

# LA ICONOGRAFÍA DE SACRIFICIO EN LA OBRA DE MIGUEL VON DANGEL

---

Anna Gradowska\*

---

---

**Abstract** – The work of Venezuelan artist Miguel von Dangel (born 1946) is polemical. Unexpectedly introduces “find subjects” and daub in his works, which have a sacral character, hurting average spectator who expects aesthetic values, used to the fact that the great part of the 20-th century art is dedicated to the not substantial subjects, sometimes very personal, and principally interesting by its form. In this context his work “crucified dog” was recognised as a scandal, commented by press, and caused critical public reaction as a blasphemy. But conceptual reading of this work, and of many other artist’s proposals, allows to discover a very profound sense of his creativity on the base of primitive symbolism preserved from the oblivion time in our subconsciousness, and continued in camouflaged form in the Christian art of the past centuries. Miguel von Dangel represented Venezuela in 1993 in the Biennial in Venice.

En sus comentarios sobre la iconografía medieval, Santiago Sebastian López observa que: “el cristianismo, aunque ha renunciado a buscar su salvación en los mitos, no por ello ha renunciado a cuanto significan”.<sup>1</sup> Ya Cristo, y después la Iglesia cristiana, aprovecharon las grandes imágenes simbólicas del sol, de la luna, del agua, del mar, de la piedra, del árbol, y muchas otras, realizando una interpretación sincrética de sus significados tradicionales, validos hasta hoy en varias culturas primitivas. A través de esta reconciliación de los más

---

\* Professora da Universidad Central de Venezuela, Caracas.

<sup>1</sup> SEBASTIAN LOPEZ, Santiago. *Espacio y símbolo*. Córdoba: Escudero, Universidad de Córdoba, 1977, p. 11.

importantes conceptos arquetípicos con los dogmas cristianos, la Iglesia logró facilitarse la ardua tarea de la evangelización. Pero, según Santiago Sebastian, *las nuevas significaciones no destruyen la estructura del símbolo*.<sup>2</sup> Su sentido casi siempre guarda relación con la idea original.

Hoy sabemos que todos los mitos proporcionan modelos a la conducta humana expresando lo ejemplar, lo significativo y lo sagrado. También se ha reconocido que para llegar a las fuentes mitológicas más puras, resulta preferible analizar las mitologías de los pueblos primitivos, porque éstos diferencian claramente las fábulas o cuentos puramente narrativos que perduraron en sus tradiciones de las, así llamadas, “Historias Verdaderas”, representadas a través de ciertas metáforas, como las que encontramos en todas las Cosmogonías, y que expresan sus creencias profundas.

Las mitologías de los pueblos más avanzados ya no tienen esta pureza. Los mitos griegos y romanos, por ejemplo, tienen una trayectoria histórica muy larga que abarca más de tres mil años, y durante este lapso de tiempo fueron sistematizados, articulados y reinterpretados por Homero (s. IX a.C.), Hesíodo (s. VIII a.C.), y otros intérpretes, cuyas intervenciones indudablemente afectaron su primaria pureza simbólica.

Pero los racionalistas del Renacimiento, como también los de la Epoca de las Luces, pensaban de otra manera. No les importaban mucho, ni a unos ni a otros, las culturas primitivas. La sociedad culta del Renacimiento italiano apreciaba altamente la antigüedad romana. A la vez, los “letrados” renacentistas intentaban alejarse de las tradiciones medievales, vivas todavía entre la amplia sociedad y cargadas de la memoria mítica primitiva, pero consideradas obsoletas por la parte culta de la misma que las creía definitivamente superadas por la lucidez de la razón, apreciada como valor máximo.

Los Enciclopedistas franceses, admiradores de la tradición clásica griega, siguiendo el mismo culto de la razón formularon un ambicioso registro de datos correspondientes a diversos campos del conocimiento humano, material y conceptual, para confirmar de esta manera el continuo progreso de la civilización occidental. Lo interpretaban con orgullo como “el producto del hombre racional”. En nombre de progreso fue rechazada también la simbología tradicional, que representaba, como ya lo hemos comentado, un amplio repertorio visual de

---

<sup>2</sup> Ibidem.

antiguos conceptos espirituales, relacionados en gran parte con las tradiciones precristianas.

Según las nuevas ideas, lanzadas por la Revolución Francesa (1789), el arte ya no corresponde al campo religioso, sino al civil, y cuando representa los temas religiosos, cumple solamente un servicio, de acuerdo con la demanda social. Por esta razón, parecía conveniente independizar a los artistas de la presión de la simbología religiosa. De esta manera la política, la ética y la estética occidentales, influenciadas por el pensamiento racional, fueron desligándose progresivamente de las tradiciones.

Hoy vivimos una profunda crisis de la cultura occidental. El siglo XX fue denominado por el economista y sociólogo alemán, Max Weber (1864-1920), *el desencantamiento del mundo*. Y realmente, ya en sus tiempos lo era. En las primeras décadas del siglo XIX el concepto de progreso fue visto todavía por toda la sociedad con gran optimismo; se creía que el desarrollo industrial debería asegurar a todas las clases sociales un futuro feliz. Pero la realidad era muy distinta. A finales del siglo XIX se agudizaron las desilusiones ideológicas y sociales, ya existentes desde más o menos medio siglo y expresadas, entre otros, por Karl Marx en *El Capital* publicado en 1868.

Para entender mejor las tensiones del momento hay que recordar que ya en el año 1848, en diversas partes de Europa estallaron los movimientos revolucionarios, denominados en general "La Primavera de Los Pueblos". Participó en ellos un amplio sector de intelectuales, artistas, poetas y escritores que representaban varias ideas socializantes. Al darse cuenta de la desamparada situación de los obreros, y entre ellos de mujeres y de menores de edad, a veces niños apenas, ya desligados de su anterior vida campesina, muchos intelectuales se veían obligados de reclamar la mejoría de sus condiciones de vida: pues esta gente para sobrevivir tenía que aceptar trabajos severos, a veces peligrosos, sin seguridad laboral alguna. Así, la bella idea de progreso se convirtió, poco a poco, en un falso mito. A la vez, creció sistemáticamente, y en forma amenazante, el poder político y económico de la burguesía, la cual representaba una cultura de opulencia y ostentación, peculiaridades que fueron despreciadas por la sociedad tradicional de entonces, de tendencias más bien puritanas. Pero los valores tradicionales, al ser trasladados al indiferente y diversificado contorno urbano, donde el hombre perdía su relación íntima y emotiva con la sociedad circundante, quedaban progresivamente degradados, rechazados y olvidados. Los conceptos del bien y del mal, interpreta-

dos con claridad didáctica por diversas tradiciones religiosas, quedaron ahora puestos en duda, como relativos. Para muchos quedó también alterado el sentido de la vida misma, bajo las influencias del pensamiento pesimista de Artur Schopenhauer (1788-1860).

A principios del siglo XX, además de la agudización de los contrastes sociales, la misma sociedad, ya violentamente dividida en clases antagónicas, se convirtió en testigo y participe de una sistemática desintegración entre la ética, la estética y la ciencia, bastante unidas en las etapas históricas anteriores. Los valores éticos antiguos – anteriormente visualizados con intenciones didácticas en varias obras de arte, para enaltecer espiritualmente a los espectadores – tampoco interesaban ya a los artistas que entraron a finales del siglo XIX en una nueva etapa, la formalista. Ahora se valorizaba lo visual, el así llamado “arte puro”. Cualquier tema resultaba bueno, por lo más insignificante que fuera, si permitía conjugar en forma atractiva texturas y colores.

Mientras tanto, las ciencias seguían su camino de avances, aprovechados hábilmente por la industria, y muy pronto el desgastado concepto de progreso se convirtió en una “doctrina conveniente” para los intereses económicos de las clases en el poder, interesadas en el desarrollo industrial, siempre en relación estrecha con sus entradas económicas personales. La época contemporánea se nos presentó, en consecuencia, a través de la extensión de la pobreza y de la marginación social. Se expresó también en el totalitarismo y en las dictaduras, marcada por una creciente corrupción general. Los grandes mitos de Socialismo y de la Igualdad, soñados por los ideólogos del siglo pasado, después de una larga serie de experiencias amargas, fueron juzgados por muchos como utópicos.

A la vez, en lugar de la pretendida libertad del pensamiento individual, apareció un nuevo tipo de censura, que es casi invisible, pero funcional. Así, los intelectuales vieron limitada su independencia, controlada por las mismas instancias que les proporcionaban los medios de comunicación. Las informaciones les llegaban ya estructuradas, a través de una arbitraria selección de datos, de acuerdo con las conveniencias del poder. En consecuencia, se agudizó peligrosamente la fractura, ya existente desde hace tiempo, entre todas las capas de la sociedad, cada vez más dividida.

Pero, desde algunos años, varios intelectuales critican la civilización occidental por la pérdida de sus tradiciones mitológicas, y el olvido de los valores sagrados, indispensables para la vida espiritual

de cualquier ser humano. Consideran, que el hombre moderno había exagerado en su empeño racionalista; que malgastó sus medios de expresión metafórica, los mismos que habían constituido la máxima riqueza y una base sólida para la autonomía individual y colectiva de las culturas del pasado. Observan también, que muchas tradiciones antiguas siguen válidas todavía en diversas culturas de los pueblos primitivos y que el civilizado hombre moderno también las emplea, pero en formas enmascaradas, y generalmente sin saberlo.

Mircea Eliade expresó al respecto: "Se podría escribir todo un libro sobre los mitos del hombre moderno, sobre las mitologías camufladas en los espectáculos de que gusta, en los libros que lee. El cine, esa 'fábrica de sueños', vuelve a tomar y utilizar innumerables motivos míticos: la lucha entre el Héroe y el Monstruo, los combates y las pruebas iniciáticas, las figuras y las imágenes ejemplares (la 'Joven', el 'Héroe', el paisaje paradisíaco, el 'Infierno', etc.) Incluso la lectura comporta una función mitológica: no solo porque reemplaza el relato de mitos en las sociedades arcaicas y la literatura oral, todavía en vida en las comunidades rurales de Europa, sino especialmente porque la lectura procura al hombre moderno una 'salida del Tiempo', comparable a la efectuada por los mitos. Bien se 'mate' el tiempo con una novela policiaca, o bien se penetre en un universo temporal extraño, el representado por cualquier novela, la lectura proyecta al hombre moderno fuera de su duración personal y le integra en otros ritmos, le hace vivir en otra 'historia'."<sup>3</sup>

El teórico complementa estas observaciones en otro trabajo suyo, al escribir: "Hoy comprendemos algo que en el siglo XIX ni siquiera podía presentirse: que el símbolo, mito, imagen, pertenecen a la sustancia de la vida espiritual; que pueden camuflarse, mutilarse, degradarse, pero jamás extirparse."<sup>4</sup>

Hans Georg Gadamer escribió: "¿Que quiere decir *símbolo*? Es, en principio, una palabra técnica de la lengua griega y significa 'tablilla de recuerdo'. El anfitrión le regalaba a su huésped la llamada *tessera hospitalis*; rompía una tablilla en dos, conservando una mitad para si y regalándole la otra al huésped para que, si al cabo de treinta o cincuenta años vuelve a la casa un descendiente de ese huésped,

<sup>3</sup> ELIADE, Mircea (1957). *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Labor, 1992, p. 172-173.

<sup>4</sup> ELIADE, Mircea (1955). *Imágenes y símbolos*. Madrid: Taurus, 1992, p. 11.

puedan reconocerse mutuamente juntando los dos pedazos. Una especie de pasaporte en la época antigua; tal es el sentido técnico originario de símbolo. Algo con lo cual se reconoce a un antiguo conocido.”<sup>5</sup>

En el campo de arte este “antiguo conocido” es cada una de las imágenes arquetípicas que expresaban y siguen expresando las ideas espirituales del hombre. Un buen complemento de estas ideas nos ofrece Andrés Ortíz-Osés que proporciona interesantes datos sobre la actual apreciación de los conceptos metafísicos en el campo de las ciencias exactas. El filósofo escribe: “Una de las más intrigantes tesis científicas actuales es la que afirma la *des-racionalización* de la ciencia. Según ella, la clásica razón racionante – la razón plana, que va de Aristóteles a Newton – es incapaz de dar cuenta de un Universo, que aparece con los caracteres pararracionales de la *metamorfosis* (transubstanciación de materia y energía), la correlatividad ontológica (ondulación y corpuscularidad), y la flotación o suspensión de lo físico en cuasi metafísico. [...] He aquí – insiste – que la nueva realidad, descubierta por la física contemporánea, parece inteligible, paradójicamente, solo por una razón irracional, mitológica o axiológica. Ciencia y mitología se tienden un nuevo puente.”<sup>6</sup>

Todo lo dicho hasta el momento nos permite reconocer que estamos realizando un importante cambio conceptual. Es un cambio que se expresa, entre otros síntomas, por un creciente interés en lo simbólico e irracional, sin rechazar los aportes del intelecto. Este atractivo no es nuevo. En cierta forma lo han expresado los representantes del Romanticismo y los Simbolistas de los finales del siglo XIX. Ya desde el siglo pasado sonaban algunas voces, anunciando la misma necesidad. Hoy vuelve con nuevas fuerzas. Estamos reeditando los trabajos de varios autores del pasado, que – de repente – nos resultan enriquecedores y sumamente actuales. Parece que el deseo de recuperar el valor de lo sagrado y de lo maravilloso fue formulado primero por los intelectuales, y más tarde encontró resonancia en otros grupos de la sociedad contemporánea.

Como lo expresó Edward Lucie-Smith “Nacido del movimiento simbolista, lo moderno se ha mostrado, sin embargo hostil al símbolo

<sup>5</sup> GADAMER, Hans Georg. *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós, 1991, p. 83-84.

<sup>6</sup> ORTIZ-OSES. Andres. *Mitología cultural y memorias antropológicas*. Barcelona: Anthropos, 1987, p. 213-214.

como medio de comunicación visual. El auge del arte abstracto en particular ha tendido a centrar nuestra atención en la obra como una cosa en sí, identificada por completo con el proceso artístico. En cambio, toda creación que pueda clasificarse como simbolista debe rechazar necesariamente esa actitud, pues detrás de las formas y los colores que se hallan dispuestos sobre la superficie pictórica, siempre hay algo más, otro ámbito, otro orden de significados.”<sup>7</sup>

Mircea Eliade cree que podríamos intentar una renovación espiritual de la humanidad por medio de las imágenes simbólicas. Opina que estos arcaicos elementos sígnicos quedan profundamente ligados al sentir humano, como arquetipos subconscientes heredados genéticamente a través de alguna célula de nuestro Yo. Considera necesario conscientizar esta necesidad instintiva y respetar su valor. Nos explica que: “El pensar simbólico [...], precede al lenguaje y a la razón discursiva. El símbolo revela ciertos aspectos de la realidad – los más profundos – que se niegan a cualquier otro medio de conocimiento.”<sup>8</sup>

En relación a este tema nuestro autor analiza los aportes de Sigmund Freud (1856-1939) correspondientes a la doctrina del subconsciente que según el sicólogo, se expresa a través de las imágenes arquetípicas de lo simbólico. Eliade ve en Freud al *Ultimo Positivista* y con mayor exactitud, a un simplificador. Lo critica escribiendo que: “Freud no podía darse cuenta de que la sexualidad jamás ha sido pura; de que en todas partes siempre ha sido una función polivalente, cuya primera valencia, y acaso la suprema, es la función cosmológica; que traducir una situación psíquica en términos sexuales no es en modo alguno rebajarla, porque, con excepción hecha para el mundo moderno, la sexualidad ha sido siempre, y en todas partes, una hierofanía, y el acto sexual, un acto integral.”<sup>9</sup> Y advierte: “Traducir las imágenes en términos concretos es una operación carente de sentido: sin duda, las imágenes engloban todas las alusiones a lo ‘concreto’, puestas de manifiesto por Freud, pero la realidad que intentan significar no se agota en semejantes referencias a lo ‘concreto’.”<sup>10</sup>

<sup>7</sup> LUCIE-SMITH, Edward (1972). *El arte simbolista*. Barcelona: Destino, 1991, p. 7.

<sup>8</sup> ELIADE, Mircea. *Imágenes y símbolos*, p. 12.

<sup>9</sup> Ibidem, p. 14.

<sup>10</sup> Ibidem, p. 14-15.

Miguel von Dangel (\*1946) en varias obras suyas nos confirma su identificación personal con las tradiciones simbólicas del pasado remoto. Podemos comprobarlo fácilmente ya en la serie de los *Paisajes Encapsulados* (1981-1982), o en la de Los calcos de oro (hacia 1882). Aquellas obras exponen elementos de la naturaleza que al ser vistos por nosotros en la realidad probablemente no nos llamarían atención alguna.

Concretamente, en los *Paisajes Encapsulados* el artista nos ofrece los poco vistosos pedazos de tierra, cuidadosamente sacados fuera del suelo natural, con todos sus componentes casuales inmovilizados en la resina transparente. Podemos ver diversos estratos geológicos; el superior con los restos de grama delgada y despeinada, mientras más abajo aparecen accidentadas raíces de alguna mática que ya dejó de vivir. De repente descubriremos fragmentos de un hormiguero subterráneo, o restos de – ya destruida – parte de una vieja construcción humana, memorizada en un pedazo roto de ladrillo.

Todos estos fragmentos, casualmente reunidos en el proceso apresurado de su vida, pero petrificados ahora, ya fijos sin variaciones posibles, exactamente así como fueron encontrados en cierto momento de su existencia dinámica, cobran ahora nueva importancia. Evidencian el proceso vital de la tierra, de esta “Gaya Viviente” de James Lovelock; desarrollado a través del tiempo como la vida humana. Estos quehaceres de la naturaleza, al quedar interrumpidos e inmovilizados por el artista, se escapan del tiempo lineal que gobierna a toda la realidad, y en consecuencia aquellos pedazos de tierra se convierten en los símbolos sagrados, en unas hierofanías.

De la misma manera podemos interpretar a los Calcos de Oro, una serie de pequeños escorpiones, ranas y serpientes vaciados en este metal precioso. Además, el artista nos ofrece otras formas orgánicas, y entre ellas algunas flores vaciadas en plata. Según CirLOT, “El oro corresponde al aspecto místico del sol; la plata al de la luna”.<sup>11</sup> Todos estos elementos de la naturaleza sacados del tiempo que en la vida real avanza constantemente causando transformaciones, y relacionados íntimamente con la prestigiosa simbología del oro y de la plata, se sacralizan. Al quedar atemporalizados, esta Tierra y Flores, estos Escorpiones y Serpientes se vuelven tan sagrados, como lo son la Madre-Tierra, la *Pachamama* de los quechuas y aimaras peruanos, y

<sup>11</sup> CIRLOT, Juan E. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor, 1982, p. 365.

como lo es la *Zoología Maravillosa* del imaginario del hombre primitivo.

Respecto a ciertas imágenes terroríficas Mircea Eliade aclara: "los monstruos del inconsciente son también ellos mitológicos, puesto que siguen realizando los mismos papeles que tuvieron en todas las mitologías: en último análisis ayudan al hombre a liberarse, a realizar su iniciación."<sup>12</sup> Este último tema, el de Iniciación, nos resulta muy enriquecedor para la interpretación de las obras de Miguel von Dangel y por esta razón deberíamos dedicarle un poco más de atención.

La Iniciación es una ceremonia ritual, por la cual se admite a ciertas personas en una sociedad secreta, dueña de algún conocimiento misterioso, la cual les da acceso a los mismos. En las culturas primitivas todos los jóvenes, para convertirse en hombres, tienen que pasar necesariamente por el misterio de la iniciación. Y ésta es siempre una prueba de sufrimiento; una forma de sacrificio que incluye las experiencias de una muerte simbólica y de un renacimiento, pero ya en un nivel más elevado de la existencia, gracias al contacto con "Lo Sagrado".

Miguel von Dangel conoce y entiende este mundo sagrado de las iniciaciones, en gran parte a través de las lecturas, pero también ha pasado algún tiempo entre los indígenas amazónicos, y no como turista curioso, sino como amigo y partícipe de algunos ritos. Lo describió el mismo comentando el "rescate de la atemporalidad", que había experimentado durante aquel encuentro. Recuerda que no pudo apartar su mirada de las sorprendentes formas geométricas que aparecían sorpresivamente ante sus ojos y que, según sus lecturas posteriores, forman parte constante de las alucinaciones de los chamanes indígenas bajo efectos de algunos estupefacientes naturales. Recuerda también la "intensa sudoración y el ansia repetida del vómito que apenas conformaban [...] el preámbulo purificador del cuerpo físico, para la revelación de los signos, que se transformaban y cobraban cuerpo desde el contorno amorfo del piso del círculo central."<sup>13</sup>

Como nos indican los diccionarios: "La idea central de todas las cosmogonías es la del 'sacrificio primordial'. Invirtiendo el concepto,

<sup>12</sup> ELIADE, Mircea. *Imágenes y símbolos*, p. 14.

<sup>13</sup> DANGEL, Miguel von. El misterio. In: *Formas del inicio; la pintura rupestre en Venezuela*. Catálogo de la exposición en la Galería de Arte Nacional, Caracas, marzo-mayo 1992, p. 23.

tenemos que no hay creación sin sacrificio. Sacrificar lo que se estima es sacrificarse. La energía espiritual que se obtiene con ello es proporcional a la importancia de lo perdido. Todas las formas de sufrimiento pueden ser sacrificiales, si se buscan, o se aceptan plena y definitivamente. Los signos físicos negativos: mutilación, castigo, humillación, grandes penalidades o trabajos, simbolizan así las posibilidades contrarias en el orden espiritual. Por esto, la mayoría de leyendas y cuentos folklóricos, los relatos de héroes, santos, seres excepcionales, abundan no sólo en dolor, sino en esas extrañas situaciones de inferioridad, tan bien expuestas en el cuento de la Cenicienta.”<sup>14</sup>

Conceptualmente, el Sacrificio se relaciona con la transformación alquimista. Carl Gustav Jung (1875-1961) dedicó a este tema uno de sus trabajos teóricos. Analiza en él una cantidad de mitos griegos, egipcios y los de algunas etnias primitivas americanas y africanas, todos ellos relacionados con la idea del “Sacrificio Primordial”. El autor, observando la amplitud de símbolos que le corresponden, subraya la gran importancia de sus dos elementos constitutivos: la aceptación benévola del *sufrimiento*, que corresponde a la parte espiritual del proceso iniciático, y el *alimento ritual*, que representa la parte material del mismo. La unión que ocurre entre estos dos elementos hace posible una *transformación*.

Jung nos ofrece varios ejemplos de la transformación iniciática, y entre ellos describe uno que corresponde a las tradiciones precolombinas: “[...] no resulta sorprendente que en un campo, ajeno indudablemente a todo contacto con la cultura antigua, encontremos ritos muy semejantes a las prácticas cristianas. Me refiero en especial al rito azteca del teoqualo, la ‘manducación del dios’, que fue transmitido por Fray Bernardino de Sahagún, quien inició su actividad misional entre los aztecas ocho años después de la conquista de México en 1529. Con semilla triturada y molida de argemone mexicana se preparaba una masa, y a esta se le daba la forma del dios Uitzilopochtli. El texto (de Fray Bernardino de Sahagún) dice:

A la mañana siguiente  
se sacrificó el cuerpo de Uitzilopochtli.  
Lo mató (el sacerdote que representaba a) Quetzalcoatl,  
lo mató con una lanza con punta de pedernal,  
se la clavó en el corazón.

<sup>14</sup> CIRLOT, Juan E., op. cit., p. 395.

Fue sacrificado en presencia (del rey) Motecuhsuma  
 y del sumo sacerdote,  
 con el cual habló Uitzilopochtli  
 ante el cual se apareció  
 ante el, que le presentó ofrendas  
 y (en presencia) de cuatro jefes de los guerreros jóvenes:  
 en presencia de todos ellos  
 murió Uitzilopochtli.  
 Y después que hubo muerto,  
 despedazaron su cuerpo de masa.  
 El corazón le pertenece a Motecuhsuma.  
 Y las otras partes cilíndricas,  
 que constituían más o menos sus huesos,  
 fueron divididas entre (los presentes):  
 Todos los años comen (el cuerpo).  
 Y una vez que se han dividido entre sí el cuerpo del Dios  
 hecho de masa  
 (a cada uno le toca) sólo un trozo muy pequeño.  
 Jóvenes guerreros lo comen.  
 Y este comerlo se llama MANDUCACION DEL DIOS  
 Y los que lo han comido se llaman PROTECTORES DEL DIOS.”<sup>15</sup>

El psicólogo dedica una parte importante de su texto al detallado análisis comparativo entre la liturgia de una misa cristiana y los ritos del sacrificio iniciático celebrados por los pueblos que pertenecen a las culturas arcaicas. Concluye, demostrando su sorprendente paralelismo conceptual.<sup>16</sup> Este análisis nos remite otra vez al tema del sincretismo cristiano. Sin embargo, en este caso los conceptos cristianos, al igual que los aztecas, fueron establecidos con mucha anterioridad al encuentro entre ambas culturas, lo que indica su paralelismo conceptual sin posibilidad alguna de influencias rituales mutuas. Indica, pues, la existencia de ciertas tendencias innatas, comunes para toda la especie humana.

En la década de los años 1960 y en los inicios mismos de los 1970, Miguel von Dangel realizó varias obras sobre los temas de la *Ultima Cena* y de la *Crucifixión*, serie que fue denominada por él *Sacrificiones*. En aquellas obras el artista empleó algunos materiales

<sup>15</sup> JUNG, Carl G., *Psicología y simbólica del arquetipo*. Barcelona: Paidós, 1989, p. 68-69.

<sup>16</sup> Op. cit., p. 103.

inesperados, como animales disecados, platos de plástico, cucharas, cuchillos y tenedores, algunos huesos, monedas y una cantidad de conchas marinas, como también plumas de aves de color y otros elementos simbólicos bastante impactantes. Algunas de estas obras causaron fuertes polémicas, y especialmente la obra denominada Retrato espiritual de un tiempo que representa a un perro crucificado. Esta obra fue sacada violentamente de la exposición por un cura y echada con furia del primer piso abajo, al patio, lo que le ocasionó varios daños. En esta ocasión el artista fue acusado de cometer un sacrilegio, una blasfemia. Reacción violenta, y al parecer injusta. Trataremos de analizar este grupo de obras, y entre ellas la más atacada, en un contexto iconográfico amplio, basado en la simbología arquetípica precristiana, y seguidamente también en la cristiana, para argumentar nuestra defensa de la misma.

Las sociedades arcaicas interpretan el mundo que habitan como un microcosmos, que es conocido y manejable. En los límites de este territorio propio se extiende lo desconocido, identificado con lo caótico, donde el ser humano podría tropezar con todos sus adversarios posibles: con los enemigos, con los muertos, o con los temibles demonios. Las acostumbradas defensas, como fosos, laberintos, y otros elementos de protección de la aldea, además del valor práctico, tienen un importante sentido mágico. Están aquí para confundir al enemigo, dificultándole con todos los medios posibles el acceso a dentro. Además, la región habitada siempre tiene un lugar sagrado, interpretado como el "Centro del Mundo". Cada Centro de este tipo se convierte en la residencia de las hierofanías. En las culturas que conocen la idea de, por lo menos, tres niveles cósmicos, que en el cristianismo corresponden al Cielo, Tierra e Infierno, el Centro se convierte en un punto de interrelación entre ellos. Aquí resulta posible una elevación espiritual, una Iniciación, anticipada por un sacrificio.

Ahora podríamos preguntarnos: qué significa una *Crucifixión*, vista como un símbolo cristiano? Sin dudas, es una imagen de Sacrificio. Pero, a la vez, como lo indica Cirlot: "El madero horizontal corresponde al principio pasivo, al mundo de la manifestación. El vertical al principio activo, al mundo de la trascendencia y de la evolución espiritual."<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> CIRLOT, op. cit., p. 153.

Como en las viejas cosmogonías, vemos aquí el encuentro entre los elementos opuestos: entre lo femenino – identificado tradicionalmente con lo pasivo y con lo emotivo, y lo masculino – considerado activo y espiritual. Además, la tradición iconográfica medieval exalta otros pares dualistas en torno a la cruz, ubicando a sus lados verticales al sol y a la luna, elementos masculino y femenino respectivamente; y también al buen y al mal ladrón que representan, el primero la salvación, y el segundo la condena. En la parte alta de las composiciones suele aparecer el Espíritu Santo, interpretado como Esencia Divina y contrastado al pie de la cruz con el cráneo de Adán, que simboliza al Hombre Primordial. Estos y otros pares de contrarios, como lo dice Cirlot, “no hacen sino ratificar el sistema binario esencial, que es en sí, la propia cruz”.<sup>18</sup>

Pero la cruz representa también el orden, frente a lo desordenado. Se convierte en un eje, en un Centro del Mundo, y en Arbol de la Vida que florece de nuevo después de la muerte. En este sentido representa ya un sacrificio iniciático, que conduce al iniciado hacia la elevación espiritual y al contacto con lo sagrado; conceptos de la tradición precristiana todavía.

En la cruz, que significa todo esto, aparece en la obra de Miguel von Dangel un perro crucificado. ¿Como podríamos interpretar su presencia en este contexto? Andrés Ortíz Osés nos abre algunos caminos al respecto. Nos informa que Diógenes, filósofo griego del siglo IV a.C, se identificó con el nombre de *perro*, y junto a él, todos los integrantes del movimiento filosófico de *los Cínicos*.<sup>19</sup> Esto ya es una pauta. La información nos obliga a determinar, por lo menos en breve, cual era la doctrina de Diógenes y de sus seguidores. Podemos resumirla en pocas palabras: despreciaban la riqueza y las convenciones sociales. Diógenes criticó mordazmente las costumbres y creencias de su tiempo. Se le atribuye que en pleno día salió con una linterna a las calles de Atenas en búsqueda de, por lo menos, un Verdadero Hombre.

¿Pero, por qué Diógenes escogió el nombre de Perro? A esta pregunta hemos encontrado una interesante respuesta en los escritos de Juan Jacobo Bachofen (1815-1887), gran conocedor de las culturas arcaicas, cuyos trabajos, reeditados últimamente, llaman la atención

---

<sup>18</sup> Ibidem.

<sup>19</sup> ORTÍZ-OSES, op. cit., p. 190.

de varios intelectuales contemporáneos. Bachofen ve en las imágenes del perro a un *animal ctónico-matriarcal*, lo que quiere decir: un ser relacionado con la muerte y, en general, con los espacios de ultratumba. Pero también lo aprecia como símbolo matriarcal de la Tierra relacionado con el carácter cíclico de la Naturaleza que siempre se renueva y renace.<sup>20</sup>

Por esta razón, en varias mitologías el perro se convierte en “el acompañante del muerto en su viaje nocturno por mar, asociado al símbolo materno y el de resurrección”; además, el perro es un “emblema de la fidelidad”.<sup>21</sup> En el simbolismo cristiano tiene también “otra atribución – derivada del servicio del perro de pastor – y es la de guardián y guía del rebaño, por lo que a veces es alegoría del sacerdote”.<sup>22</sup>

Como un buen ejemplo que apoya las informaciones suministradas por Cirlot, podemos recordar aquí a un gran fresco florentino, realizado por Andrea de Firenze entre los años 1366-1367 en la Capilla de los Españoles de Santa María Novella, donde por disposición de los padres dominicos los perros dálmatas representan iconográficamente a su Orden monástica. Aquí es necesario recordar que el nombre de estos religiosos viene del latín: “Domini Canus”, lo que significa: *Perro del Señor*. La escogencia de los dálmatas se explica como alusión a los colores (blanco y negro) de sus hábitos.

En algunas *Sacrifixiones* de von Dangel podemos encontrar también otros animales crucificados, como ratón, apreciado como portador de la muerte (por extender la peste) y a la vez, como un símbolo de la vida (por su fecundidad), lo que convirtió su representación en una imagen fálica que simboliza un ciclo biológico completo de la existencia. En el mismo grupo se ubica faisán, símbolo solar, pero también signo de vigilancia y de resurrección.

Ya estas breves informaciones nos abren posibilidades de una interpretación más profunda de las *Sacrifixiones* de von Dangel. Encontramos en esta serie una consecuente crítica de la vida convencional, superflua, dedicada principalmente al enriquecimiento material, crítica que sigue las pautas generales del pensamiento de Diógenes.

---

<sup>20</sup> BACHOFEN, Johann Jacob. Obras, v. 4, p. 514 y siguientes, cit. en Andrés Ortíz-Oses, op. cit., p. 190.

<sup>21</sup> CIRLOT, Juan E., op. cit. p. 359.

<sup>22</sup> Ibidem.

La obra titulada *Retrato espiritual de un tiempo*, que representa al perro crucificado, y que ha causado mayores escándalos al ser expuesta, al parecer simboliza nuestros tiempos, en los que poderosas masas humanas sobrestiman los valores materiales, y no les preocupan ni los sentimientos del prójimo, ni falta de lo Sagrado. No les interesan el sacrificio y la iniciación – simbolizados por la cruz – aunque muchos de ellos se llaman cristianos. Esta parte de la sociedad contemporánea tampoco pretende vivir en armonía con la Naturaleza. No vacilan a envenenar los ríos, ni a liquidar a los indígenas en la búsqueda de oro.

En la *Crucifixión de los enanos*, obra del año 1970, von Dangel, según sus propias explicaciones verbales, representa a una humanidad mediocre simbolizada por los enanos que rechazan la imagen espiritual de Cristo quien les enseña una vida de sacrificios en favor del prójimo, lo que les incomoda, y en consecuencia deciden crucificarlo. Acto cumplido, se dirigen a Dios Padre, solicitando que les mande – en lugar de Cristo – otra imagen sagrada, más complaciente. Dios responde a este deseo mandándoles una deidad menos elevada espiritualmente, para que los solicitantes puedan entenderla. Pero los soberbios enanos, que no se dan cuenta de sus propias limitaciones, se muestran ofendidos con la nueva figura divina, cuya luminosidad les parece demasiado humilde, y la crucifican igualmente. Podríamos concluir que el hombre mediocre, que generalmente es tanto más soberbio y arbitrario cuanto más limitado, no es capaz de reconocer valores verdaderos, confundiéndolos con un chispeo barato, y finalmente queda, como el hombre moderno, sin *lo sagrado*.

Von Dangel hace un severo juicio sobre la humanidad contemporánea. Se pone del lado de la Naturaleza, del lado de los valores primordiales apreciados por todas las culturas tradicionales. Indica al hombre moderno como a un verdugo que los elimina, porque ni los entiende, ni los desea.

En otras obras de la serie *Sacrificiones*, realizada entre 1968-1970, encontramos algunos materiales sorprendentes; una especie de los collage tridimensionales, formados por gastados platos y cubiertos de plástico del mismo tipo que se ofrecen en todos los bares de comida rápida, por conchas marinas, plumas multicolores y algunas monedas, entre otros. Todos estos detalles, unidos artificialmente a los restos orgánicos en resina, escandalizan a los espectadores más tradicionales que critican su aspecto violento, y a la vez su carácter barato,

cualidades relacionadas, sorpresivamente, con la simbólica sagrada del tema. Pero estos elementos, si dejamos de verlos como objetos indecorosos de la realidad cotidiana, se relacionan armoniosamente entre si, logrando en algunas obras una pureza formal impresionante. Además, tienen sentido.

De acuerdo con la tradición cosmogónica, el artista relaciona aquí *lo material* con *lo espiritual*. De esta manera, las *Ultimas Cenas* representan la parte material de la alquimia sagrada, un indispensable elemento complementario de cada Sacrificio. Sin esta relación entre lo material y lo espiritual no podría realizarse iniciación alguna. De acuerdo con aquellos conceptos, los platos y cubiertos de esta serie son atributos del alimento ritual, mientras las conchas marinas representan el “segundo nacimiento”, logrado ya mediante la iniciación.

En todas las culturas arcaicas, incluyendo las de América, las conchas marinas, símbolo de fertilidad, juegan un papel importante en las ceremonias de iniciación y acompañan también a los difuntos, preparándolos al nuevo renacer.<sup>23</sup> Entre los Aztecas, por ejemplo, un caracol representaba símbolo del embarazo y del parto. Según los testimonios indígenas, el molusco sale de su concha, como un hombre del vientre de su madre.<sup>24</sup>

Las plumas, en todas las tradiciones, siempre corresponden al *aire*, y entre otras interpretaciones conocidas, representan a los dioses creadores del Panteón egipcio: a Ptah, Hathor y Osiris. Por su relación con los pájaros y con el viento, indican también a las alturas, y por esta razón – al espíritu. En las culturas primitivas que dominan los mitos aéreos, como las de nuestros aborígenes americanos, se utilizan como elemento esencial de adorno del jefe de la tribu, para señalar su dignidad espiritual. A la vez, según San Gregorio, en la iconografía cristiana las plumas simbolizan la fe y la contemplación.<sup>25</sup>

Las monedas, obviamente, representan el mal: Cristo fue vendido por ellas, y el hombre contemporáneo les entregó su alma. A muchos espectadores estos símbolos – bien conocidos por todas las sociedades arcaicas – resultan ya incomprensibles. Actualmente, para una interpretación simbólica más profunda necesitamos buscar ayuda de

<sup>23</sup> ELIADE, Mircea *Imágenes y símbolos*, p. 145.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 142.

<sup>25</sup> CIRLOT, Juan E., *op. cit.*, 368.

algunos libros especializados. No obstante, existen varios niveles de lectura.

Una persona sensible, sorprendida por la imagen de un perro en la cruz, probablemente no sabría darle una lectura completa, pero todos sabemos que no hay para el hombre un amigo más fiel que un perro, y que todas las crucifixiones fueron realizadas únicamente por los hombres. ¡Qué falta de sentimientos, y que crueldad demostraría cualquier hombre, al crucificar a su mejor amigo! A la vez, es relativamente fácil descubrir que esta metáfora se refiere a nuestra propia época, la cual es quizás la más despiadada, si se trata de la relación sentimental de sus representantes con la Naturaleza y con todos los seres vivos, incluyendo a sus semejantes. Creo que la única diferencia entre estas dos interpretaciones, la primera basada en una amplia bibliografía, y la otra ingenua, es que en el primer caso empleamos la erudición, mientras en el segundo entendemos la obra en una forma emotiva. No sé por cual camino Miguel von Dangel llegó a todas sus metáforas. ¿Las ha seleccionado conscientemente, acercándose al mundo de la simbología primordial a través de largas y bien seleccionadas lecturas, o quizás intuitivamente? No le pregunté, pero se que comparte el sentido de mis interpretaciones, lo que indica que sus símbolos son elocuentes.

Como ya lo hemos aclarado, nuestro lenguaje simbólico viene de la tradición muy antigua, y en rasgos generales a todos nos resulta común. Mircea Eliade nos asegura, que las imágenes creadas por nuestra fantasía visual preceden a las palabras. A veces es muy difícil traducirlas lingüísticamente, no obstante, al ser visualizadas en forma expresiva, resultan comprensibles para la gente sensible e imaginativa, no importa cual sea su idioma. Sin embargo, los prejuicios y la rigidez del pensamiento que frenan los vuelos libres de la fantasía, con frecuencia dificultan, y hasta imposibilitan una interpretación intuitiva. Así, llegamos a entender que para una lectura conceptual adecuada resultan muy importantes la expresividad del lenguaje formal empleado en la obra, y la amplitud de las cualidades perceptivas del espectador.

Pero en esta relación íntima entre una obra de arte y su espectador existen también peligros del nexo demasiado cómodo, que con el paso del tiempo, al perderse la fuerza del primer impacto, facilitaría lecturas apresuradas, y banalizaría progresivamente la recepción del mensaje. Miguel von Dangel tiene la amarga consciencia de que todo lo

espontaneo al quedar inmovilizado, poco a poco pierde su carga emotiva, y se pregunta a sí mismo: “¿No he sido yo acaso el predicador incómodo de la ulterioridad de los significados, y del deber ético, y del compromiso indiscutible que un artista no puede, ni debe rechazar? Heme aquí, pues; yo también, una vez más entrampado en los términos angustiosos que hicieran cuestionarse a Gauguin, sobre el origen incierto del que venimos, el no saber siquiera quiénes somos, y el desespero del destino, al que somos encaminados. Porque si el arte [...] va referido al hecho o misterio revelatorio, en la medida en que es expuesto y se le exhibe, pierde gradualmente el control y las claves de ese misterio, y se ve transformado en hecho banal.”<sup>26</sup>

Al interpretar el contacto del espectador con la obra de arte como un rito de iniciación, nuestro artista prefiere las formas que muchos críticos han denominado “viscerales”, y que algunos autores comentan como expresionistas. Busca inspiraciones entre las etnias indígenas, en las mitologías del pasado y en su propia imaginación. El concepto de *Sacrificio* aparece en la mayoría de sus trabajos. Algunos títulos ni lo sugieren, pero una mirada atenta descubre detalles que pueden indicarlo: El caballo negro, realizado entre 1975-1980, aparece con una lanza mortal en su pecho. El artista le dio un elocuente título de *Monumento*. Esta palabra corresponde a lo que consideramos digno de pasar a la posterioridad. Puede designar una magnífica obra humana, pero también un sepulcro. El caballo, según Mertens F. Stienon, significa las energías cósmicas, y según Jung, expresa el lado mágico del hombre, la intuición del inconsciente.<sup>27</sup>

Según Schneider, el caballo es un animal lunar y solar a la vez. Al reunir los opuestos, simboliza la guerra, y también el valor que es indispensable para poder enfrentarse. Cuando es negro, representa luto, devastación y tinieblas, y en tal caso se le define como *un árbol de la muerte*, en evidente contraste con *el Arbol de la Vida* representado por la cruz.<sup>28</sup>

En base a estas lecturas se puede suponer que tenemos representado aquí el sacrificio de algunos nobles e ilustres conceptos humanos, y también la devastación y luto causados por su desaparición. El

<sup>26</sup> DANGEL, Miguel von, op. cit., p. 23.

<sup>27</sup> Ambos citados por Juan E. Cirlot, op. cit., p. 110-111.

<sup>28</sup> PEREZ RIOJA, José Antonio (1962). *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid: Tecnos, 1984, p. 103-104.

artista en su diario comentó la obra así: “Desde hace 7 años tengo en mi casa una escultura de un caballo desecado. Una vez hecha, expuesta al sol y a la lluvia, se destruye y reconstruye a si misma. Para mi, ella es un símbolo del país, es un símbolo de la libertad y la independencia que constantemente se pudren y tengo que volver a reconstruir; su carácter simbólico es terriblemente bello y alarmante.”<sup>29</sup>

En *El Regreso de la Cuarta Nave*, obra del año 1982, la sacrificada es la tierra americana, saqueada y aprovechada por los descubridores. Una tierra llena de misterios y mitologías propias que se confunden con fantasías delirantes de los viajeros, creadas en un espacio y un tiempo irreal, mientras el barco imaginario – la cuarta nave de Colón que nunca existió – fluye cargada con aquel peso alucinante sin encontrar la ruta que corresponde a su incierto destino. Los elementos simbólicos de esta embarcación no son evidentes. Una observación prolongada nos permite adivinar algunos, suponer otros, pero siempre quedan ciertos enigmas indescifrables. Pues, la imagen expresa la verdad: hemos llegado muy tarde para recuperar plena memoria de aquellos tiempos. Sin embargo, quedamos bajo el impacto angustioso de esta neobarroca aglomeración de colores y formas, dramáticas y fascinantes a la vez, que nos conducen a este tipo de reflexiones.

Entre los años 1984-1990, Miguel von Dangel trabaja en el político *La batalla de San Romano*. En esta obra invierte el sentido de la famosa composición de Paolo Ucello (1396/1397-1475), que se refiere a la victoria de los florentinos sobre los sieneses, lograda en el año 1432. Pero von Dangel enfrenta en su obra a los combatientes de Europa y América, demostrando cómo la cruz cristiana, símbolo sagrado de los conquistadores, destruye sin misericordia a los valores sagrados indígenas. En esta obra, monumental, tridimensional y violenta en sus formas y colores, podemos ver el *Sacrificio de la América antigua*, expresado en el dramático enfrentamiento entre los opuestos. Tenemos ante nuestros ojos la dinámica de la vida, expresada en la abundancia de frutas, flores y de la fauna, y sentimos la muerte, expresada a través de calaveras y huesos que conscientizan la destrucción y fragmentación. Esta caótica mezcla de los contrarios aparece en la obra entre los símbolos sagrados de los indígenas y de los cristianos;

<sup>29</sup> DANGEL, Miguel von. Diarios del Artista. In: *Miguel von Dangel y la Batalla de San Romano*. Fundación Polar, Caracas, 1993, p. 40.

símbolos que se entrecruzan y confunden en una complicada y simbólica maraña.

En este encuentro, lo bueno y lo malo resultan relativos. Sin embargo, sobre aquel caos dualista se impone un orden nuevo a través de la cruz. Un orden que trae una estabilidad diferente de la anterior, la cual queda visible todavía en sus bellos pero ya alterados y parcialmente destruidos fragmentos del fondo. Sin entrar en análisis de los complejos detalles de esta obra, nos detendremos solamente en uno de sus motivos importantes; el del combate entre San Jorge y el Dragón. Según la tradición cristiana, el Dragón representa el Mal. A la vez, San Jorge simboliza al Espíritu que lucha para reprimir a la Materia y salvar la humanidad de su dominación. Sin embargo, en la obra de Miguel von Dangel el combate se desarrolla entre la fuerza ordenadora, representada por la cruz, y los elementos del caos que rodean la dinámica figura del santo.

Pero paralelamente, la simbología oriental, como también la precolombina, parecen indicarnos otras lecturas posibles. Bajo el enfoque compartido por ambas tradiciones, el dragón ya no representa el mal, sino *principio activo*, interpretado con frecuencia como demiurgo, cuya imagen es vista como representación de una potencia celestial la cual, según Fernand Schwarz: “escupe las aguas primordiales, o el huevo del mundo, lo que hace de él una imagen del Verbo creador. Es la nube que se despliega por encima de nuestras cabezas y que verterá sobre ellas sus ondas fertilizantes. Dado que une la tierra y el agua, simboliza la lluvia celeste que fecunda la tierra. Las danzas del dragón, la exposición de dragones con los colores apropiados, permiten obtener la lluvia, bendición del cielo. En consecuencia, el dragón constituye un signo de buen augurio. Su aparición es la consecuencia de reinos felices. A veces, de sus fauces abiertas surgen follajes, símbolo de germinación. El trueno es inseparable de la lluvia. Su lazo con el dragón reside en la noción de principio activo, demiúrgico.”<sup>30</sup>

Ya Alexander Humboldt (1769-1859), comparando los calendarios de la Mesoamérica con los de Tíbet, Tartaria y otras partes de Asia, encontró analogías sorprendentes entre las cosmogonías, la visión espacio-temporal y la mágico-religiosa que comparten estos pueblos. Para la simbólica precolombina este es el caso del grupo *águila-*

---

<sup>30</sup> SCHWARZ, Fernand. *El enigma precolombino, tradiciones, mitos y símbolos de la América Antigua*. Barcelona: Martinaz Roca, 1988, p. 246.

*serpiente-jaguar*, que concluye en la imagen de la *serpiente emplumada*, una especie de dragón con alas que representaba el equilibrio armónico del mundo.

Estas nuevas informaciones cambian el sentido anterior de la imagen. San Jorge, héroe patriarcal cristiano que intenta destruir al dragón-demiurgo, y que introduce la cruz para detener los antiguos ritos de la bendición de lluvias, las que traían fertilidad a las tierras americanas, puede ser interpretado ahora como un símbolo de la conquista evangelizadora española, la cual sacrifica las *verdades sagradas de la tradición precolombina* en favor de una dolorosa iniciación, que abre la difícil etapa sincrética en la vida diaria y en las creencias religiosas de los pueblos indígenas de América. Pero también despierta en la imaginación europea una nueva y sorprendente visión del mundo, nunca antes soñada.

Como un complemento esclarecedor encontramos en los Diarios del artista, bajo la fecha de 19 de enero de 1983, la siguiente reflexión: “[...] Matamos casi siempre (esencialmente) lo que continuará vivo en nosotros, Robamos, por lo tanto, la determinación y continuidad en nuestras ‘víctimas’, para que continúen en nosotros.”<sup>31</sup>

Ambas interpretaciones, la cristiana y la indígena, coinciden en su esencia, pero como todos los símbolos, ofrecen al espectador reflexivo el derecho de interpretar las imágenes con una libertad de enfoque. Mientras el racionalismo trata de liberarse de los símbolos lunares, que le resultan irracionales y por esta razón reprochables, el pensamiento mitológico indica el camino de la mediación entre lo objetivo y lo subjetivo. Trata también de entender *lo extraño y lo posible*. Conduce a la integración de la simbología lunar de la Naturaleza, que corresponde al carácter femenino, a la racionalidad solar, masculina. Busca una relación equilibrada entre los opuestos.

La obra de Miguel von Dangel, en lugar de compartir con los demás los pasajeros estados de ánimo de un egocéntrico, como lo hacen muchos artistas contemporáneos, expresa los profundos problemas éticos de la humanidad. Evidentemente, su obra no es complaciente. Para analizarla, es necesario dedicarle tiempo, recordando las sabias palabras de Bachofen, quien en algún momento escribió: *La mejor crítica consiste en comprender*.

<sup>31</sup> DANGEL, Miguel von. Diarios del Artista, op. cit., p. 40.



Figura 1.

*Faisán*, 1968-1970

Ensamblaje de objetos y materiales diversos, 83 x 40 x 15 cm

Colección del artista

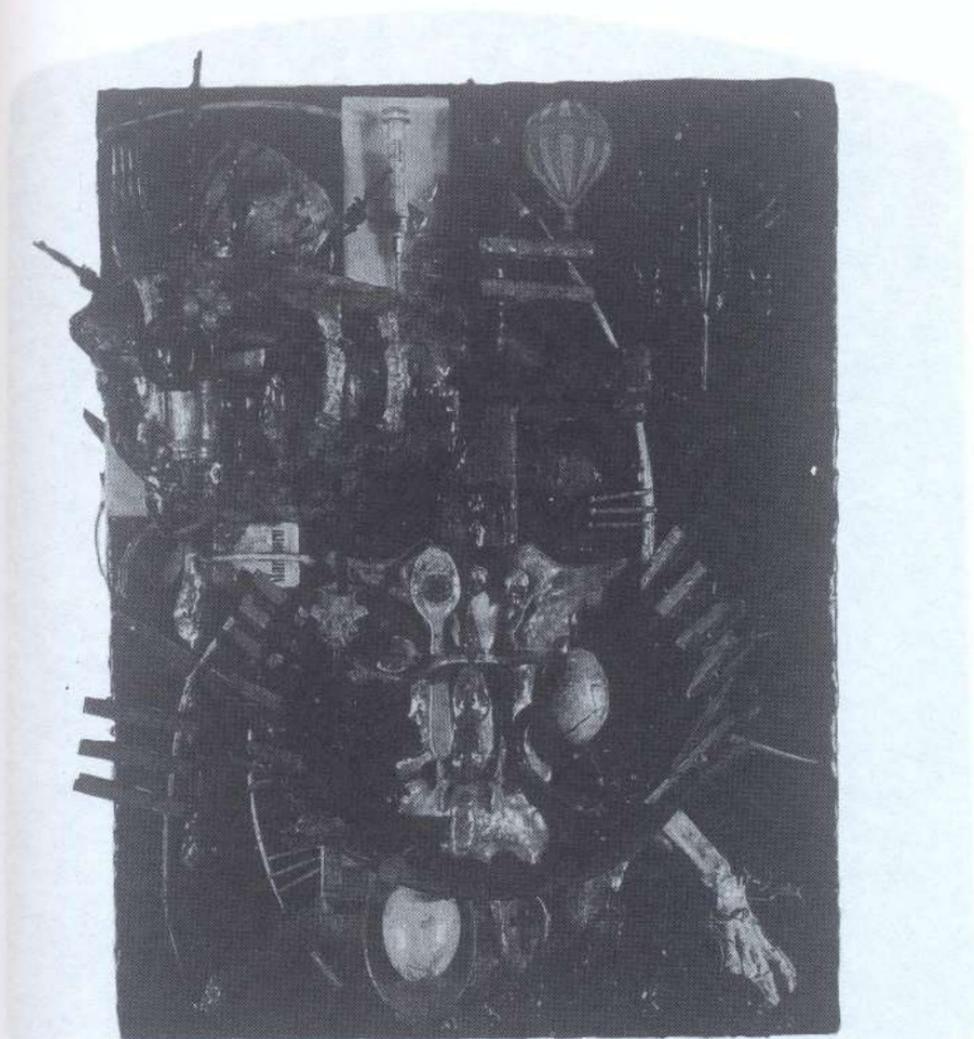


Figura 2.

*Sin título (De la serie La última cena)*

Ensamblaje de objetos y materiales diversos, 60 x 45 x 20 cm  
Colección del artista

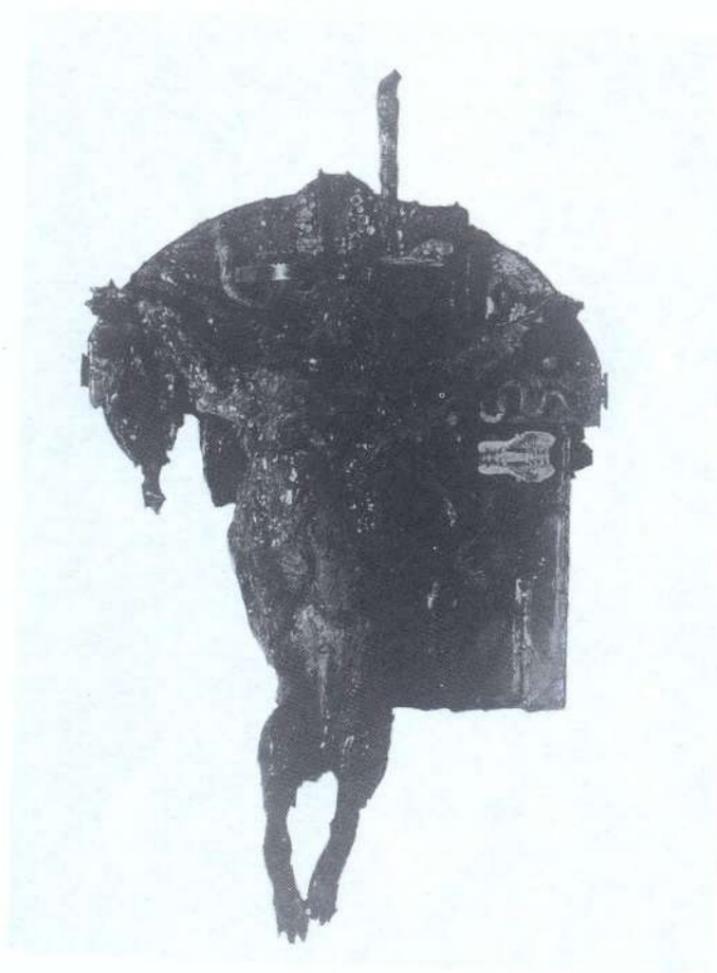


Figura 3.  
*Retrato espiritual de un tiempo*, 1968-1970  
Ensamblaje de objetos y materiales diversos, 84 x 52 x 25 cm  
Colección del artista

SIGNIFICACION DE LO SACRO  
EN EL ARTE CHILENO  
CONTEMPORANEO

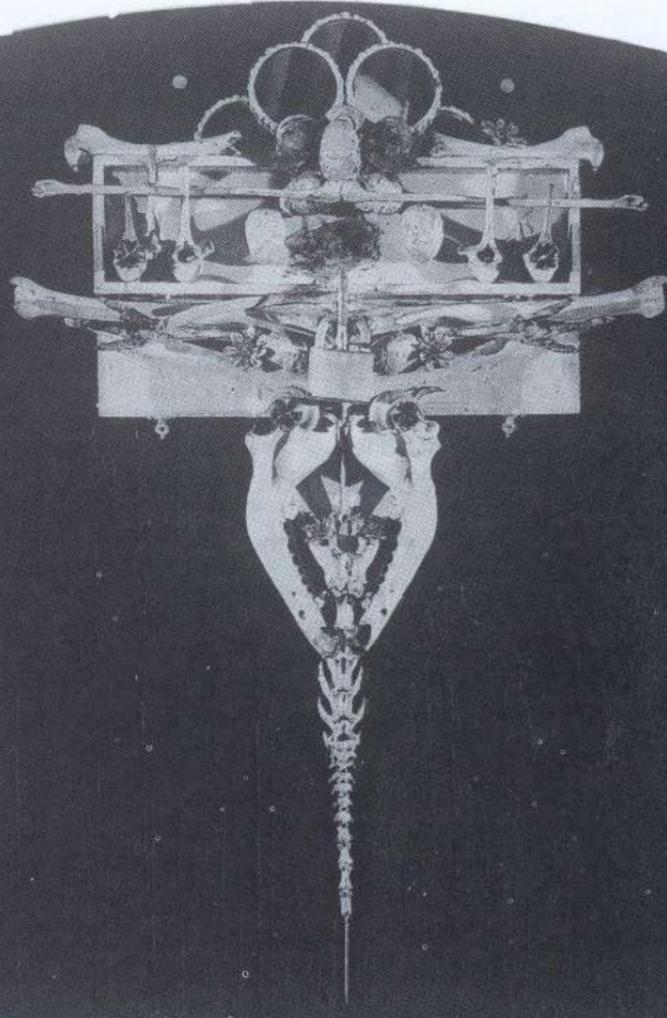


Figura 4.

*Homenaje a Mathías Grünewald, 1968-1970*

Ensamblaje de objetos y materiales diversos, 69 x 62,5 x 8 cm

Estudios Ibero-Americ. Colección Francisco da Antonio 126, diciembre 1997