

2 ej.
7

EL CIRCULO Y EL PENTAGONO COMO GENERADORES DE FORMAS EN MI
OBRA ARTISTICA.

Jic. Artes Visuales



DIRECCION
ESCUELA NACIONAL DE
ARTES PLASTICAS
AV. CONSTITUCION No. 600
Xochimilco 23, D. F.

1956



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ROBERTO JIMENEZ GONDERO

"Lo que perdura lo establecen los poetas"; es decir, el hombre alcanza el ser y la identidad en virtud de su actividad creadora, de su voluntad de forma.

Hölderlin.

Artis Usualy

INDICE

INTRODUCCION. - - - - -	1
LOS ORIGENES DE LA FORMA EN LAS ARTES PLASTICAS - - - - -	10
LA FUERZA DE LOS LIMITES EN - - RELACION CON LA FORMA. - - - - -	41
EL CIRCULO Y EL PENTAGONO COMO SIMBOLO - - - - -	44
CONCLUSION - - - - -	59

Una de las cosas que me mueven a plantear la influencia de la estructura interna y externa de las formas - en mi obra, es justamente la necesidad como profesional de partir de algo que existe de la propia naturaleza.

Por lo cual es menester definir que forma, se entiende como todo contorno de un signo y por medio de este, se mide y cualifica el espacio interno, externo, orgánico e inorgánico de dicha forma.

Para analizar o estudiar las diferentes partes que conforman el todo de una forma, necesariamente nos encontramos que debemos tomar en cuenta, el perfil de dicha forma: su cabeza y pie, arriba y abajo, encima y debajo como cualquier objeto natural o artificial, de ello se deriva generalmente el sentido de su orientación, - completado por las posiciones de lado derecho e izquierdo.

El esqueleto axial de una forma determina el grado de simplicidad de esta misma, es decir, su coeficiente de perceptibilidad: cuanto mas ordenado es el esqueleto axial, mas fácil y simple resulta la percepción de la forma.

Para lo cual se tomara la clasificación de las formas según Platón.

Distinción de las formas. Platón ofrece una primera distinción de las formas, clasificándolas en formas absolutas y formas relativas.

1.- Formas absolutas: son las que estan formadas por -

líneas o superficies abstractas inspiradas en la naturaleza, pero realizadas idealmente con instrumentos; - la belleza de estas formas, reside únicamente en su mismo origen. En efecto, solo mediante una abstracción intelectual es posible aislar el contorno puro de la superficie geométrica y del conjunto de cualidades sensibles en que las formas toman cuerpo y existen concretamente.

2.- Formas relativas: son aquellas que imitan y reproducen las formas de cosas ya existentes; su belleza depende del grado de imitación.

Todas las formas pueden ser clasificadas en simples y compuestas.

2

3.- Se llaman formas simples: las que presentan caracteres fundamentales de las figuras geométricas, especialmente con aspectos poligonales y circulares.

4.- Se llaman formas compuestas: las que están formadas por la reunión de varias figuras simples, dando lugar a nuevos perfiles.

5.- Por tanto, las formas simples y las formas compuestas pueden ser:

___ *Formas de perfil rectilíneo o poligonal*

___ *Formas de perfil curvilíneo*

___ *Formas de perfil mixto.*

6.- Además, las formas simples y las formas compuestas pueden ser también:

___ *Regulares:* Si la forma cumple los principios de si
metría.

___ *Irregulares:* Si la forma carece de toda simetría.

7.- *Su aspecto expresivo principal sera:*

___ *Concavo:* Cuando unparte de la prolongación del --
contorno lo atraviesa dividiéndolo o bien entrando
en si mismo.

___ *Convexo:* Cuando la prolongación del contorno per--
manece exterior a la figura del signo.

*Ciertas formas que en geometría se consideran como fi-
guras ensambladas, desde el punto de vista compositivo
son auténticas composiciones formadas por figuras inde
pendientes.*

3

*Análisis de las formas: Toda forma compuesta puede des
componerse en sus elementos simples, estas descomposi
ciones de los signos y de las masas deben hacerse del_
modo más simple y lógico posible.*

*Variaciones de las formas: La dirección y el movimien-
to varían el aspecto de las formas, por cuya razón in
fluye en la elección de la misma forma, o si se quiere_
la forma determina la dirección y el movimiento.*

*Pueden variarse las proporciones de la forma o modifi-
car su estructura, para que resulte armónica o contras
tante con la composición.*

*Por lo anterior, me resulta fundamental tomar en cuen
ta la forma total e individual, desde un centro hacia_
afuera y desde fuera hacia dentro, no olvidando que en*

ciertos casos las formas irregulares resultan plásticamente interesantes. Así mismo, se tomaran en cuenta -- los elementos visuales como: medida, color y textura -- de cualquiera de sus partes, para realizar las combinaciones posibles, como: formas geométricas y orgánicas, utilizando apoyo de ejes, soportes, rectángulos armónicos y sección áurea, todo esto como recurso pictórico.

Así también, para la realización de este trabajo pictórico, es importante el campo en el cual se plasmará la obra, se analizará cada una de las partes y de sus lados, es preocupación constante no violar el campo en el cual se va a iniciar el primer trazo.

En el momento en que las formas sean y las perciban -- los sentidos, se logrará una satisfacción personal. 4

La mayor parte de autores que han tratado el tema, sobre pintura, escultura o arquitectura, son historiadores o críticos del arte; enuncian sus preferencias personales y a los artistas predilectos les adjudican lo que posiblemente no hicieron.

En su tratado de pintura Leonardo Da Vinci, imparte -- profundos conceptos de composición áurea; motivo por el cual Leonardo no hace mención muy detallada, tal como hoy ha consecuencia de la aritmética y de la geometría que en ella intervienen aplicadas. Ni de los egipcios o griegos, ni de los romanos nos llegan esas simples nociones. Fibonacci aclara la parte matemática -- que nos beneficia.

La teoría y la práctica de la composición áurea en la

plástica son conocimientos tan simples como las cuatro operaciones aritméticas o la geometría elementales; deberían formar parte de la labor técnica rutinaria, tratar de definir lo más claro posible, que es la "proporción áurea".

Cortar una línea en dos partes desiguales, pero de manera que el segmento mayor sea toda la línea como el menor, lo es al mayor.

De esta manera se establece una relación de tamaños, con la misma proporcionalidad entre el todo dividido en mayor y en menor.

Esta proporción, o sea se forma de seccionar proporcionalmente una línea que se llama: "proporción áurea", - la representación en un número de esta relación de tamaños se llama: "Número de Oro".

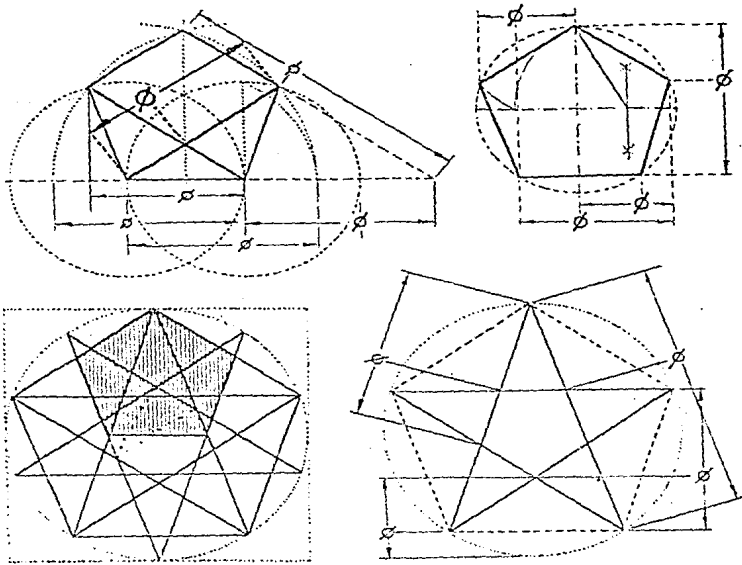
5

La proporción áurea es solamente la parte probable del arte.

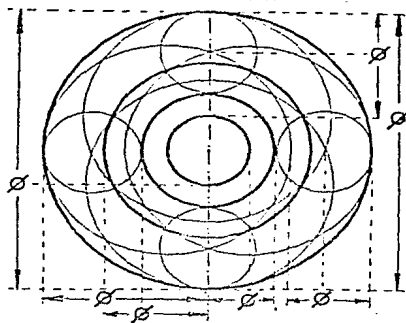
"La suma de las partes como todo es la más perfecta relación de proporciones".

El círculo y el pentágono como generadores de formas, es importante que se analice por medio de un método.

El círculo subdividido en relación áurea, proporciona múltiples posibilidades de ritmos curvilíneos.



El pentágono es la figura geométrica más extraordinaria; casi todas las relaciones naturales de su forma, medidas y trazas, están en ϕ ; es de aplicación muy eficaz en la composición plástica; ya solo con el círculo que lo inscribe o circunscribe, o bien dentro del cuadrado o del rectángulo; enriqueciendo las posibilidades compositivas. Todas las figuras que surgen de la subdivisión del pentágono tienen sus mismas propiedades nobles. Lo más sorprendente son sus diagonales, que se cruzan, dando lugar a una estrella de cinco puntas, verdaderamente áurea, que puede ser aplicada con provecho en la composición plástica. Todas las figuras mayores y menores, consecuencia de las trazas del pentágono, tienen sus medidas y su superficie en proporciones áureas recíprocas.



La importancia que tiene que haga el estudio del círculo y el pentágono áureo, es con el fin de analizar más a fondo cada uno de ellos.

7

El pentágono áureo, su análisis, su construcción y la derivación de figuras geométricas en las estructuras del círculo y el pentágono se generan formas. Las cuales se toman en cuenta como base para la realización de mi obra artística, el nacer este estudio, es para que se aplique tal como una metodología que pueda servir de base para hacer otras formas que puedan expresarse en un campo dado.

La aportación de dichas formas geométricas es con el fin de obtener la forma metodológica y su aplicación de acuerdo a cada necesidad. En este caso en el que se toma en cuenta la secuencia y se dejan cada uno de sus trazos, tanto auxiliares como definitivos. Los cuales

sirven como estructura para encontrar las formas de las que se forman otras diferentes a las anteriores, dicha investigación se puede aplicar a toda la teoría o carrera que tenga que ver con la geometría y que tenga correlación con alguna otra materia. Lo que me ha llevado a estudiar esto, es el encontrar un sistema mediante un análisis metodológico y retornar cada una de sus partes y generar otras nuevas formas en relación a su principio y su final.

La forma y sus elementos conceptuales. El punto, la línea ó el plano cuando son visibles se convierten en forma, puede ser un punto pequeño; deben tener figura, tamaño, color y textura, lo mismo de una línea ó de un plano el volumen es imaginario, la forma es reconocida como punto porque es pequeña, la forma de un marco pequeño, pero la misma forma se coloca dentro de un marco más grande ó mayor.

8

La forma más común es el círculo, carece de ángulos y dirección; sin embargo, un punto puede ser cuadrado, triangular, circular, etc., las características del punto son su tamaño, siendo así su forma más simple.

La forma es reconocida por dos razones:

- 1.- Su ancho extremadamente angosto o estrecho.
- 2.- Su longitud prominente.

La línea por sensaciones es delgada, la relación entre longitud y ancho de una forma y puede convertirla en línea, para esto no existe criterio absoluto.

La línea tiene tres aspectos:

- 1.- *Forma total:* La apariencia general que tenga curva quebrada y regular.
- 2.- *El cuerpo :* línea tiene un ancho y su cuerpo queda contenido entre varios bordes. Habitualmente los bordes deben de ser lisos y paralelos, pero el cuerpo de la línea parece afilado y regular.
- 3.- *Las extremidades:* estas pueden carecer de importancia si la línea es delgada, pero si es ancha sus extremos pueden ser cuadrados, redondos ó puntiaguados.

Los puntos dan una sensación de línea, por lo que vemos es una serie de puntos. La forma como plano son comúnmente las líneas lisas.

Forma plana, limitada por líneas determina la figura de la forma plana. Las formas tienen variedad de figuras que se clasifican en:

Geométricas: Constituidas matemáticamente.

Orgánicas: Rodeadas por curvas libres.

Rectilíneas: Limitadas por líneas rectas que no están relacionadas matemáticamente.

Irregulares: Limitadas por líneas rectas y curvas que no están relacionadas matemáticamente.

Manuscritas: Caligráficas, mano alzada, creadas.

Accidentales: Determinadas por el efecto de material y el proceso.

LOS ORIGENES DE LA FORMA EN LAS ARTES PLÁSTICAS.

En arte, forma es la figura que la intención y la acción humanas confieren a un artefacto. En inglés, la palabra form parece tener una connotación estética que no posee shape; pero ésta emparentada con el antiguo inglés scapa y con el alemán schaffen, transmite mejor lo que encuanto a creación implica esta actividad humana. También a los objetos naturales les es conferida una forma, ya por el proceso de crecimiento, ya por cristalización u otros cambios físicos, y existe toda una ciencia de las formas naturales que llamamos morfología, de acuerdo con la palabra griega de la que procede nuestra "forma". Pero no hay una ciencia independiente que trate de la forma de los artefactos humanos, aunque éstos poseen leyes o hábitos de perfección propios.

10

La forma tal como yo la estudiaré, debe distinguirse de la composición. No me ocuparé de la relación de las partes con el todo o con las leyes de la armonía y proporción que rigen sus relaciones mutuas. Naturalmente, toda forma puede medirse, y cabe discutir la significación armónica o la falta de armonía de esas medidas. Pero el problema que importa y al que prácticamente no se ha atendido nunca, es el de los orígenes de la forma en el arte. ¿Por qué del caos informe de ramas y piedras o de los objetos manuales y prácticos que constituyeron los primeros utensilios del hombre primitivo, surgió paulatinamente la forma hasta que rebasó el propósito utilitario del objeto modelado y se convirtió en forma por la forma misma, es decir, en obra de arte?

Quizá ya estoy dando por supuesta la verdad de la cues--

tión; pero la he de esclarecer con ilustraciones precisas de los artefactos del hombre prehistórico. En el proceso de la evolución, el hombre comenzó diferenciándose por su capacidad para fabricar utensilios. El profesor Wolfgang Kähler ha demostrado en sus famosos experimentos con chimpancés, que los monos son capaces de improvisar utensilios pero sólo cuando los impulsa a ello la perspectiva de una recompensa visible. El simio carece de los componentes mentales de los que depende la capacidad humana de fabricar utensilios: la facultad de combinar imágenes mentales en suya, la imaginación y la facultad del lenguaje y el proceso conceptual resultante del lenguaje. Esto no es quizá evidente a primera vista; pero el doctor Kenneth Oakley, miembro del Museo Británico de Historia Natural, ha resumido la considerable investigación existente sobre el tema en esta prudente declaración:

11

"Se podría sintetizar diciendo que al presente los monos son capaces de percibir la solución de un problema visible, y en ocasiones, de improvisar una herramienta para enfrentar una situación dada; pero concebir la idea de labrar una piedra o un palo para utilizarlos en una eventualidad futura imaginada, supera la capacidad mental de cualquier especie conocida de simio. Los estudiosos de la psicología comparada consideran generalmente como distintiva del hombre la posesión de una gran capacidad para este pensamiento conceptual, frente al pensamiento principalmente perceptual de los monos y otros primates. La fabricación sistemática de utensilios supone una notable capacidad para el pensamiento conceptual".

Los recientes experimentos realizados con chimpancés a --

los cuales se enseñó a pintar, no contradicen esta conclusión. Congo, el chimpancé del Zoológico de Londres adiestrado por el doctor Desmond Morris, realizó pinturas asombrosamente logradas; pero los colores no sólo fueron elegidos previamente por los científicos encargados del experimento, sino que se le presentaron al animal uno por uno, y el papel en que pintaba se le retiró, por lo general, para que cada color se seque separadamente, y evitar así cualquier tendencia accidental a mezclar los colores. El resultado se debe a una combinación de acciones musculares fortuitas y procesos perceptuales automáticos; ciertas máquinas de pintura automática pueden dar como resultado una "buena Gestalt", como efectivamente la han dado algunas inventadas en los últimos años. Pero, repitámoslo: no existe la capacidad de combinar imágenes, ni poder imaginativo para concebir formas.

12

Volviendo a los primeros objetos deliberadamente fabricados por el hombre, que consisten en utensilios de varias especies, hallamos una secuencia cronológica que se inicia con trozos convenientes de piedra, dientes de tiburón o conchillas, es decir cualquier cosa que tuviese un borde cortante, y que paulatinamente (a lo largo de millares de años) lleva a objetos intencionalmente conformados para este propósito. Los utensilios más antiguos se denominan colitos (piedras de alba), y no se distinguen de los accidentes naturales. Todavía hoy utilizan tales piedras las tribus australianas. Cómo se distinguen estos colitos de los utensilios deliberadamente conformados, no nos interesa; podemos simplemente notar que poco a poco van apareciendo diversos tipos de implementos de piedra cuya forma se debe inconfundiblemente a la obra hu-

mana. Son por lo común de pedernal, y se han fabricado -- desprendiendo astillas de la piedra natural. El pedernal es golpeado vivamente en un punto de la superficie hasta que se desprende una astilla de cierto tamaño, y mediante golpes sucesivos en los puntos precisos se obtiene la forma deseada, la necesaria para la función del utensilio. -- La labor podía arrojar dos posibles resultados finales: -- la astilla que se lograba separar, y el núcleo del cual -- se separaban las astillas. Ambos podían utilizarse como utensilios: la astilla como raspador; el núcleo como hacha manual.

Una vez inventado el procedimiento, quedaba abierto el camino para el constante perfeccionamiento de la pericia y de sus productos, que marchó paralelamente a la elección de materiales más convenientes y a la invención de nuevos métodos de trabajo. Téngase en cuenta, empero, que entre la primera aparición del hacha manual piriforme, utensilio característico del período paleolítico inferior en Europa (cerca de 550,000 a 250,000 años atrás) y la invención de los utensilios pulidos del neolítico (entre 3,000 a 1,500 a. C;) se extiende un lapso enorme. Alrededor de medio millón de años de experiencia con la piedra precede a la repentina elaboración del hierro y el bronce. Más -- una vez que el hierro reemplazó a la piedra y el bronce -- substituyó (o se añadió) al hierro, el hombre tuvo a su disposición el medio técnico para instituir una civilización duradera.

Para obtener una idea más clara de la evolución formal o morfológica de estos artefactos, convendría dividirlos en tres tipos; 1) implementos horadantes y cortantes, en los que el motivo conductor es la agudeza; 2) implementos para martillar y aporrear, cuya finalidad es el volumen --

y poder concentrados, y 3) vasijas excavadas para utilizar como recipientes de alimentos. Hallaremos entonces que, - si bien los propósitos difieren, la evolución morfológica avanza siguiendo líneas paralelas.

No hay duda que durante largos períodos el motivo que impulsó esa evolución fue la búsqueda de eficacia. Tampoco cabe dudar que esta búsqueda condujo imperceptiblemente - a formas que no sólo eran eficaces, sino también, para -- nuestra sensibilidad actual, bellas. En cualquier larga serie de cabezas de hacha, o puntas de lanza o de flecha, se observa un progresivo refinamiento de la forma debido a una mayor habilidad para el astillado, y posteriormente para el desgastamiento y pulido, hasta que por fin nos encontramos ante artefactos de tal elegancia, que no es razonable suponer que fueran concebidos como objetos prácticos. Los arqueólogos distinguen diversas culturas paleolíticas sobre la base de los utensilios predominantes en cada una; pero no creo que debamos ocuparnos de ellas, pues - cualquiera sea el utensilio o el material, el proceso de refinamiento fue el mismo. No debemos excluir, claro está, posibles períodos de decadencia.

Yo querría establecer, para todos esos primitivos artefactos humanos, una serie evolutiva que pasaría por tres etapas: 1) concepción como utensilio; 2) factura y perfeccionamiento del mismo hasta el punto de máxima eficacia; - - 3) refinamiento del utensilio más allá del punto de la -- eficacia máxima, hacia una concepción de la forma en sí. No hay dudas sobre la evolución desde la primera hasta la segunda etapa; constituye la secuencia cultural -- normal que han determinado los paleontólogos y arqueólogos.

gos. ¿Pero de qué manera, y por qué razón pasó el hombre en un momento tan temprano de su desarrollo cultural y -- mucho antes de la época histórica, de la forma funcional a la forma en sí, es decir, a la forma estética?

Existen dos hipótesis posibles que podrían acercarnos a -- una explicación de los orígenes de la forma estética. La primera podría llamarse naturalista omimética; la segunda, quizá idealista. De acuerdo con la primera, todas las desviaciones formales que van más allá de la eficacia se deberian a la imitación, consciente o inconsciente, de -- formas halladas en la naturaleza; conforme a la segunda, la forma tiene su propia significación, esto es, corresponde a alguna necesidad psíquica interior y expresa este sentimiento. Tal sentimiento no es necesariamente indeter-- minado; por el contrario, suele ser un deseo de reifica-- ción, clarificación, precisión, orden.

15

Pero veamos un poco más de cerca algunos de los primeros artefactos humanos y tomemos, para compararlos, una forma cortante, tal como la cabeza de hacha y una forma conti-- nente hueca tal como la vasija de arcilla.

La primera etapa del desarrollo formal de la cabeza de ha-- cha fue evidentemente pragmática: selección de la piedra -- procurando que por su tamaño y solidez apta para golpear -- y, con todo, manuable. En ~~en~~ etapa posterior importó la -- forma ovoide, que permitiera la fijación de la cabeza en -- un mango por medio de correas. Pero una vez que esta for-- ma fundamental se generalizó gracias a sucesivas pruebas -- y retoques, el productor comenzó a concentrar su atención -- en el filo del hacha, y esto llevó a un gradual perfec--

cionamiento de la técnica del astillado y después al alisamiento y pulido por diversos métodos de abrasión. El producto final, habida cuenta de las diferencias debidas a la naturaleza del material, fue una forma que es en esencia la misma del hacha del hombre civilizado. En el diseño de todo utensilio hay un punto óptimo de eficacia funcional -- que determina la forma, condicionada por el material empleado. En muchos de estos artefactos -- puntas de lanza y de flecha, raspadores, hojas cortantes, como también hachas -- el hombre alcanzó aquel punto óptimo en el último período -- paleolítico, o paleolítico superior.

Se inicia entonces la etapa final y más importante de la -- evolución formal, que no tiene lugar antes del período mesolítico o edad media de piedra, quizá no antes del período neolítico; el hacha se divorció de su función utilitaria y -- alcanzó mayor refinamiento con el fin de servir como objeto ritual o ceremonial; en esta etapa hasta se abandonó a veces el material, original, que para el utensilio práctico -- debía de ser lo más fuerte posible, y se lo sustituyó por -- un material raro y precioso, como la jadeíta. La jadeíta -- y la nefrita son piedras duras y se emplearon indudablemente para fabricar utensilios antes de que éstos se convirtiesen en objetos rituales o ceremoniales, y donde aquéllas -- eran escasas o desconocidas, se echó mano de la piedra o el bronce. Pero lo escaso se torna precioso, y por esto cabe -- suponer que donde la jadeíta o la nefrita se tenían a mano, notablemente en China, fueron preferidas para la fabricación de objetos no utilitarios. Sea como fuere, la forma, ya divorciada de la función, se encontró en libertad para evolucionar de acuerdo con nuevos principios o leyes, leyes y -- principios que hoy llamamos estética.

Los arqueólogos pueden establecer una clasificación distinta de los implementos prehistóricos de piedra existe naturalmente, un vasto grupo intermedio que pueden -- constituirlo ya formas funcionales refinadas, ya formas estéticas libres; pero ningún arqueólogo cuestionará este bosquejo general de dicha evolución. No es esencial -- sin embargo, hallar una justificación ritual para cada -- forma estética; hay puntas de flecha, por ejemplo, de -- una extraordinaria gracia y perfección, que eran en realidad armas para la caza, y de ninguna manera rituales. Es necesario admitir que un principio puramente utilitario de eficiencia puede combinarse con un "principio puramente estético de elegancia" sin que pueda distinguirse -- uno de otro. La simetría, por ejemplo, que es una cualidad estética cuando el hombre tiene conciencia de ella, fue indudablemente en un comienzo una necesidad técnica: una punta de flecha asimétrica no volaría en línea recta. El problema reside en determinar en qué punto la elegancia dejó de ser utilitaria, en qué punto la forma se divorcia de la función.

17

El hacha ceremonial, que procede de la última Edad de la Piedra, está muy elaborada en la Edad de Bronce y luego persiste a través de todas las culturas hasta el medioevo europeo. En sus etapas de perfeccionamiento, este -- artefacto se convirtió en una forma simbólica. En la antigua China fueron comunes ciertas magníficas hachas de bronce, que difícilmente pueden haber sido verdaderas -- armas. El doctor Gunnar Andersson declara que el hacha -- era uno de los símbolos de la fertilidad en el período -- neolítico, y la compara con el martillo que Tori colocó sobre las rodillas de la novia. Las cabezas de hacha de --

jade del período Chou eran sin duda objetos rituales. En la civilización minoica, el hacha de doble hoja (labyrinth) estaba vinculada con el culto que se practica en el laberinto (al cual dio su nombre). Colocada dentro de un círculo (por ejemplo, entre los cuernos curvos de un búfalo) se convierte en un mandala. En civilizaciones posteriores encontramos el hacha utilizada como símbolo de la autoridad, por ejemplo en los fasces romanos, y su función simbólica persiste, en las alabardas ceremoniales de la pompa medieval y renacentista. En las culturas mexicana y africana pueden encontrarse elementos paralelos a éstos. Pero lo que reviste interés inmediato no es la continuidad histórica de la forma, sino la naturaleza de la forma que garantiza esa continuidad.

18

Una evolución semejante con una continuidad aún mayor puede rastrearse desde el martillo de la Edad de Piedra hasta la maza, que en algunos países sigue siendo el símbolo de la autoridad real y parlamentaria. Algunas autoridades conjeturan que el pi chino disco de jade de muy variable tamaño, por lo general entre 10 y 20 cm. de diámetro, y con un orificio circular en el centro, se derivó de la maza neolítica, maza de piedra hallada en Mongolia en un yacimiento neolítico. El pi simboliza el cielo y se empleaba en los sacrificios; también constituía un atributo de la jerarquía (en los sacrificios; también constituía un atributo) y uno de los objetos emblemáticos utilizados en los ritos de entierro.

La evolución del recipiente es todavía más interesante y complicada. Los primeros fueron pequeños trozos de roca con una superficie bastante cóncava para contener un líquido. También se habrá hecho uso de las calabazas, cocos conchillas y otros objetos naturales; y el progreso de los utensilios cortantes y raspantes debe haber facilitado el ahuecamiento de la madera.

Con la transición de la caza a la agricultura se descubrió la posibilidad de trabajar nuevos materiales, y en particular las virtudes plásticas de la tierra vegetal, que se había convertido en la fuente del alimento básico del hombre, el cereal. Max Raphael, uno de los pocos arqueólogos que han reflexionado sobre el problema de la forma, en su monografía sobre la alfarería egipcia - prehistórica relata así los orígenes de los recipientes de arcilla: "El hombre buscó incesantemente nuevos materiales, técnicas e ideas merced a los cuales desarrollar sus facultades creadoras frente a las fuerzas naturales superiores. La tierra de aluvión, cuya naturaleza era para él un misterio, producía lo que él necesitaba gracias a una faena incesante que ocasionaba una cantidad de cambios igualmente misteriosos y desconocidos, que escapaban de su dominio".

19

"A causa de esta compleja acción recíproca entre la necesidad y la capacidad creadora continúa Raphael el hombre contemplaba los productos de este suelo, la periódica cosecha de trigo y cebada que no podía aumentarse a voluntad con sentimientos que ni los recolectores de frutos ni los cazadores habían experimentado - jamás esto es, con el deseo de almacenarlos previsora-mente con seguridad futura. Así con la acumulación de las cosechas nació la necesidad de tener recipientes impenetrables a la humedad y a la arena que protegieran los frutos de la naturaleza y la labor humana contra la corrupción.

Finalmente se descubrió la posibilidad de modelar la arcilla y de cocerla al sol o al rescoldo: "la experiencia enseñó al egipcio del neolítico que el ceno donde crecía el cereal era dócil y modelable, que el sol lo -

secaba y lo hacía útil como recipiente, y que la cocción lo tornaba impermeable al agua. El hombre que sintetizó todas estas experiencias inventó el recipiente de arcilla. Y al satisfacer de este modo una de las más apremiantes necesidades sociales, ensalzó el valor espiritual del material que no sólo permitía el nacimiento del cereal, sino también facilitaba su conservación. El hombre advirtió que su existencia entera dependía de una sustancia cuyo origen y naturaleza no conocía y que él no podía producir".

Pero el egipcio del neolítico podía dar forma a aquella sustancia misteriosa. Los primeros recipientes fueron cuencos semiesféricos; la naturaleza del material inspiró variaciones desde un comienzo; los cuencos de paredes bajas se convirtieron en fuentes, los de paredes altas fueron copas y jarrones para cereales. Luego surgió el deseo de cubrir los cuencos, para mejor contener los líquidos, para mayor protección contra las moscas, y de darles una forma que permitiera verter más fácilmente su contenido, o transportarlos. Cada necesidad provocaba una nueva adaptación del tipo primitivo. Y sobrevino también el proceso del refinamiento de la forma fundamental utilitaria, y cabe suponer que en esto ejercieron influencia inconsciente ciertas afinidades con la forma del cuerpo humano. La necesidad de equilibrio impuso la simetría, y por la misma razón se diferenció un pie o base. La necesidad de alzar y transportar los recipientes mayores impulsó a añadirles asas y manijas; pero siempre, en cierto punto de la evolución de la forma utilitaria, se sobrepasa la utilidad. Se perfeccionó la forma por la forma misma o

con destino a una función que había dejado de ser estrictamente utilitaria. La vasija puede emplearse para libaciones para contener cereales o las cenizas de los muertos; y estas funciones rituales justificarían refinamientos que el uso normal no exigía. Es esencial advertir que a cierta altura de este proceso de la evolución formal la forma no responde sólo a un propóposito utilitario sino, además, a una necesidad espiritual.

Lo importante es comprender que para decirlo con palabras de Max Rapahel "el modelado de la arcilla va más allá de la satisfacción de las necesidades físicas". Y establece además la sutil proposición de que "esta novedad fue favo-- recida por el hecho (erróneamente considerado por muchos -- escritores como una limitación) de que la mano humana pudo_ efectuar la síntesis entre la finalidad utilitaria y la es-- piritual sin recurrir a ningún utensilio".

21

Cabe todavía preguntarse gracias a qué fuerzas, a qué vo-- luntad guiadora las formas utilitarias de las primeras va-- sijas de arcilla se trocaron en las refinadas formas de las culturas posteriores. Max Raphael, que era materialista dialéctico por convicción filosófica, creía que eran fuerzas económicas nuevas necesidades, con frecuencia importadas por pueblos invasores que transformaban las antiguas condiciones de vida.

Raphael, aduce que cuando cambian las condictones materiales, cambian las reacciones emocionales humanas, y entre ellas, las estéticas. Las formas antiguas ya no satisfacen los nuevos sentimientos, deben modificarse para responder a una necesidad interior, a una voluntad de forma que cons--

tituye una reacción emotiva a la vida como un todo, a "la totalidad de las condiciones objetivas interactuantes", - como la llama él. Esto parece implicar que se estaba desarrollando una conciencia de la forma en cuanto tal. "Cuando el hombre neolítico, impulsado quizá por el propósito práctico de obtener mayor impermeabilidad para los líquidos, combinó el pulido con la pintura y aplicó ambos a -- una forma que había creado, aumentó su conciencia de libertad. Los nuevos medios de representación modificaron la - impresión que causaba el cacharro, y en consecuencia el - hombre ganó en intuición al contemplar la diferencia entre la naturaleza real y el efecto de una forma dada. En un principio, cuando el artista prehistórico aplicó por vez primera las matemáticas a la materia, el resultado -- se limitó a un ajuste exterior; el peso del material pese a su uniformidad, se oponía aún a la abstracción de las matemáticas. Ahora bien, cuando el color y el pulimento ocultaron a la vista el material, el espíritu comenzó a -- jugar con la impresión de la influencia de la gravedad y procuró eliminarla. Esta tendencia se vio reforzada por el hecho de que el material se redujo a una capa bastante delgada. En la admiradísima tenuidad de la alfarería badariense encontramos no sólo virtuosismo (que a buen seguro habrá tenido alto precio en el mercado), no sólo el puro principio estético de la elegancia, sino una fuerza ideológica general que intentó jugar con la oposición entre materia y espíritu, esto es, que pretendió subrayar o eliminar esta oposición desmaterializando la materia y materializando lo inmaterial.

22

He aquí la fórmula que expresa la fuerza que transforma una forma utilitaria en una obra de arte; una fuerza ideo

lógica que juega con la oposición entre espíritu y materia y se esfuerza por eliminar esta oposición. Antes de considerar el acierto de esta fórmula, que podría ilustrarse de manera aún más pasmosa si reconstruimos la evolución de la vasija de bronce en China durante el período neolítico, echemos un vistazo a los orígenes de la forma en el arte pictórico.

Hemos delimitado tres etapas dentro del desarrollo de la forma de los objetos útiles, a saber: 1) descubrimiento de la forma funcional; 2) perfeccionamiento de esta forma funcional hasta alcanzar el más alto grado de eficacia, y 3) perfeccionamiento de la misma en dirección a la forma libre o simbólica, suponer a priori que el arte pictórico, sería quizá insostenible. Desde luego, es posible que las primeras representaciones de animales tuvieran un fin utilitario serían un modo de llevar la cuenta de las cacerías o matanzas; pero antes de que el arte del dibujo alcanzase el valor de un símbolo representativo, debe haber habido un largo proceso de desarrollo a partir de rasguños o garabatos sin propósito trazados en la arena o en las paredes arcillosas o húmedas de las cuevas. En ciertos solares paleolíticos han sobrevivido garrapatos y croquis de manos y aunque no existen pruebas estratográficas que permitan reconstruir el itinerario de la evolución que va desde el garrapato hecho sin intención hasta la imagen o esquema representativo, es quizá admisible la analogía con el desarrollo similar de la representación pictórica que puede seguirse en el dibujo infantil. Pacientes análisis de garabatos infantiles tal como el efectuado por la señora Rhoda Kellogg con infantes en San Francisco, revela que hay un

progresivo descubrimiento de las formas básicas__el círculo, la cruz, el cuadrado, etc__, el mandala, círculo - dividido en cuatro secciones. El mandala constituye un - esquema básico a partir del cual se desarrollan imágenes por el proceso que el profesor Gombrich ha denominado de "trazo y aproximación", esto es, el esquema va siendo mo dificado paulatinamente en el sentido de la imagen retinica, hasta aproximarse a ésta aceptablemente, Conforme_ a esta hipótesis, cabe sostener que "lo que el artista - sabe" (el esquema) es modificado gradualmente por "lo que el artista ve" (la ilusión de realidad) y este proceso - explica todas las variaciones estilísticas de la histo-- ria del arte representativo.

Desde este punto de vista, las formaciones o protuberancias rocosas accidentales de las paredes de las cavernas podrían haber servido de esquemas al hombre paleolítico; pero este fenómeno ocurre con mayor frecuencia en el período culminante del arte franco-cántabro. Paolo Graziosi, en el último y más amplio, estudio sobre el arte paleolítico llega a la conclusión de que "nada hasta ahora prueba que un realismo fortuito actuó como impulso creador dominante en las primeras formas del arte"; por el - contrario "floreció especialmente en quienes habían alcanzado un alto grado de sensibilidad para la forma y el volumen y un notable dominio de la destreza técnica".

No obstante, cabe suponer que los rasguños y garrapatos_ fortuitos pueden haber sugerido un esquema mental al - - cual luego trató de aproximarse el dibujo deliberado; a lo que es igualmente probable, puede haber habido un em- peño gradual por aproximar el garrapato a la imagen eidé tica. Pero cuando más afortunado resulta el intento, me-

nos interesante se hace desde el punto de vista formal; la reproducción de una imagen eidética, por natural que parezca, no es necesariamente una obra de arte. Es una ilustración y sólo se convierte en obra de arte si hay intención de componer o disponer la imagen en una forma significativa. La ilustración exacta de un reno o un rinoceronte equivale al utensilio de máxima eficacia. Para constituir una forma artística la ilustración debe ser llevada más allá de esta etapa utilitaria, hacia una concepción de pura forma. O para decirlo de otro modo; la representación exacta de un animal es una reproducción de la forma natural; a nosotros nos interesan los artefactos, que son formas ideadas por la imaginación humana.

Ciertos arqueólogos han afirmado que algunos dibujos de la cueva de Altamira fueron intencionalmente compuestos de esta manera: poseen "estilo" así como "exactitud". Pero entre "estilo" y "forma" hay que hacer una categórica distinción. El estilo corresponde a la vitalidad, a las cualidades cinéticas; la forma a la belleza, a las cualidades estéticas. El estilo es humano, y está limitado a los artefactos humanos; la forma es universal y sólo existe cuando los artefactos humanos responden a las leyes matemáticas. En general podemos decir que el artista paleolítico alcanzó a tener estilo pero no conciencia de la forma.

25

Empero, no nos explicamos aún de una manera convincente por qué, tan a comienzos de la evolución humana hubo de lograrse con tal eficacia la aproximación de la imagen a la realidad, si bien en una sola categoría: la repre-

sentación de animales. Esta explicación debe buscarse a mi entender, en la estructura social que condicionaba la producción de las imágenes, es decir, en las exigencias mismas que le planteaban sus prácticas mágicas al hombre paleolítico. Sostengo también que sería lícito suponer - que el cerebro del hombre poseía, en tan temprano estadio de su desarrollo, una agudeza constitucional para las imágenes, es decir, una imaginación predominantemente eidética, tal como acaso posean los niños y ciertos animales. Pero si los niños la poseen, ¿por qué no dibujan con una precisión realista similar?. Creo que podría contestarse: porque no obran bajo impulsos apremiantes - tales como el miedo y el hambre, que durante un largo lapso de su desarrollo indujeron al hombre prehistórico a instituir y elaborar la magia simpática.

26

Es evidente que dentro del desarrollo del arte representativo prehistórico, entre la etapa preliminar del garrapato y el estadio de la imagen realista, intervino una vez más una voluntad, y aunque en este caso la voluntad no obró de una forma utilitaria, un utensilio, se apoderó de una forma dada - la forma básica del garrapato - y comenzó a transformarla con alguna intención ulterior. Debemos suponer que la forma básica - el mandala había sido logrado por una voluntad inconsciente; podemos si queremos seguir siendo materialistas hasta este punto, - suponer que no es más que un proceso perceptual que alcanza automáticamente, en razón de la facilidad y equilibrio perceptuales, la buena Gestalt. Pero la modificación de la forma básica avanza entonces por un proceso igualmente perceptual, de trazados y aproximaciones hasta - el punto en que se alcanza la ilusión del realismo - esta etapa podemos considerarla equivalente a la de ela-

boración del utensilio perfectamente funcional, pues la imagen realista es un utensilio requerido por la magia simpática. Entonces, quizá en alguno de los dibujos paleolíticos de Altamira, y más evidentemente en los amuletos tallados en forma de figura femenina, tales como las Venus de Lespugue (Francia) y Dolní Vestonice (distrito Mikulov de Moravia), la formulación se aproxima a la abstracción. Interviene aquí una voluntad de forma que hace sobrepasar a la imagen su función utilitaria e incluso su vitalidad estilística, para constituir una vez más una forma libre o simbólica. Lo que tiene lugar es una elaboración de la imagen realista por una forma que tiene un poder de atracción y de satisfacción que procede de la forma misma y no de su función perceptual o representativa.

27

Parecería, en consecuencia, que en cualquier dirección que investiguemos los orígenes de la forma, vemos surgir una voluntad de forma independiente, que empieza por lo común manifestándose cuando la eficacia funcional de la forma ha alcanzado su punto óptimo de desarrollo y por lo tanto se ha estabilizado. No tenemos todavía una concepción satisfactoria de la causación de esta voluntad ni de su justificación teleológica. ¿Se trata tan sólo, como han supuesto algunos tratadistas de la estética, de un impulso juguetón hacia la variación elegante? ¿O posee quizá una motivación dentro de la evolución biológica del hombre? Supongo que en la expresión "evolución biológica" estamos dispuestos a incluir el desarrollo de aquellas facultades gracias a las cuales el hombre alcanza una adaptación mental, esto es, espiritual, al misterio de su situación existencial; medio que permite responder a la que Heidegger ha llamado la pregunta fundamental: ¿Por qué hay algo, más bien que nada; y cómo es-

tablecemos una forma aprehensible para lo que es, cómo - establecemos el ser?. En otras palabras, más apropiadas para nuestro interés inmediato: ¿Por qué el artista de importancia universal establece las formas?.

La forma, como reconoce Heidegger, pertenece a la esencia misma del ser. El ser (Sein) es lo que alcanza un límite para sí, "Lo que se coloca a sí mismo en su límite, llenándolo, y se sostiene así tiene forma, morphe. La esencia de la forma, tal como los griegos la entendían, consiste en un emergente colocarse así misma en el límite".

Tal es la forma que hemos visto surgir en los albores de la historia humana; tal es la capacidad formativa que -- distingue al homo sapiens del homo faber. Pues las formas del homo faber, los utensilios prácticos y funcionales -- de las primeras etapas de la evolución humana no alcanzaron el límite del ser (Stündigkeit), sino que expresaban simplemente una inquieta actividad. La forma no se -- convirtió en forma en sí, ser permanente mientras no -- hubo alcanzado el límite de la eficacia o utilidad.

28

Entonces se convirtió en el logos. Según Heidegger, el -- significado fundamental de logos es reunión, y según sus palabras, "la reunión no es nunca recolección y acumulación. La reunión mantiene dentro de una correspondencia -- lo que tiende a la oposición y la separación, y no permite que caiga a la ventura en la dispersión. Entendido como retención, el logos tiene el carácter de una fuerza -- íntima y dominante, de physis. Entendido como retención -- no permite que lo así dominado se disuelva en una vacía -- falta de contrastes, sino que lo conserva en el supremo --

rigor de tensión, a partir de la conciliación de lo que aspira a oponerse”.

Heidegger toma este significado de logos, de Heráclito, e interpreta uno de los fragmentos, el primero en la or denación hecha por Diels-Kranz, como identificación de physis y logos. En una traducción, que considero fidelísima, de este oscuro fragmento, dice así: “Aunque este logos permanece constante, los hombres no parecen comprenderlo, no sólo antes sino tampoco después de haberlo -- oído. En efecto, aunque todas las cosas llegan a ser conforme a este logos, los hombres parecen no tener ninguna experiencia de él, juzgar de acuerdo con las palabras y los hechos que estoy exponiendo. Mi método consiste en distinguir cada cosa según su naturaleza, y especificar cómo se conduce; los demás hombres por el -- contrario, se muestran tan olvidadizos y descuidados -- con lo que ocurre en torno y en su interior cuando están despiertos como lo están mientras duermen”. En otro fragmento (el octavo), dice Heráclito: “los opuestos se mueven de un lado a otro, uno hacia el otro; estando separados se reúnen”, o, para citar otra traducción: “la oposición trae la concordia. De la Discordia procede la más cabal armonía”. Heidegger interpreta este fragmento en el sentido de que el conflicto de opuestos es una reunión arraigada en la conjunción, es logos. De esta -- identificación del logos con la physis, Heidegger pasa a la belleza, pues lo que los griegos entendían por belleza era algo limitado. -- “El arte es el desocultamiento del ser del ente”. El ser del ente es el supremo esplendor esto es, la mayor belleza, lo que es más permanentemente en sí... Para nosotros los modernos, por el con--

trario, lo bello es lo que reposa y distiende; tiene como propósito el disfrute, y el arte es asunto de pasteleros" Para los griegos la belleza era el esplendor de lo acabado y armonioso, de lo que se contiene a sí mismo y es original. La obra de arte es desocultamiento del ser, establecimiento de una relación pristina con la physis, el reino de las cosas; con la naturaleza, con el ser. Pero, como aclara hermosamente Heidegger, "los griegos no aprendieron lo que es physis a través de los fenómenos naturales, sino al revés: descubrieron a que tenían que llamar physis a través de una fundamental experiencia poética e intelectual con el ser. Este descubrimiento les permitió tener una vislumbre de la naturaleza en un sentido restringido.

Por esto la physis abarcaba originalmente el cielo y la tierra, la piedra y la planta, el hombre y el animal, y la historia humana como obra de hombres y dioses; y últimamente y ante todo, a los dioses en cuanto seres sometidos al destino. Physis, significaba la fuerza que emerge y el reino perdurable el cual gobierna. Este poder de emerger y perdurar incluye al "devenir" así como al "ser" -- entendido en el sentido restringido de duración inerte. Physis es el proceso de aparecer, de emerger desde lo oculto, por el cual lo oculto es erigido por primera vez".

Mas lo que emerge es una forma, morphe, y lo que emerge tiene forma en virtud de su reunión de su correspondencia interior, de su armonía. Comúnmente se dice que los griegos no tenían una palabra para designar el arte, y la reemplazaban con la palabra techne. Pero no poseían una palabra para "arte" porque no lo concebían separado de --

-- la aprehensión de la realidad, del establecimiento - del ser, de la física y la metafísica. *Techné*, dice -- Heidegger, no era arte ni tecnología, sino conocimiento habilidad para proyectar y organizar libremente, para señorear instituciones; y para probarlo nos remite al Fedro de Platón. "*Techné* es creación, construcción en el sentido de producción deliberada"; es la capacidad de inventar el utensilio eficaz, pero no la forma libre. Pero en otro pasaje Heidegger vuelve a definir *techné* como conocimiento en sentido auténtico, no como mera -- observación referente a datos previamente desconocidos, sino como el real hacer que concluye en la producción de objetos, "el incipiente y constante mirar más allá de lo dado en cualquier momento". Arte y *techné* pueden entonces identificarse, porque el arte es lo que "del modo más inmediato erige al ser "esto es, el aparecer -- que en sí mismo está allí, lo establece en algo presente (la obra). La obra de arte es obra no principalmente en cuanto es producida (*gewirkt*), hecha (hemos visto -- que el utensilio satisface estas condiciones), sino en tanto efectiva (*er-wirkt*) al ser en un ente; efectiva al fenómeno en el cual el brotar emergente, la *physis* se hace aparente. A través de la obra de arte en cuanto ser que es, todo lo que aparece y es aún hallable llega a confirmarse y a ser accesible, claro e inteligente -- como ser o no ser".

31

El arte, en consecuencia, puede considerarse como "pura y simple habilidad para realizar, poner en la obra -- (*ins-~~w~~erk-sensen*), como *techné*". Esta patentizada realización del ser es conocimiento, y el arte es *techné* porque es conocimiento, y no porque implica destreza técnica

ca, utensilios, materiales.

La distinción que establece Heidegger encuentra acertada ilustración en la evolución primitiva de los artefactos como yo la he descrito. *Techne*, con el sentido de pericia, explicará la forma del artefacto en cuanto utensilio ideado para las necesidades prácticas; pero con el sentido de hacer y manifestar, produce una forma que se sostiene ahí en sí misma, desligada de su función práctica, una configuración que se patentiza en cuanto ser del ente.

Al leer esta interpretación Heideggeriana de la primitiva filosofía griega, inevitablemente acude a la memoria otra filosofía contemporánea de aquélla, la china, en la que se descubre una tentativa de explicar el establecimiento del ser que puede relacionarse íntimamente con el pensamiento griego primitivo. Trazar una correlación -- entre las cosmologías griega y china es cosa que escapa de mis facultades; pero quizá pueda señalar algunas analogías. Encontramos aquí la misma conciencia del Ser y No Ser y del misterio de la emergencia de la forma desde un caos primitivo. De acuerdo con el *Huai-nan-Tzu* del siglo II a. C., variada compilación de todas las escuelas de pensamiento, que resume escritos filosóficos anteriores, de una compleja energía universal fueron emergiendo gradualmente dos principios contrarios; el yin y el yang, que al unirse constituyeron las primeras formas armónicas. Un pasaje del *Huai-nan-Tzu*, en traducción del *Derk Bodde* dice así:

"Cuando el cielo y la tierra no tenían todavía forma, había un estado de infirmitad amorfa. Por esto se le llama

el Gran Comienzo (t'ci shih). Este Gran Comienzo produjo una extensión vacía y esta extensión vacía produce el --cosmos. El cosmos produjo el fluido primordial (yüan -- ch't), que tenía sus límites. Lo que era claro y ligero se reunió para formar el Cielo. Lo que era pesado y turbio se congeló y formó la Tierra. La unión de lo claro y ligero fue especialmente fácil, mientras que la congelación de lo pesado y turbio fue particularmente difícil de modo que el Cielo se formó primero y la Tierra después.

"Las esencias del Cielo y la Tierra formaron el yin y el yang, y las esencias concentradas del yin y el yang formaron las cuatro estaciones. Las esencias dispersas de las cuatro estaciones formaron las diez mil cosas. La -- fuerza caliente del yang, acumulada durante largo tiempo produjo el fuego, y la esencia del fuego formó el sol. -- La fuerza fría del yin, acumulada durante largo tiempo -- produjo el agua, y la esencia del agua formó la luna. La esencia refinada del exceso de fluido del sol, y la luna formó las estrellas y los planetas, en tanto que la Tierra recibió el agua, los ríos, el suelo y el polvo". -- Este proceso de formación de reunión de opuestos, logos, permanece en el pensamiento chino en el nivel cosmológico, pero no concluye con el agua, los ríos, el suelo y el polvo, sino que se extiende por analogía a las plantas y animales vivos, y finalmente a la especie humana y sus artefactos. La obra de arte se concibe como un símbolo de las unidades cósmicas, como una reificación de las esencias concentradas del yin y el yang.

Analogía mas significativa quizá, para nuestro propósito

es la evolución de los trigramas empleados en el proceso adivinatorio practicado en el I Ching. Según los primitivos historiadores chinos, la adivinación se llevaba a cabo inicialmente por medio del caparazón de la tortuga, - que el adivino calentaba al fuego, y cuya superficie - - agrietada interpretaba después, Los ocho trigramas y los sesenta y cuatro hexagramas derivados de ellos por la combinación de dos cualesquiera en diagramas de seis líneas cada uno, se consideraban como un sustituto formal del caos de líneas que aparecían en el caparazón de la tortuga, y fueron introducidos probablemente hacia la misma época que la forma comenzó a emerger como entidad consciente en los artefactos chinos, en el período de los -- Cinco Emperadores, o período Yang-Shao, como se lo denomina ahora comúnmente, por el nombre del emplazamiento - de una aldea del año 3,000 a 2,500 a. C., descubierta por el doctor J. Gunnar Andersson. No quiero decir que el -- descubrimiento de la forma para en artefactos tales como la cabeza de hacha o la azuela y la invención de los trigramas sean exactamente paralelos, pero podemos desdeñar la leyenda de que los trigramas fueron invención del Fu Hsi (según otra leyenda los halló en el lomo de un caballo dragón que surgió súbitamente de las aguas del río - amarillo). Lo más probable es que las leyendas fueran -- inventadas para explicar la paulatina evolución de las -- apariencias formales a partir de las intrincadas grietas del caparazón de las tortugas.

34

En tal caso debe observarse que la forma de cada trigrama posee un valor de signo o significación simbólica. -- Los signos se componen de las ocho combinaciones posibles de las líneas quebradas y enteras en tres, y se - -

dice que la línea entera representa al principio masculino y la quebrada al femenino (pueden representar igualmente "la fuerza caliente del yang" y la "fuerza fría -- del yin"). Wilhelm, en su edición del I Ching clasifica los diversos atributos, indígenes y relaciones familiares simbolizadas por los ocho trigramas. Los detalles no revisten importancia para nuestro propósito presente, salvo el hecho de que una disposición formal, una Gestalt, ha sido dotada de valor de signo o significación simbólica. Los símbolos pueden parecer bastante obvios (y por lo tanto sería más correcto llamarlos signos): una combinación de tres líneas enteras significa lo creador, lo fuerte, el Cielo y padre; mientras que una combinación de tres líneas quebradas significa lo receptivo, lo dócil, la tierra y madre. Pero el simbolismo se hace menos manifiesto en las combinaciones más complejas, y muy oscuro cuando los ocho trigramas se combinan entre sí para dar los sesenta y cuatro símbolos.

35

¿Por qué ha de tener la forma significación simbólica? Tal es la pregunta que, en definitiva, debemos formular puesto que podemos suponer que la forma pura o artística nunca se habría separado de la forma utilitaria si la mente humana no hubiera percibido de pronto una significación no utilitaria en ella, una realización que patentiza el ser.

Y bien, existen tres posibilidades:

1) Que de la función utilitaria surgiera una función simbólica. Por ejemplo, que el hacha utilizada en los sacrificios adquiriese por asociación una significación ritual además de su finalidad utilitaria, y por este motivo su

forma se fuera refinando poco a poco.

2) que a causa de su semejanza con un objeto natural, se adjudicara a una forma cierto valor simbólico. Por ejemplo, la línea continua es el órgano masculino creador; - la quebrada, el receptivo femenino.

3) que la forma se tornase significativa por haber adquirido proporciones armónicas, admitida esa suposición, debemos preguntarnos aún por qué la armonía es significativa.

Creo que cabe desestimar la segunda de estas posibilidades por la razón semántica apuntada: una forma que tiene significación porque se asemeja a otro objeto no es un símbolo, sino un signo. Un símbolo sólo es tal cuando -- significa una percepción o sentimiento desconocido o no expresable de otro modo.

36

Nos restan, pues, dos valores que pueden simbolizarse en una forma creada; uno de percepción y sensación, otro de intuición y sentimiento. Lo evidente a la percepción y sensación es el esplendor del ser; lo evidente a la intuición y el sentimiento es la reunión total en sí, la limitación formal.

La conciencia misma es formal, no tanto la que da forma -- como la que recibe forma. Es decir, entendemos la experiencia en la medida en que es presentada a la conciencia como forma. "Desde el comienzo la conciencia es una actividad simbolizadora. De aquí que nunca encontremos -- en ella nada que sea simplemente "dado" sin significado y referencia más allá de sí. No, existe contenido que no

sea interpretado de acuerdo con alguna forma". Esta gran afirmación hizo Kant en su *Critica de la razón pura*, y nunca se la ha refutado convicentemente. Por el contrario, es nuestra época ha sido desarrollada en una filosofía exhaustiva de la forma por el genio de Ernst Cassirer en quien me apoyaré para mis últimas observaciones sobre el problema.

Hubo forma antes de que existiera conciencia humana de la forma: el universo, el yin y el yang que emergieron del caos primero y formaron las esencias concentradas. La conciencia humana comenzó con las formas de la percepción, y la inteligencia y la espiritualidad humanas con la representación de la forma. La libertad y la cultura humanas comienzan con unavoluntad de forma. El lenguaje medio sustentador de la imaginación, es una creación formal. El arte es una voluntad de forma, y no simplemente una reacción involuntaria o instintiva. "El factor "propósito" es necesario tanto para la expresión verbal como para la artística. En cada acto verbal y en cada creación artística encontramos una función teleológica definida". Y como dice el autor en otro pasaje: "el ojo artístico no es un ojo pasivo que recibe y registra la impresión de las cosas; es un ojo constructivo y únicamente mediante actos constructivos podemos descubrir la belleza de las cosas naturales. El sentido de la belleza es sensibilidad a la vida dinámica de las formas, y no podemos aprehender esta vida como no sea por un proceso dinámico correlativo que se produzca en nosotros.

Si aplicamos esta observación a los primeros artefactos

humanos que revelan una forma artística, cabe aún otra - pregunta ¿Cómo nace esta sensibilidad para la vida dinámica de las formas?.

Sólo podemos dar una respuesta tentativa. Sabemos que el concepto de espacio abstracto, por ejemplo, no se descubrió hasta la época de Demócrito (460 a 360 a. C) y constituyó una de las lagunas características del pensamiento griego. No podemos suponer, por tanto, que los primeros seres humanos que descubrieron la belleza, en el período neolítico poseían concepciones abstractas del espacio, - la proporción a la armonía. Su experiencia fue irreflexiva, nacida de la sensación. En consecuencia, si la forma llegó a ser significativa para el hombre neolítico, ello se debió a un acto de la percepción y no de la inteligencia. En cuanto el hombre neolítico actuaba intencionalmente al imprimir forma artística a sus artefactos, su propósito debe haber sido una progresiva aproximación a un sentido de la forma originada en su experiencia general. Es decir, el hombre debe haber ido adquiriendo paulatinamente, de su contorno material, una respuesta condicionada a aquellas propiedades físicas de simetría y proporción armónica que sus sentidos recibían de la forma - observada en su cuerpo, los animales y plantas, el ritmo del día y la noche, etc. Dado que la forma es anterior a la experiencia humana, cabe suponer que el hombre recibió de su ambiente natural la conciencia de la forma, y luego buscó espontáneamente equipararla en sus artefactos. Pero lo equiparado y lo simbólico fue la forma, no la apariencia.

La finalidad de estas formas simbólicas, podemos presu--

mirlo con Heidegger y Cassirer, fue patentizar el significado, crear los instrumentos del discurso. "Dado que todo contenido particular de conciencia esta situado en una red de varias relaciones observa Cassirer, en virtud de las cuales su simple existencia y autorrepresentación contiene la referencia a otro y aun otros contenidos, pue de y debe haber ciertas formaciones de la conciencia en que la pura forma de la referencia es, por así decirlo, encarnada sensorialmente. De aquí deriva la doble naturaleza característica de estas formaciones: su vínculo con la sensibilidad. En todo "signo" lingüístico, en toda "imagen" mítica o artística, se traduce en forma sensorial, en algo visible, audible o tangible, un contenido espiritual, que apunta intrínsecamente más allá de la esfera sensorial total. Aparece un modo independiente de configuración una actividad específica de la conciencia, que se diferencia de cualquier dato de la sensación o percepción inmediata, pero que hace uso de esos datos en cuanto vehículos, en cuanto medios de expresión". Este pasaje de la gran obra de Cassirer contiene, a mi juicio, la respuesta a nuestra pregunta. La transición de una forma depurada pero aun utilitaria, producida bajo el aguijón de la necesidad, se lleva a cabo en las encrucijadas de la conciencia, donde las formas se encuentran y mezclan; y en este encuentro las formas adquieren a la vez su libertad y su función expresiva. En este momento "la conciencia crea definidos contenidos sensorios concretos como expresión de complejos definidos de significación. Y como estos contenidos que la conciencia crea se hallan por completo en su poder, puede, através de ellos, "evocar" libremente, en cualquier momento, todos aquellos significados". En otras palabras, el lenguaje y el arte adquie-

ren sus funciones simbólicas: se hace entonces posible - un discurso simbólico, divorciado de la necesidad material.

No podemos reconstruir ni siquiera imaginar aquel "momento" de la prehistoria en que por primera vez la forma patentizó el ser, en que por primera vez el hombre estableció al ser en la concreción de una obra de arte. Tanto daría preguntarse en qué "momento" nació la conciencia en la especie humana. Más mi propósito en este ensayo es el de mostrar que el origen de la forma en el arte es también el origen del logos, del conocimiento del ser, de la realidad. A través de la historia, ese modo de revelación, de establecimiento de nombrar, ha sido arte, cuando éste ha conservado su función primordial y no se ha convertido en "asunto de pasteleros". Todo ello lo dijo sucintamente, en un solo verso, Hölderlin:

40

Was bleibet aber, stiften die Dichter.

"Lo que perdura lo establecen los poetas", es decir, el hombre alcanza el ser y la identidad en virtud de su actividad creadora, de su voluntad de forma.

LA FUERZA DE LOS LIMITES.

En relación a la forma y la sección áurea, no podía --
yo dejar de mencionar la importancia que tiene el li-
bro titulado *La Fuerza de los Límites*, escrito por el
señor György Doczi de origen norte-americano en el --
cual nos habla del porqué la flor del manzano tiene --
siempre cinco pétalos; ¿únicamente los chicos se pre-
guntan esto?.

Los adultos ponen poca atención a estos hechos, dando
los por supuesto como algo ya normal, como el hecho de
usar mucho números, para tan solo contar nuestros diez
dedos, pero si miramos profundamente en los patrones --
de una flor, una concha marina o el ritmo de un péndu- 41
lo, descubriremos la perfección, un increíble orden --
que despierta nuestros sentidos y nos sorprende como --
cuando eramos niños.

Algunas cosas revelan en si mismas, la infinita grande-
za de la que somos parte, y las limitaciones emergen --
de los límites. Este libro nos muestra algunos de esos
patrones, el proceso de su formación, que operando con
estrictos límites, crean variedad de formas y armonías,
esto es una interdisciplinaria aventura entre la tierra
ajena al hombre y los bordes de la ciencia, el arte, --
la filosofía, la religión; un area que estaba hasta --
hace poco olvidada, porque su contenido es en aparien-
cia intangible. Esta area, sin embargo se muestra a la
investigación desde que las fuerzas dan forma a nues-
tras vidas, y nuestros valores tienen precisamente ahí
su origen.

Como Rene Dubois puntualiza en "so human an animal" - (tan humano como animal) esta época de afluencia tecnológica, se considera una época de ansiedad y desesperación.

La sociedad tradicional y los valores religiosos han borrado el punto donde la vida obtiene sus más profundos significados.

Porque no es la armonía la que en su forma natural -- sea la fuerza más poderosa que de forma a nuestra sociedad.

Quizas es porque nuestra fascinación con nuestras fuerzas de invención y recopilación nos han perdido los signos y fuerzas de estos limites.

42

Ahora nos vemos forzados a confrontar esos limites en los recursos de la tierra, y a la necesidad de limitar la sobre-población, los grandes gobiernos, los grandes negocios y las grandes empresas.

Por tal motivo, el dominio de nuestra experiencia nos obliga a buscar soluciones y redescubrir nuestras proporciones.

Las proporciones de la naturaleza del arte, y arquitectura pueden ayudarnos en esta tarea, estas proporciones y sus limites crean armonías fuera de diferencias, estas pueden enseñarnos que las limitaciones no son restrictivas sino también creativas.

No es un accidente que un arquitecto pudiera escribir

este libro, porque la tarea de un arquitecto es trabajar con proporciones; tomándole toda su vida al tratar de -- responder a esas preguntas hechas de niño.

Estas respuestas, quizás no satisfagan a los expertos, -- tampoco ellas podran responder totalmente a la curiosi-- dad de algún niño, pero quizás ellas lo lleven mas alla_ y tal vez más satisfactoriamente a la respuesta acerca -- de los juegos y belleza que existe en los patrones y -- proporciones de este mundo.

EL CIRCULO Y EL PENTAGONO COMO SIMBOLO.

La doctora M.L. Von Franz, ha explicado el círculo (o la esfera) como símbolo del "si-mismo".--Expresa la totalidad de la psique en todos sus aspectos, incluida la relación entre el hombre y el conjunto de la naturaleza. Ya el símbolo del círculo aparezca en el primitivo culto solar, en la religión moderna, en mitos y sueños, en dibujos, mandalas de los monjes tibetanos, en los trazados de ciudades o en las ideas esféricas de los primeros astrónomos, siempre señala el único aspecto más vital de la vida: su completamiento definitivo.

Un mito indio de la creación cuenta que el dios Brahma, estando en un gigantesco loto de mil pétalos, volvió los ojos a los cuatro puntos cardinales. Esta revisión cuadruple desde el círculo del loto fue una especie de orientación preliminar, una dispensable toma de posición, antes de comenzar su obra creadora.

44

Una historia semejante se cuenta de Buda. En el momento de su nacimiento, surgió de la tierra una flor de loto, y él se subió a ella para otear las diez direcciones del espacio, (el loto en este caso, tenía ocho pétalos, y Buda también miró arriba y abajo haciendo diez direcciones). Este gesto simbólico de revisar era el método más conciso de mostrar que, desde el momento de su nacimiento, el Buda era una personalidad única, predestinada a recibir -- iluminación. Su personalidad y su posterior existencia -- recibieron la impronta del completamiento.

La orientación especial realizada por Brahma y Buda pue--

de considerarse como simbolismo de la necesidad humana de orientación psíquica. Las cuatro funciones de la conciencia descritas por el Dr. Jung en su capítulo: pensar, sentir, intuir, percibir dotan al hombre para que trate las impresiones del mundo que recibe del exterior, mediante esas funciones, comprende y asimila su experiencia; por medio de ellas puede reaccionar. El cuádruple oteamiento del universo de Brahma simboliza la necesaria integración de esas cuatro funciones que el hombre tiene que llevar a cabo. (En arte el círculo tiene frecuentemente ocho radios. Esto expresa una recíproca superposición, de las cuatro funciones de la consciencia, de tal modo que surgen otras cuatro funciones intermedias; por ejemplo: el pensamiento matizado por el sentimiento o la intuición, o el sentimiento tendiendo hacia la percepción).

45

En el arte visual de la India y del Lejano Oriente, el círculo de cuatro o de ocho radios en el tipo corriente de las imágenes religiosas que sirven de instrumentos de meditación. Especialmente en el lamaísmo tibetano, desempeñan un papel muy importante, los mandalas, ricamente representados. Por regla general, estos mandalas representan el cosmos en su relación con las potencias divinas.

Pero muchísimas de las figuras orientales de meditación son puros dibujos geométricos; a estos se les llama yantras. Aparte del círculo, un motivo yantra muy común está formado por dos triángulos que se compenetran, uno con la punta hacia arriba y el otro con la punta hacia abajo. Tradicionalmente, esta forma simboliza la unión de Shiva y Shakti, las divinidades masculina y femenina, tema que también aparece en esculturas con incontables variantes.

En términos de simbolismo psicológico, expresa la unión - de opuestos: la unión del mundo personal y temporal del ego con el mundo impersonal e intemporal del no-ego. En definitiva, esa unión es la plenitud y meta de todas las religiones: es la unión del alma con Dios. Los triángulos que se compenetran tienen un significado simbólico - análogo al de más común mandala circular. Representa el completamiento de la psique o "si-mismo", de la cual la consciencia es solo una parte como también lo es el inconsciente.

En los yantras triangulares y en las representaciones esotéricas de la unión de Shiva y Shakti, lo importante está en la tensión entre los opuestos. De ahí el marcado carácter erótico y motivado de ellos. Esa cualidad dinámica implica un proceso de creación, de llegar a ser, de completamiento como tal, mientras que los círculos de cuatro u ocho radios representen el completamiento como tal, como una entidad existente.

46

El círculo abstracto también figura en la pintura Zen. - Hablando de una pintura titulada el Círculo, del famoso sacerdote Zen Sangai, otro maestro Zen escribe: "En la secta Zen, el círculo representa iluminación, simboliza la perfección humana".

En el arte cristiano europeo también aparecen mandalas - abstractos. Algunos de los ejemplos más espléndidos son los rosetones de las catedrales. Son representaciones del "si-mismo" del hombre transpuestas al plano cósmico. (Un mandala cósmico en forma de brillante rosa blanca le fue revelado a Dante en una visión). Podemos considerar mandalas los halos de Cristo y de los santos cristianos en las pinturas religiosas. En muchos casos, el halo de - -

Cristo está solo y dividido en cuatro, alusión significativa a sus sufrimientos como Hijo del Hombre y a su muerte - en la cruz y, al mismo tiempo, un símbolo de su completamiento diferenciado. En las paredes de las primitivas iglesias románicas, a veces se encuentran figuras circulares - abstractas; pueden remontarse a sus originales paganos.

En el arte no cristiano tales círculos se llaman "ruedas - solares". Aparecen grabados en rocas que datan del período neolítico, antes que se hubiera inventado la rueda. Como - ha indicado Jung, la denominación de rueda solar denota solo el aspecto externo de la figura. Lo que realmente importaba en todo los tiempos era la experiencia de una imagen interior arquetípica que el hombre de la Edad de Piedra - plasmó en su arte tan fielmente como pintó toros, gacelas o caballos salvajes.

47

Muchos mandalas pictóricos se pueden hallar en el arte - cristiano: por ejemplo, la pintura, más bien rara, de la Virgen en el centro de un árbol circular, que es el símbolo de Dios de la zarza ardiente. Los mandalas más difundidos en el arte cristiano son los de Cristo rodeado por los cuatro Evangelistas. Se remontan a las antiguas representaciones egipcias del dios Horus y sus cuatro hijos.

En arquitectura también desempeña el mandala un papel importante, pero muchas veces pasa inadvertido. Forma la planta de edificios seculares y sagrados en casi todas las civilizaciones; entra en la urbanización clásica, medieval - y aun moderna. Un ejemplo clásico lo hallamos en el relato que hace Plutarco, Rómulo envió a buscar constructores a Etruria para que le instruyeran en las costumbres sacras -

y escribieran las normas acerca de todas las ceremonias que habrían de observarse en la misma forma "que en los misterios". Primeramente cavaron un hoyo circular, donde el Comitium, o Tribunal de la Asamblea, está hoy día en ese hoyo arrojaron ofrendas simbólicas de frutos de la tierra. Luego, cada hombre cogió un puñado de tierra del campo de donde procedía y los echaron mezclados en el hoyo. Al hoyo se le dio el nombre de mundus (que también significaba cosmos). Alrededor de él, Rómulo trazó en círculos los límites de la ciudad con un arado arrastrado por un toro y una vaca. Allí donde se proyectaba una puerta, levantaba la reja del arado y el arado pasaba de largo.

La ciudad fundada con esa ceremonia solemne era de forma circular, sin embargo, la antigua y famosa descripción de Roma es urbs quadrata, la ciudad cuadrada, Según una teoría que intenta reconciliar esa contradicción, la palabra quadrata debe entenderse como "Cuatripartita", es decir, la ciudad circular fue dividida en cuatro partes por dos arterias principales que iban de Norte a Sur y de Oeste a Este. El punto de intersección coincidía con el mundus mencionado por Plutarco.

Según otra teoría, la contradicción puede entenderse solo como un símbolo, es decir, como representación visual del problema matemáticamente irresoluble de la cuadratura del círculo, que tanto preocupó a los griegos y desempeñaría un importante papel en la alquimia. Aunque parezca extraño, antes de contar la ceremonia circular de la fundación de la ciudad realizada por Rómulo, Plutarco también habla de Roma como Roma quadrata, una ciudad cuadrada, para él, Roma era, a la vez circular y cua

drada.

En las dos teorías está implicado un verdadero mandala, y eso entroncó con la afirmación de Plutarco de que la fundación de la ciudad fue enseñada por los etruscos en la misma forma "que en los misterios", como rito secreto. Era -- algo más que una pura forma externa. Con un plano de mandala, la ciudad y sus habitantes, se exalta sobre el mero -- reino secular. Esto se subraya aún más por el hecho de que la ciudad tiene un centro, el mundus, que establece la relación de la ciudad con el "otro" reino, la mansión de los espíritus ancestrales. ("El mundus fue cubierto con una gran piedra llamada "piedra del alma". La piedra se quitaba determinados días y luego, se decía, los espíritus de los -- muertos surgían del hoyo).

Algunas ciudades medievales fueron fundadas sobre planos -- de mandala y fueron rodeadas con murallas aproximadamente -- circulares. En esas ciudades, como en Roma, dos arterias -- principales la dividen en "cuatro" y conducen a las cuatro puertas. La iglesia o catedral se halla en el punto de intersección de esas dos arterias. La inspirada de la ciudad medieval, con sus cuartos, era "la ciudad santa, Jerusalén" (según el Apocalipsis), que tiene planta cuadrangular y mu rallas y su número de puertas es tres veces cuatro. Pero -- Jerusalén no tenía templo en el centro porque la presencia inmediata de Dios era su centro. (El plano en forma de nan dala para una ciudad no está en modo alguno pasado de moda. Un ejemplo moderno es la ciudad de Washington, capital de -- los Estados Unidos). Sea en fundaciones clásicas o primitivas, el plano mandala nunca fue trazado por consideraciones estéticas o económicas. Fue la transformación de la ciudad

en un cosmos ordenado, un lugar sagrado vinculado por su centro con el otro mundo. Y esa transformación armoniza con los sentimientos vitales y las necesidades del hombre religioso.

Todo edificio, sea religioso o secular, que tenga planta de mandala es la proyección de una imagen arquetípica -- que surge del inconsciente humano hacia el mundo exterior. La ciudad, la fortaleza y el templo se convierten en símbolos del completamiento psíquico y de ese modo ejercen una influencia específica en el ser humano que entra o vive en ellos. (Apenas es necesario subrayar que, aun en arquitectura, la proyección del contenido psíquico era un proceso puramente inconsciente. "Tales cosas no pueden pensarse escribió el Doctor Jung, pero tienen que volver a surgir de las olvidadas profundidades si han de expresar los más profundos conocimientos internos de la conciencia y las intuiciones supremas del espíritu, amalgamando así la unicidad de la conciencia del día de hoy con el antiquísimo pasado de la humanidad").

50

El símbolo central del arte cristiano no es el mandala, sino la cruz o el crucifijo. Hasta los tiempos carolingios, la cruz de brazos iguales o griega era la forma usual, y por tanto, el mandala estaba implicado indirectamente. Pero con el transcurso del tiempo, el centro ascendió, hasta que la cruz tomó la forma latina, con palo largo y un travesaño, que es la forma usual hoy día. Este desarrollo es importante porque corresponde al desarrollo interior del cristianismo hasta la alta Edad Media. En términos simples, simboliza la tendencia a desplazar de la tierra el centro del hombre y su fe y a --

"alzarlo" a la esfera espiritual. Esta tendencia surge del deseo de poner en acción lo dicho por Cristo. "El reino no es de este mundo". La vida terrenal, el mundo y el cuerpo eran, por tanto, fuerzas que había que vencer. La esperanza del hombre medieval se dice dirige de ese modo al más allá, pues era solo desde el paraíso de donde le llamaba la promesa de plenitud.

Este esfuerzo alcanzó su culmen en la Edad Media y en el misticismo medieval. La esperanza del más allá encontró expresión no solo en la elevación del centro de la cruz; también puede verse en la creciente altura de las catedrales góticas que parecen desafiar las leyes de la gravedad. Su planta cruciforme es el de la alargada cruz latina (aunque los baptisterios, con la pila en el centro, tienen una verdadera planta de mandala).

51

Con el alborocar del Renacimiento se inició un cambio revolucionario en el concepto que tenía el hombre acerca del mundo. El movimiento "hacia arriba" (que alcanzó su ápice en los finales de la Edad Media) llegó a invertirse; el hombre regresó a la tierra. Redescubrió las bellezas de la naturaleza y del cuerpo, comenzó la primera circunnavegación del globo terrestre y se demostró que el mundo era una esfera. Las leyes de la mecánica y la casualidad se convirtieron en los fundamentos de la ciencia. El mundo de los sentimientos religiosos, de lo irracional y del misticismo, que había desempeñado papel tan importante en los tiempos medievales, iba quedando cada vez más sumergido por los triunfos del pensamiento lógico.

Análogamente, el arte se hizo más realista y sensorial.

Rompió con los temas religiosos de la Edad Media y abarcó todo el mundo visible. Quedó abrumado con la diversidad de la tierra, con su esplendor y su horror, y se convirtió en lo que el arte gótico había sido anteriormente: -- un símbolo verdadero de la espiritualidad de su tiempo. -- Por tanto, difícilmente puede considerarse como accidental que también se produjera un cambio en los edificios eclesíasticos. En contraste con las elevadísimas catedrales góticas. Hubo más plantas circulares. El círculo reemplazó a la cruz latina.

Sin embargo, este cambio en la forma es el punto importante para la historia del simbolismo debe atribuirse a causas estéticas, no religiosas. Esa es la única explicación posible para el hecho de que el centro de esas iglesias redondas (el verdadero lugar "sagrado") esté vacío y que el altar esté situado en un retroceso de la pared lejana del centro. Por esa razón, la planta no puede describirse como un verdadero mandala. Una excepción importante es la basílica de San Pedro en Roma, que fue construida según los planos de Bramante y Miguel Ángel. Aquí el altar está en el centro. No obstante, nos sentimos tentados a atribuir esa excepción a la genialidad de sus arquitectos, -- porque los grandes genios son siempre, a la vez, de su tiempo y de fuera de él.

52

A pesar de los cambios de gran alcance que en arte, filosofía y ciencia trajo el Renacimiento, el símbolo central del cristianismo permaneció inalterable. A Cristo se le siguió representando en la cruz latina como lo es hoy día. Esto significa que el centro del hombre religioso se fijó en un plano superior, más espiritual que el del hombre --

terrenal que había vuelto a la naturaleza. De ese modo - se produjo una resquebrajadura entre el cristianismo tra dici onal del hombre y su mente racional o intelectual. - Desde ese momento, esos dos lados del hombre moderno nun ca han llegado a unirse. En el transcurso de los siglos - con el acrecentamiento del conocimiento profundo de la - naturaleza y sus leyes, la división se ha ido agrandando, y aún escinde la psique de los cristianos occidentales - en el siglo XX.

Desde luego, el breve resumen histórico dado aquí está - supersimplificado. Además omite los movimientos religio- sos sec retos dentro del cristianismo que tuvieron en - - cuenta, en sus creencias, lo que fue generalmente ignora- do por la mayoría de los cristianos: la cuestión del mal, del espíritu tectónico (o terrenal). Tales movimientos - estuvieron siempre en minoría y rara vez tuvieron una in flu encia muy visible; pero, a su modo, cumplieron el im- por tan te cometido de acompañamiento de contrapunto de la es pir it ual idad cristiana.

Entre las numerosas sectas y los movimientos que surgie- ron hacia el año 1000 a de J.C., los alquimistas desempe- ñaron un papel muy importante, exaltaron los misterios - de la materia y los equipararon a los del espíritu "ce- lest ial" del cristianismo. Lo que buscaban era la totali dad del hombre abarcando la mente y el cuerpo e inventa- ron un millar de nombres y símbolos para ella. Uno de - - sus símbolos centrales fue la quad rat ura circ uli (cuadr atura del círculo), que no es más que el verdadero mandala.

Los alquimistas no solo recogieron su labor en sus escri

tos, crearon un rico acervo de pinturas de sus sueños y visiones; pinturas simbólicas que son tan profundas como engañosas. Estaban inspiradas por el lado oscuro de la naturaleza; el mal, los sueños, el espíritu de la tierra. La forma de expresión era siempre fabulosa, onírica e irreal, tanto en palabra como en pintura. El gran pintor flamenco del siglo XV Hieronymus puede considerarse como el representante de mayor importancia de esa clase de arte imaginativo.

Pero al mismo tiempo, los pintores renacentistas más característicos (trabajando a la plena luz del día, por así decir) estaban produciendo las obras más espléndidas del arte sensorial. Su fascinación con la tierra y la naturaleza llegó a tal profundidad que, prácticamente, determinó el desarrollo del arte visual para los cinco siglos siguientes. Los últimos grandes representantes del arte sensorial, del arte del momento fugaz de la luz y del aire, fueron los impresionistas del siglo XIX.

54

Podemos distinguir aquí entre dos modalidades de la representación artística radicalmente diferentes. Se han hecho muchos intentos para definir sus características. Recientemente Herbert Kühn (Cuya obra sobre las pinturas rupestres ya hemos mencionado) ha tratado de trazar la distinción entre lo que él llama estilos "imaginativo" y "sensorial". El estilo "sensorial" generalmente pinta una reproducción directa de la naturaleza o del tema pictórico. El "imaginativo", por otra parte, presenta una fantasía o experiencia del artista de una manera "irrealista" incluso onírica y, a veces, "abstrac-

ta". Los dos conceptos de Kuhn parecen tan sencillos -- y claros que no es grato poder utilizarlos.

Los primitivos comienzos del arte imaginativo se remontan muy atrás en la historia. En la cuenca mediterránea, su florecimiento data del tercer milenio a de J. C. Solo muy recientemente se ha comprendido que esas obras de arte tan antiguas no son el resultado de inhabilidad o de ignorancia; son modos de expresar una emoción religiosa o espiritual perfectamente definida. Y tienen hoy día un atractivo especial porque, durante la primera -- mitad del presente siglo, el arte pasó una vez más, por una fase que puede describirse con el término "imaginativa".

Hoy día, el símbolo geométrico o "abstracto" del círculo ha vuelto a desempeñar un papel importante en la pintura. Pero con pocas excepciones, la modalidad tradicional de representación ha sufrido una transformación característica que corresponde con el dilema de la existencia del hombre moderno. El círculo ya no es figura -- de un solo significado que abarca todo un mundo y domina la pintura. A veces el artista lo quita de su posición dominante y lo reemplaza por un grupo de círculos negligentemente ordenados. A veces, el plano del círculo es asimétrico.

Un ejemplo de ese plano circular asimétrico puede verse en el famoso disco solar del pintor francés Robert Dalaunay. Una pintura del moderno pintor inglés Ceri Richards, hoy día en la colección del Dr. Jung contiene -- un plano circular enteramente asimétrico, mientras que, muy a la izquierda aparece un círculo mucho más pequeño y vacío.

En el cuadro del pintor francés Henri Matisse, titulado *Naturaleza muerta con florero de nasturcios*, el foco de visión es una esfera verde sobre una viga negra inclinada, que parece reunir en sí los múltiples círculos de las hojas de los nasturcios. La esfera se sobrepone a una figura rectangular, cuyo ángulo superior izquierdo está doblado. Dada la perfección artística de la pintura, es fácil olvidar que, en el pasado, esas dos figuras abstractas (el círculo y el cuadrado) estarían unidas y habrían expresado todo un mundo de pensamientos y sentimientos. Pero quien recuerde y plantee la cuestión del significado, encontrará materia para pensar: - las dos figuras que desde el principio de los tiempos formaron un todo están puestas aparte en esta pintura - o relacionadas incoherentemente. Sin embargo, están las dos y se tocan mutuamente.

56

En un cuadro pintado por el artista de procedencia rusa Wassily Kandinsky hay una reunión descuidada de bolas o círculos de colores que parecen haber surgido como pompas de jabón. También están tenuemente relacionadas con el fondo del rectángulo que contiene dos rectángulos pequeños y casi cuadrados. En otro cuadro que titulé *Algunos círculos*, una nube oscura (¿o es una ave cerniéndose?) también contiene un grupo desordenado de bolas o círculos brillantes.

Los círculos aparecen con frecuencia en relaciones inesperadas en las misteriosas composiciones del artista inglés Paul Nash. En la soledad primitiva de su paisaje *Suceso en los Downs*, hay una bola en primer término a la derecha, aunque, aparentemente, es un apelota de tenis, -

el dibujo de su superficie forma el Tai-gi-tu, el símbolo chino de eternidad; de ese modo abre una nueva dimensión en la soledad del paisaje. Algo análogo ocurre en el Paisaje desde un sueño, de Nash. Las bolas ruedan fuera de la vista en un paisaje infinitamente amplio reflejado en un espejo, con un gran sol visible en el horizonte. Otra bola está en primer término, delante del espejo toscamente cuadrado.

En su dibujo Límites del entendimiento, el artista suizo Paul Klee coloca la simple figura de una esfera o un círculo encima de una compleja estructura de escaleras y líneas. El doctor Jung ha señalado que un verdadero símbolo aparece solamente cuando hay necesidad de expresar lo que el pensamiento no puede pensar o lo que solo se adivina o siente; ese es el propósito de la sencilla figura de Klee en los "límites del entendimiento".

57

Es importante observar que el cuadrado, o grupos de rectángulos y cuadrados o rectángulos y romboides han aparecido en el arte moderno con tanta frecuencia como el círculo. El maestro de las composiciones armónicas (incluso "musicales") con rectángulos es el artista de origen holandés Piet Mondrian. Por regla general, no hay centro efectivo en ninguna de sus pinturas, sin embargo, forma un todo ordenado en colocación estricta, casi ascética. Aún más comunes son las pinturas de otros artistas, con composiciones cuaternarias irregulares, o numerosos rectángulos combinados en grupos más o menos desordenados.

El círculo es un símbolo de la psique (hasta Platón describe la psique como una esfera). El cuadrado (y con frecuencia el rectángulo) es un símbolo de materia terrenal,

del cuerpo y de la realidad. En la mayoría del arte moderno, la conexión entre dos formas primarias es inexistente o libre y casual. Su superación es otra expresión simbólica del estado psíquico del hombre del siglo XX: su alma ha perdido las raíces y él está amenazado por la disociación. Aun en la situación mundial de hoy día (como señalé el Dr. Jung en su capítulo preliminar) esa división se ha hecho evidente: las mitades occidental y oriental de la tierra están separadas por el telón de acero.

Pero la frecuencia con que aparecen el cuadro y el círculo no debe desdeñarse. Parece haber una ininterrumpida incitación psíquica para traer a la consciencia los factores básicos de la vida que ellos simbolizan. También, en ciertas pinturas abstractas de nuestros tiempos (que meramente representan una estructura coloreada o una especie de "materia prima"), esas formas aparecen, a veces como si fueran gérmenes de un nuevo crecimiento.

58

El símbolo del círculo ha desempeñado una parte curiosa en un fenómeno muy diferente de la vida contemporánea, ocasionalmente, lo sigue desempeñando. En los últimos años de la segunda guerra mundial, surgió el "rumor visionario" de cuerpos redondeados y voladores conocidos como "platicos volantes" o UFO (unidentified flying objects, objetos voladores inidentificados). Jung los ha explicado como proyecciones de un contenido psíquico (o completamiento) que en todo tiempo se simbolizó con el círculo. En otras palabras, ese "rumor visionario", como también puede verse en muchos sueños de nuestro tiempo, es un intento de la psique inconsciente colectiva de reparar la división en nuestra era apocalíptica mediante el símbolo del círculo.

CONCLUSION:

Dentro del campo conceptual artístico, específicamente el campo pictórico, surge la necesidad de corroborar, qué, el mismo arte requiere de un proceso metodológico coherente, con el cual podemos llegar a un objetivo específico, sin dejar de tomar en cuenta la motivación, me enfrento a la disyuntiva de hacer "arte por sentimiento o arte por proceso lógico".

Con lo cual, me pareció que recurrir a ciertos dispositivos básicos del lenguaje visual, era la mejor manera de resolver éste problema.

Me enfrento a éste problema no solo en base a la capacidad y experiencia del artista, sino tomándolo como si fuera la primera persona en el universo que lo va ha resolver.

59

Es obvio, que partiré del aspecto naturaleza, ya que de ésta parten todas las formas; consideró en éste punto que lo más sencillo sería imitarla, pero lo más enriquecedor dentro del trabajo sería el retomarla y aplicarla dentro de una estructura.

La naturaleza nos ofrece todas las formas posibles y podemos afirmar que imposibles, puesto que en los lugares más simples se encuentran formas en las que nos podemos apoyar, cito el ejemplo de la manzana en la que al hacerle un corte transversal nos encontramos que sus semillas forman una estrella y por consecuencia un pentágono; este es solamente un ejemplo de las múltiples variantes que nos ofrece la naturaleza.

Al encontrar las formas "naturales" tengo que, estudiar éstas tanto interna como externamente.

El siguiente aspecto a estudiar sería la estructura en la cual me apoyare.

Tomando como aspecto lógico el apoyarme en una estructura hasta cierto punto natural y éste es la estructura aurea y remitiéndonos al estudio de la forma nos encontramos que la mayoría de éstas, se encuentran en proporción aurea.

En primer lugar, encontré el tamaño ideal para plasmar mi objetivo, éste tamaño es de 1.20 por .80

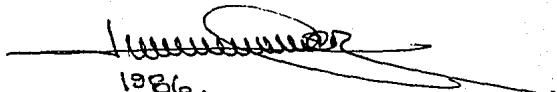
Así como mi estructura la resolveré con la localización aurea dentro de un segmento, esto es encontrar las constantes en base a trazos aureos circulares.

Para dividir una línea dada, o sea, el TODO, en proporción aurea y obtener la MAYOR y la MENOR utilizamos el siguiente método:

Dividir en sección aurea la línea AB; se levanta en el extremo B una perpendicular, y con radio I que mide la mitad de AB; se localiza E; luego se une A con E y con radio II se traza un arco desde B hasta D; por último, con radio III la proporción aurea buscada.

Una de las formas empleadas en este trabajo es el círculo que, dividido en relación aurea, proporciona múltiples posibilidades de ritmos curvilíneos.

Para éste tema, encerrado en el círculo, empleó esta so-
lución: De su primera subdivisión en sección áurea sur-
gen otras circunferencias menores, las que estan, una -
con respecto a otra, en proporciones áureas. Con el agre-
gado de diámetros y trazas se completa un propicio rit-
mo curvilíneo.


1986.

BIBLIOGRAFIA:

ARNHEIM RUDOLF
ARTE Y PERCEPCION VISUAL.
EDITORIAL ALIANZA, S.A.
MADRID 1984.

DOCZI GYORGY
THE POWER OF LIMITS
SHAMBHALA PUBLICATIONS INC.
U.S.A. 1981

G. JUNG
EL HOMBRE Y SUS SIMBOLOS
EDICIONES AGUILAR, S.A.
MADRID ESPAÑA 1969

HERSCH JEANNE
EL SER Y LA FORMA
EDITORIAL PAIDOS, S.A.
BUENOS AIRES 1969

PUIG ARNAU
SOCIOLOGIA DE LAS FORMAS
COLECCION COMUNICACION VISUAL
EDITORIAL GUSTAVO GILI, S.A.
BARCELONA 1979

KEPES GYORGY
LA ESTRUCTURA EN EL ARTE Y EN LA CIENCIA
ORGANIZACION EDITORIAL NOVARO, S.A.
MEXICO, D.F. 1970

READ HERBERT
ORIGENES DE LA FORMA EN EL ARTE
EDITORIAL PROYECCION
BUENOS AIRES 1965

TOSTO PABLO
LA COMPOSICION AUREA EN LAS ARTES PLASTICAS
LIBRERIA HACHETTE, S.A.
BUENOS AIRES 1969.