectorado de Postgrado y Doctorado de Sevilla, pp. 319-320. <https://idus.us.es/handle/11441/72211>.
- Agudo Tercero, Antonio (2016): “Aportación sobre «la trastienda del artista» tema principal en la tesis de Agudo”. Comunicación personal. En: Bastante Recuerda, Miguel Ángel (2018). *Anexo VI*. Trabajo de Tesis: *Análisis psico-estético de la obra del artista Antonio Agudo*. Sevilla: Universidad de Sevilla. Departamento de Filosofía y Lógica y Filosofía de la Ciencia. Vicerrectorado de Postgrado y Doctorado de Sevilla, pp. 325-327. <https://idus.us.es/handle/11441/72211>.
- Agudo Tercero, Antonio (1992): *El paraíso perdido*. Granada: Secretariado de Extensión Cultural de la Universidad de Granada.
- Agudo Tercero, Antonio (1992): *Las artes visuales como manifestación de las mentalidades colectivas*. Tesis doctoral. Sevilla: Facultad de Bellas Artes Universidad de Sevilla. <https://idus.us.es/handle/11441/73886> (02-16-1993)
- Bodei, Remo (2011): *Paisajes sublimes. El hombre ante la naturaleza salvaje*. Madrid: Siruela.
- Bonet Correa, Antonio (2009): “Expresionismo y Neorrealismo en la pintura de Antonio Agudo”. En: Agudo Tercero, Antonio (coord.): *Antonio Agudo en el paisaje*. Sevilla: Ayuntamiento de Alcalá de Guadaíra y Fundación Cajasol, pp. 13-14.
- Cassirer, Ernst (1971): “Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura”. En: Dorfler, Gillo: *El devenir de las artes*. México: Fondo de Cultura Económica, p. 3.
- Chavarry, Raul (1974): *Antonio Agudo y El Realismo de los años setenta*. Madrid: Instituto de cultura Hispánica. Cursos de información y documentación para periodistas iberoamericanos.
- Chacón Álvarez, José Antonio (2009): “Antonio Agudo en el paisaje”. En: Agudo Tercero, Antonio (coord.): *Antonio Agudo en el paisaje*. Sevilla: Ayuntamiento de Alcalá de Guadaíra y Fundación Cajasol, pp. 15-16.

- Durand, Gilbert (1971): *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Fiedler, Konrad (1991): “Escritos sobre arte”. En: Liessmann, Konrad Paul (coord.): *Filosofía del arte moderno*. Barcelona: Herder: pp. 106-107.
- Heidegger, Martin (1958): “El origen de la obra de arte”. En: *Arte y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Jung, Carl Gustav (1970): *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona: Paidós
- Jung, Carl Gustav (1982): *Formaciones de lo inconsciente*. Barcelona: Paidós.
- Martínez Massanet, Guillermo (2002): “Escrito sobre Agudo”. En: Agudo Tercero, Antonio (ed.): *Antonio Agudo*. Cádiz: Ayuntamiento de Cádiz, el Ayuntamiento de Alcalá de Henares, la Universidad de Cádiz y la Galería Benot, p. 13.
- Ortiz-Osés, Andrés (2003): *Amor y sentido. Una hermenéutica simbólica*. Barcelona: Anthropos.
- Rubio Tenor, Marta/Ojeda Rivera, Juan Francisco (2018): “Paisaje y paisajismo: realidad compleja y diálogos discursivos”. En: *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, 78, pp. 245–269.
- Simmel, Georg (2003): *Intuición de la vida. Cuatro capítulos de metafísicas*. Buenos Aires: Altamira.