

La contemplación de piedras evocadoras como disciplina artística contemporánea

1. INTRODUCCIÓN

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



Fig.1. Formaciones rocosas de aspecto evocador. Proyecto fotográfico de Evaristo Cabrera: *Petrificados*, 2000.

Contemplar piedras es el arte de apreciar montañas, animales, personajes misteriosos, seres mitológicos o entidades de la más diversa índole. Del encuentro casual o inquirido del paseante, excursionista o coleccionista con uno de estos raros ejemplares de la naturaleza, surge la tendencia a buscar un sentido a su forma, mediante la asociación de ideas o "correspondencias". Se trata del reconocimiento de las formas accidentales y el mecanismo de la proyección mental, un modo particular de clasificar relacionado con la memoria, partiendo de la experiencia personal de haber visto antes algo parecido, como sucede al observar las imágenes en las nubes, las manchas en los muros o como sucedía en el test de Rorschach. Supone,

en definitiva, un tributo a la imaginación y la fantasía, una visión que depende de la capacidad de interpretación de cada individuo.

Manette Gerstle ha revisado el panorama contemporáneo internacional resultante de la actual convivencia de las antiguas artes asiáticas de contemplación de la piedra, derivada de siglos de evolución en China, Japón y Corea y su reciente continuación en Occidente. El *suishiki* japonés fue la primera manifestación artística de este tipo que conoció Occidente en los años sesenta, como complemento que acompañaba a los *bonsáis*, que ya eran muy populares por entonces. Pero la primera consecuencia que advierte esta autora, como “un obstáculo que impide la revitalización de estas artes” se debe a que “Gran parte de Occidente sigue bajo la errónea idea de que el *suishiki* japonés es, si no el único representante de las antiguas artes asiáticas de la piedra, por lo menos el representante superior” (GERSTLE, 2006: 15).

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

En los últimos años museos y galerías occidentales han dedicado cada vez más atención a las “rocas de los eruditos” chinos. Estas rocas, con sus formas complejas y texturas superficiales, producen a menudo expresiones desconcertantes en las caras de los visitantes ocasionales. Los observadores se sorprenden al ver tales objetos naturales no en los jardines o en colecciones de historia natural, sino en los museos de arte, no expuestos

junto al arte sino como arte. El efecto se ve reforzado por los elegantes soportes y cuidados expertos. Aunque tal vez algo novedoso en Occidente, ver estas rocas como arte representa una tradición que se remonta a más de mil años en China y ha sido durante mucho tiempo un aspecto importante del enfoque chino del arte. (SCOGIN, 2001: 5).

2. EL OBJETO

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

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

Estos objetos encontrados logran, por alguna razón, atrapar la mirada del espectador, centrar su atención, siendo pensados nuevamente. Desencadenan una serie de ideas asociadas que hacen volver a mirar las cosas de un modo diferente. Reconsiderar, descubrir lo nuevo, ver más allá de las meras apariencias: Atribuir, interpretar, proyectar.

El interés especial por el *objet trouvé* deriva, precisamente, del “carácter único” al que aludía Duchamp y en el que puede basarse el siguiente argumento: El objeto natural encontrado guarda cierta relación con las fuentes de la creatividad, las cuestiones acerca de la autenticidad en el arte y el valor de

lo original. A la pregunta: ¿qué se elabora?, cabe responder: "aquello que no se encuentra". Un planteamiento que parece olvidarse con bastante frecuencia.

	
Fig 2. Objet trouvé. <i>Tridente del viento</i>. 10,6 x 7,3 x 3,52, cm. Colección personal. E. Cabrera.	Fig 3. Objet trouvé. <i>Cabeza enigmática</i>. 8,6 x 12,2 x 10,4 cm. Colección personal. E. Cabrera.

La elección responde, fundamentalmente, al hecho poco frecuente de apartarse del tipo de información esperado en clase de objetos, ya que muestran ciertas "correspondencias" con otros objetos o seres, así como la posibilidad de ofrecer respuestas alternativas al uso y función que le son propias.

Estas piedras pueden cambiar de identidad y aportar otro tipo de conocimiento diferente al ofrecido como objetos geológicos. La presentación de la realidad objetiva de la piedra como tal puede ser sustituida por otra realidad creada por el sujeto. Las posibilidades de concepción son tan variadas como el tipo

de relación existente entre el sujeto perceptor y estos objetos, algo que depende de la propia subjetividad, de las motivaciones e intereses particulares. El ámbito cultural, la formación artística recibida y la experiencia personal son el punto de partida para explicar el sentido de dichos objetos.

3. LA FORMA

El papel de la forma es central, ya que es la cualidad más sobresaliente en la percepción de un objeto. Asimismo, abre la posibilidad de establecer asociaciones, así como la vía de su interpretación. Las mismas formas que, en un primer momento llaman la atención del sujeto perceptor, de entre la caótica extensión del roquedo y propician su encuentro son, posteriormente, el criterio esencial para seleccionarlas y evaluarlas. En última instancia, lo sugerido será un valor determinante de su consideración artística.

Las formas examinadas determinan el contenido y los límites de estas piedras, los rasgos espaciales y, en consecuencia, la calificación de estos objetos naturales como "raros, extraños o fantásticos". Sus formas accidentales estimulan la imaginación del espectador, la libre asociación de ideas, el recurso a la analogía... La piedra hace así de pantalla para la proyección mental del sujeto que la contempla.

Su aspecto externo presenta una muestra variada sobre el estudio de la forma en un sentido global, no sólo como elemento plástico de la imagen, sino como elemento perceptual que puede implicar cierto carácter semántico. Constituyen así una fuente de posibilidades y alternativas para la creación artística: Ofrecen una verdadera lección de morfología, un caudal de ideas sobre la articulación del espacio y la configuración de la materia. Pero los volúmenes y formas no agotan su sentido en sí mismas, ya que existe toda una cadena de procesos psicológicos ligados al sujeto que las aprecia.

Arnheim aborda la distinción entre forma material (*shape*) y forma en general (*form*)... expresándola del siguiente modo: "Dondequiera que percibamos una forma, consciente o inconscientemente suponemos que representa algo, y por lo tanto que es la forma de un contenido". Sostiene que la forma sirve, en primer lugar, para ofrecernos información acerca de la naturaleza de las cosas a través de su aspecto exterior. Esto implica, según su opinión, algo fundamental: "toda forma es semántica, esto es, que sólo con ser vista ya hace afirmaciones sobre clases de objetos. Al hacerlo, sin embargo, no se limita a presentar réplicas de ellos..." (ARNHEIM, 1999: 115-116).

En esta misma dirección, Focillón sostiene que "siempre tendremos la tentación de buscar a la forma otro sentido del que tiene por sí misma y de confundir la noción de forma con la de imagen -que implica la representación de un objeto- y, sobre todo con la del signo"(FOCILLÓN, 1983: 10), algo que sucede cuando la forma determina uno de los muchos posibles sistemas de clasificación, como por ejemplo, el sistema "por estilos" del suiseki japonés, distinguiendo las piedras más figurativas o "representacionales" de las abstractas, según el grado de concreción e identificación con otros tantos objetos o seres existentes en la naturaleza. Por otra parte, Focillón retoma el pensamiento de Heráclito al sostener que "las formas están sometidas al principio de las metamorfosis, que las renueva continuamente..." (FOCILLÓN, 1983: 13), como ocurre con las formas naturales de las piedras, sometidas a los procesos erosivos, ya que todo fluye en la naturaleza.

Cuando Wasenberg centra la comprensión de las propiedades estudiadas sobre el objeto en la forma, propone una clasificación en base a la selección, que "sólo puede corresponder a una de las siguientes clases -o combinaciones de ellas-...Formas fundamentales, naturales o culturales". En este sentido, se puede deducir que las formas de las piedras analizadas tienen mucho de forma espontánea, nada de forma

viva y algo de forma cultural [el parecido con "algo", su poder de evocación, sugerencia, etc] (WAGENSBERG 2004: 126 y 131).

En el arte chino de contemplar las piedras, la trascendencia de la forma se evidencia en su consideración como una de las cualidades más importantes a la hora de su evaluación estética, tal como puede apreciarse en los principales catálogos de piedras tradicionales, conocidos como *shipu*.

La forma es un criterio fundamental. En el Catálogo de Piedras de Su Yuan se dedica mucha descripción a las formas, lo demuestra en frases como "exquisitamente hueco", "una larga cadena de colinas," y así sucesivamente. Algunas piedras no sólo presentan formas encantadoras, sino que también invitan al juego de la imaginación, solicitan respuestas inteligentes o inspiran vivos concepciones artísticas (HU, 2002:104).

Para Richard Rosenblum, "en el arte chino de la naturaleza la forma no sólo es un problema estético, sino una mística, siempre que contenga en su interior la posibilidad de transformación – un concepto enraizado en la cosmología taoísta y la metafísica Zen" (ROSENBLUM, 2001:15).

4. EL PAPEL DE LA PERCEPCIÓN Y LOS PROCESOS MENTALES IMPLICADOS EN LA CONTEMPLACIÓN DE LAS PIEDRAS CON FORMAS EVOCADORAS

El denominador común de los factores asociativos y los procesos psicológicos implicados es la relación de semejanza entre lo que se ve y lo que se interpreta, algo que viene propiciado por la correspondencia de rasgos esenciales, ya que en las formas de las piedras no se puede hablar de identidad. Y la semejanza, a su vez, depende del contexto. Mediante la semejanza se crean asociaciones mentales, en las que interviene la memoria, relacionando lo visto en el pasado con

lo percibido en el momento presente. Esto implica un carácter reflexivo. Aunque la semejanza sea necesaria para la referencia, nunca implica que suponga representación, luego también es diferente de la denotación.

Las formas de estas piedras pueden significar algo para el sujeto que las percibe y, en este sentido se aproximan a un concepto o contenido, luego, la captación no puede separarse de la interpretación, algo que se apoya en las experiencias y la forma de ser del sujeto. El sentido de la forma percibida no es unívoco, sino que puede implicar una multiplicidad de sentidos y la realidad plástica recreada en estas piedras, por medio de las percepciones externas, está directamente relacionada con la riqueza de la fantasía inconsciente, así como de la proyección de algún tipo de contenido más o menos claro.

En el acto creador intervienen determinadas operaciones mentales en virtud de la mayor o menor destreza del pensamiento desarrollada por el artista, que permiten desarrollar en el individuo la capacidad para: observar, analizar, reflexionar, establecer analogías, hacer inferencias..., en definitiva, ser creativos.



Fig 4. Objet trouvé. *Perro rechoncho*. 28,5 x 34 x 10,5 cm. Colección personal.: E. Cabrera.

Arnheim propone para estos casos la inclusión de los problemas relativos al *reconocimiento* e *identificación*, "condiciones concretas que hacen que un espectador acepte un esquema como imagen de otra cosa...", (ARNHEIM, 1986: 31), por ejemplo, la forma de la piedra como la imagen de un animal. Para Arnheim "percibir es abstraer en el sentido de que se representan las cosas individuales mediante configuraciones de categorías generales..." Y, más adelante señala, "percibir una cosa, lo mismo que representarla, significa encontrar una forma en su estructura" (ARNHEIM, 1986: 40 y 45).

Pero, en relación con lo percibido en las piedras hay que precisar que las piedras no representan, la representación implica una intención. La piedra sólo muestra -a quien las observa- una apariencia que le es propia, ajena a cualquier búsqueda deliberada de parecido. Otra cuestión es la autoinducción del espectador a "ver" en la piedra la apariencia de otras cosas -animales, objetos, paisajes, personas...-, en cuyo caso se trataría de puras proyecciones de

la psiquis del que mira. Un caso distinto es el de la intervención de la piedra encontrada para mejorar su apariencia o buscar un mayor parecido con algo, en cuyo caso, hay detrás una voluntad de re-presentación, a través de una mimesis intencionada que busca una duplicación del modelo, como por ejemplo, el tallado juicioso en determinadas piedras que llevan a cabo algunos artesanos chinos para lograr el parecido con el modelo deseado.

El reconocimiento de las formas accidentales y el mecanismo de la proyección de imágenes son los dos aspectos que constituyen el eje central del tema de la psicología de la percepción, en relación con las piedras evocadoras, y son la clave para comprender los argumentos en favor de la posible relación existente entre el objeto natural encontrado y las propias raíces del arte. Cuando Gombrich estudia *la aportación del espectador*, al referirse a *la imagen en las nubes*, hace alusión a la siguiente cita: "Aquellas formas de las nubes no tienen por sí mismas significado, surgen por mero azar; somos nosotros los que estamos inclinados por naturaleza a la imitación y que articulamos aquéllas nubes... la mente del contemplador también participa en la imitación". Seguidamente, se refiere a la célebre frase de Alberti: "el arte se origina en las formas accidentales", a fin de dar una idea de la extraordinaria importancia que tienen los objetos naturales encontrados para la "imaginación creadora" (GOMBRICH, 1998: 154 y 159).

En *Lo imaginario*, Sartre dedica un capítulo a este tema, cuyo ilustrativo título, *Caras en la llama, manchas en las paredes, rocas con forma humana*, pone de relieve una visión sumamente clarificadora sobre la *actitud imaginante* y las interpretaciones de las formas. Para Sartre "...Se trata todavía de movimientos que interpretan formas. Pero existe una considerable diferencia en las actitudes de posición de la conciencia". Se refiere a los movimientos libres efectuados con los ojos sobre determinados contornos, mediando casi

siempre el azar. Así, la imagen está definida por su intención. Desde este planteamiento, se puede inferir que la intención, al contemplar rocas evocadoras, es lo que hace que, por ejemplo, la imagen de una roca sea conciencia de una montaña. Respecto al papel fundamental del saber y su relación con la intención, Sartre nos aclara: "yo percibo siempre más y de manera distinta a lo que veo" y "más bien, es el deseo el que constituye el objeto en su mayor parte" (SARTRE, 1962: 58-59).

Para Wolheim, el sentido de ver una cosa como otra distinta, se basa en el hecho de la *semejanza*, concepto que, por su parte, depende del contexto (WOLHEIM, 1972: 39). Asimismo, destaca la importancia de la intención en el tema de la representación.

Por otra parte, en relación a la posible atribución de ciertas cualidades al objeto-piedra, como su carácter "sagrado", propio de ciertas culturas precolombinas y de Extremo Oriente, algunos investigadores hablan de fenómenos psicológicos tan interesantes y poco difundidos, como la *Hierofanía* (del griego *hieros* = sagrado y *phainomai* = manifestarse). Término que, según el eminente historiador de las religiones Mircea Eliade, "no expresa más que lo que está implícito en su contenido etimológico, es decir, que *algo sagrado se nos muestra*" (ELIADE, 1998: 15).

Otro fenómeno psicológico, menos tratado en la literatura científica, asociado a estos peculiares estados perceptivos es el de *Pareidolia* (prefijo *par* = junto a – *eidolon* = figura, "imagen implícita"). En este sentido, resultan sumamente interesantes y apropiadas, por su estrecha relación con el tema que nos ocupa, las aportaciones de Bustamante Díaz:

Frecuentemente el ser humano al observar un objeto, una nube o una mancha, tiende de manera inconsciente, a reconocer en estos objetos con formas caóticas, patrones

asimilables a objetos conocidos. Este fenómeno es conocido como pareidolia (...) La pareidolia permite explicar una respuesta instintiva, a ciertas formas sugerentes, que en nuestra mente son transformadas en figuras reconocibles... En determinadas ocasiones y de acuerdo con los patrones culturales de cada época, estas formas sugerentes, pudieron llevar a determinados pueblos a valorar como sagrados, ciertos lugares (BUSTAMANTE, 2006).

5. CAOS Y ORDEN

Entre las particularidades encontradas por algunos estudiosos de esta clase de objetos naturales, en base a las relaciones de semejanza, destaca la curiosa repetición de patrones estructurales en diversas relaciones de escala, algo que, desde diferentes esferas del conocimiento, como las matemáticas, la física, la geología, la informática o la filosofía, deriva en una serie de planteamientos relativamente próximos, entre los que cabe mencionar: *autosemejanza; fractalidad*; la comparación entre micro y macroestructuras o microcosmos y macrocosmos, la convergencia de formas en la naturaleza, etc., que llevan a sugerir una suerte de "orden oculto" en la naturaleza.

Parece ser que las formas de estas piedras no siempre obedecen al puro azar. Cabe dejar abierta la hipótesis de la relación existente entre las investigaciones llevadas a cabo por los geólogos, quienes han reparado en la "convergencia de formas" al estudiar el karst y la opinión de algunos expertos en el arte de contemplar las piedras, como Richard Rosenblum o Félix Rivera, al observar que dentro de los diferentes resultados obtenidos de la cantidad de variables que intervienen en los procesos erosivos y su aleatoriedad, aparecen resultados lo "suficientemente similares" como para divisar un denominador común en las formas emergentes, ya que se observa cierta repetición de modelos. Esta manifestación de un "orden dentro

del caos” supone, por ejemplo, que pueda establecerse un sistema de clasificación basado en las diferentes tipologías apreciadas en la forma de las piedras, como sucede en el caso del suiseki japonés, al distinguir “piedras-paisaje” (con formas de montaña, refugios, arcos...) y “piedras objetos” (con formas de persona, animal, construcciones humanas e incluso formas abstractas).

Cuando se aplica al suiseki, la teoría del caos nos ayuda a entender cómo es que, fuera de la irregularidad y el desorden de las fuerzas naturales como la erosión, calor, la presión sobre el suelo, el tiempo y la temperatura, conseguimos resultados muy diferentes que sin embargo son lo suficientemente similares como para permitir a los japoneses crear un sistema de clasificación de piedra basado en la forma. (RIVERA, 1997: 78).

El profesor Eraso se refiere a “la Semejanza Dinámica de los Modelos” al observar ciertas relaciones comunes entre las causas que intervienen en estos procesos, tal como el grado de solubilidad de algunas rocas frente al agua, atendiendo a las características hidráulicas de ésta y al grado de solubilidad de aquéllas (cada tipo concreto de roca: sal yeso, caliza). Observaciones que, en el caso del karst, encuentran una explicación en “la Convergencia de Formas como Modelo Natural”.

El fenómeno de la convergencia de formas es tan abundante en la naturaleza, que no puede ser considerado como algo meramente casual. A nuestro juicio obedece a una significación profunda sumamente importante, que nos hace pensar ante la semejanza de afectos, en una semejanza de causas en virtud de una cierta dependencia funcional, es decir en un modelo natural del que sólo vemos los resultados. (ERASO, 1981: 7, 9 y 11).

Para Rosenblum, muchas de las ideas expresadas por los matemáticos, como F.J. Dyson y Benoit Mandelbrot, reflejan

principios sorprendentemente similares a los del arte chino de la naturaleza" (ROSENBLUM, 2001: 45). La idea del título *Worlds Within Worlds*, para la gran exposición internacional de su colección de "piedras de los eruditos chinos", surgió precisamente de su concepción de escala, derivada de la observación de "las piedras con agujeros en los agujeros dentro de los agujeros", algo que "permite por extensión la posibilidad de presentar el infinito dentro de un espacio finito". Rosemblum muestra su sorpresa al encontrar ciertas coincidencias entre estas teorías modernas, sus representaciones fractales en programas informáticos y la antigua práctica china de contemplar piedras con forma de montaña como si fueran paisajes enteros. Este planteamiento coincide con la idea de Lorenz de "ver el mundo en un grano de arena". En este sentido, podría afirmarse que "el arte es la facultad de que está dotado el hombre para separar una forma del caótico torbellino de sus sensaciones, y contemplarla en su singularidad" (READ, 1965: 7).

6. SOBRE LA CONSIDERACIÓN ARTÍSTICA DE LAS PIEDRAS

En este punto, hay que establecer una clara diferenciación entre las concepciones Occidentales y la de Extremo Oriente. En rigor, para la perspectiva occidental, el placer experimentado al contemplar los objetos formados por la naturaleza no es estético. La naturaleza es ajena a la creación de belleza, ya que no tiene conciencia y los calificativos que se le atribuyen no le son propios. Luego, el sentido de las piedras no se halla en éstas, sino que dependerá del sujeto que realiza tales apreciaciones. Y lo que decida ese sujeto estará influenciado por su formación, motivaciones e intereses personales, algo que, a su vez, vendrá condicionado por las variables culturales en que se halla inmerso.

El arte se sirve de estos objetos naturales a los que

incorpora un sentido humano. Este elemento humano sí es estético. Pero cabe advertir que cada sujeto ve cosas distintas en los mismos objetos, de ahí el carácter de obra abierta en la aplicación de la propia subjetividad. En definitiva, el modo de ser del sujeto y sus circunstancias definen al propio objeto.

Las piedras como objetos son una creación de la naturaleza pero es de la mirada y la intención del artista de donde procede su valor artístico, mediante la selección y su juicio estético. A partir de aquí, son muy variadas las posibilidades de sugestión de las formas halladas en estas piedras.



Fig. 5. Imagen de una piedra y recreación de una escena imaginada a partir de la imagen anterior, en base a la analogía o "correspondencia" apreciada con la figura de una geisha. *La geisha desnuda y la geisha vestida*. E. Cabrera, 2015.

Sin embargo, desde la antigüedad los chinos han considerado a la propia naturaleza como un artista, y sus creaciones, otra forma de arte. Tal es el caso de las "piedras fantásticas". Se trata de una concepción más perceptiva y sensitiva, en la que el sentido espiritual es muy importante, algo que no sucede en Occidente.

La materia y la forma de estas piedras constituyen una unidad armoniosa que se manifiesta en su exterioridad. Estos objetos logran despertar en quienes las contemplan ciertos sentimientos, como la empatía, en la medida en que identifican en ellos ciertas cualidades de su propia personalidad, sus estados de ánimo o su espíritu, algo mucho más frecuente entre los coleccionistas experimentados de Extremo Oriente que entre los occidentales.

El arte asiático de contemplar piedras extrañas y fantáticas supone un viaje imaginario a otro lugar, en el que subyace la nostalgia del paraje ideal y el anhelo más profundo del ser humano de alcanzar la inmortalidad, lo cual conlleva la transformación de la conciencia y la visión, así como la experiencia del tránsito. Implica la elevación de la mente y la búsqueda del paraíso dentro de uno mismo, un sentido trascendente que solo es posible alcanzar a través de la integración con la naturaleza.

7. CONCLUSIONES

El objeto puede ser investido de un nuevo sentido, si el sujeto le atribuye algo de sí mismo, ya que opera una transformación de su significado original por otro nuevo y distinto.

Las imágenes resultantes de las formas apreciadas en estas piedras son, a la vez, una muestra de objetividad y de abstracción, en tanto que presentan el objeto tal como es y, por otra parte, ofrecen la posibilidad de ver más allá de

estas formas concretas otra serie de apariencias latentes. Pero lo importante no está en lo figurativo o lo abstracto, sino en el contenido, su aspecto psicológico, el poder de atracción y absorción, aquello que seduce al espectador y despierta su empatía, la transmisión de sensaciones propias de su “sonido interno”, “lo que dice”. Esto es lo que se identifica con su “espíritu”.

La extrañeza conlleva la sorpresa. La forma de estas piedras no se corresponde con el resto de propiedades esperadas en esta clase de objetos. Pero la imagen que se proyecta sobre la forma de una piedra no es inherente a la piedra, es una construcción mental propia del que las mira. Cada una de estas piedras o rocas puede ofrecer una o varias configuraciones reconocibles. El común denominador es la semejanza y el artífice es la memoria.

Aunque las piedras son una manifestación de orden y desorden, las explicaciones de estas afinidades como debidas al azar o la casualidad deben revisarse por otras que tengan en cuenta la hipótesis de su relación con los procesos dinámicos que intervienen en los modelados kársticos, algo que supone una dependencia funcional, debida a las características constitutivas de la materia y la acción simultánea de los agentes ambientales que producen modelos de patrones semejantes.

En la actualidad, este tipo de piedras pueden suponer tanto una fuente de estímulos como un recurso muy eficaz para la localización de figuras o patrones alternativos en determinados proyectos creativos. Las formas naturales de estas piedras son como los signos de un lenguaje implícito dentro el arte.

Cuando el parecido creado por la ilusión permite ver cosas distintas en el objeto, éste transporta al espectador a otros lugares imaginados, un recurso que suele emplear el artista al servirse de lo metafórico y operar una transformación sobre el

objeto, creando mundos alternativos.