



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

MAESTRÍA EN ESTÉTICA Y ARTE

*LA PREGUNTA POR LA LÍNEA. UNA RE-FLEXIÓN FENOMENOLÓGICA Y
ESTÉTICA*

MAYO 2025

TESIS PRESENTADA PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRÍA EN ESTÉTICA Y
ARTE

PRESENTA: JUAN GARCÍA HERNÁNDEZ

DIRECTOR DE TESIS: DR. VÍCTOR GERARDO RIVAS LÓPEZ

ASESORES DE TESIS: DR. ALBERTO LÓPEZ CUENCA Y DRA. AMANDA ROSA
PÉREZ MORALES

AGRADECIMIENTOS

A mi madre, mi padre y mi hermana que son mi familia y el hogar que cultivó mi ánimo, pues sin las condiciones materiales y afectivas que me brindaron esta investigación no sería posible.

A mis compañeros, amigos, profesores y colegas del Posgrado en Estética y Arte, quienes, a través de su disposición al diálogo desencadenaron algunas ideas que conforman esta investigación. También, mi gratitud a quienes constituyeron parte de mi formación filosófica temprana, mi Mtra. Silvia Durán Payán, mi primera maestra de estética, quien me enseñó la fuerza crítica que tiene el arte para transformar el presente y enseñar otros futuros, mi profesor Fernando Huesca Ramón quien siempre me acompañó con una profunda disposición al diálogo, incluso como una respuesta crítica al dolor y a la injusticia del mundo, mi profesor Juan Manuel Campos Benítez por compartir el rigor filosófico y la literatura en un mismo salón. Al Dr. Ángel Xolocotzi por ser uno de los primeros profesores en impulsar mi particular estilo de asumir el oficio de “pensar” y “hacer” filosofía.

De manera particular, agradezco a mi director de tesis, al Dr. Víctor Gerardo Rivas, quien siempre mostró apertura e interés por la investigación, y comprendió desde el inicio que mi investigación nacía de un impulso vital que buscaba materializarse después de muchos años de meditación. También, a la Dra. Amanda Pérez quien a partir de su orientación onto-estética-ética moldeó la dirección de esta investigación. Y al Dr. Alberto López Cuenca por compartir sus intuiciones y críticas en el camino.

Reconozco la atenta escucha de quienes más allá de la academia correspondieron mi ánimo por hablar sobre la línea, aquí hay una larga lista de creadores que son parte de un amplio tejido de amistad que me abrigó en este trayecto.

Esta investigación fue realizada gracias al apoyo de la Beca Nacional del Consejo Nacional de Humanidades Ciencia y Tecnología (CONAHCYT), organismo que durante el 2024 cambió su nombre por Secretaría de Ciencia, Humanidades, Tecnología e Innovación (SECIHTI).

ÍNDICE

Introducción.....	4
Capítulo I. La dimensión óptica de la línea.....	8
1.1 La palabra “línea”.....	9
1.2 La geometría y la línea.	17
1.3 Antropología de la línea.....	29
Capítulo II. La dimensión estética-artística de la línea	45
2.1 ¿Cómo vemos las líneas?.....	45
2.2 La línea en el horizonte de la cerámica arcaica en Grecia.....	56
2.3 La línea abstracta e imaginaria. Del Renacimiento a la modernidad	68
2.4 La línea en la obra de Paul Klee.	107
Capítulo III. La dimensión histórica de la línea	139
3.1 La línea en Spiral Jetty entre el mundo y la Tierra.	139
3.2 El ser de la línea.....	161
3.3 Apuntes para una ética de la Forma, a través de la línea en Gego.....	185
Conclusiones.....	195
Epílogo	199
Referencias	201

INTRODUCCIÓN

La presente investigación tiene como principal objetivo reflexionar sobre el fenómeno de la línea. La pregunta que articula y guía nuestra argumentación es: *¿por qué necesitamos líneas para conferir sentido al mundo?* Dicha pregunta será atendida a partir de tres capítulos. En el primero, se trata la dimensión óptica de la línea a través de las significaciones que brindan la lingüística, la geometría y la antropología. Posteriormente, el capítulo segundo aborda la dimensión estética-artística de la línea, en dónde examinamos los diferentes modos en que la línea se manifiesta en las artes visuales y particularmente en la pintura. Por último, el tercer capítulo profundiza en la dimensión histórica de la línea, la cual será expuesta en virtud de una meditación ontológica sobre la línea. A lo largo de nuestra argumentación, se evaluará la pertinencia de la tesis siguiente: *la línea es un elemento primordial que conduce y conforma un modo de ser por el cual conferimos sentido a las relaciones que establecemos con las cosas que nos rodean.*

Comenzar una reflexión sobre la línea, supone examinar la comprensión que tenemos sobre ella, dicha comprensión como veremos ha desplazado la importancia de la línea a nivel social, histórico y existencial, a tal grado que cualquier interrogación sobre su aparición representa una tarea sencilla. Si uno se pregunta ¿qué es una línea? casi en automático se responde: “una sucesión de puntos”, “una raya” o “una recta”. Sin embargo, la simplicidad con la que se define el fenómeno de la línea, a pesar de su evidencia empírica o inteligible presupone múltiples dimensiones, ante las cuales generalmente no prestamos mucha atención, porque simplemente no razonamos en sus alcances. Por ello, y para atenuar tal circunstancia, en la presente investigación lo que proponemos es reflexionar sobre la línea, de tal modo, que exploraremos diferentes dimensiones que nos permitirán estructurar una comprensión más amplia sobre cómo la línea, no solo irrumpe en ellas, como un elemento fundamental, también, en la medida en que *profundizamos* en su manifestación notaremos que la línea establece diversas relaciones a nivel perceptivo, artístico, social, histórico, ontológico e incluso ético. Desde luego, para sostener la ambición de este proyecto, partimos de una actitud de carácter fenomenológico, en particular, seguimos la pauta de Crowther cuando plantea la noción de *profundidad fenomenológica*, entendida como aquella que:

se centra en la reciprocidad ontológica del sujeto y el objeto de la experiencia [...] La estructura ontológica del sujeto y sus objetos de experiencia están, por tanto, correlacionadas recíprocamente en aspectos clave. A nivel experiencial, cada uno es, de hecho, parte de la definición completa del otro. Utilizaré el término 'fenomenológico' en relación con aspectos de esta reciprocidad. Específicamente, mi uso se centrará en las descripciones de cómo la relación entre el sujeto y el objeto de la experiencia cambia de carácter sobre la base de diferentes modos de percepción y acción.¹

La cita previa resume nuestra metodología, porque a lo largo de nuestra investigación no partiremos de presupuestos simbólicos sobre la línea, sino que antes de llegar a explicar lo que podría significar una línea, cabe ubicarla en un determinado sistema o “atmósfera” la cual está condicionada por el tipo de relaciones que el hombre instaure, en función de objetos, experiencias, prácticas o pensamientos. En consecuencia, cada capítulo, dará cuenta de cómo el análisis de la línea presupone el sistema en el que se manifiesta, por ejemplo, la manifestación y significación de la línea para la antropología, no es la misma que para la geometría, o la pintura, entonces, como bien nos recuerda Crowther, el objeto a estudiar implica un posicionamiento singular para que el sujeto lo explique y establezca un sentido, esta correlación inevitablemente es de carácter fenomenológico. Hemos señalado el método a seguir, o sea, el tipo de camino que utilizaremos para reflexionar sobre la línea.

Para introducir al lector a los conceptos principales de nuestra investigación, cabe advertir su desarrollo a partir de nuestro enfoque, el cual se puede sintetizar así: *la línea no solo es un fenómeno que se manifiesta en la cultura, también es un elemento primordial que fundamenta nuestra realidad*. Aquel enfoque, sugiere dos cosas importantes. Por un lado, el hecho de entender a la línea más allá de las significaciones relativas a diferentes planos de la cultura, nos permite establecer una distinción filosófica fundamental: lo óntico y lo ontológico, porque para nosotros, la cultura brinda significaciones a partir de un vínculo óntico, o sea, define al ser cómo un ente, dicho esto, la línea se considera como un ente, pero, al seguir nuestro enfoque comprenderemos a la línea en relación con la existencia, o sea, arribaremos a una meditación ontológica. Por otro lado, pensar la ontología de la línea nos conduce a distinguir sus alcances a nivel estético, artístico e histórico. De hecho, nuestro enfoque responde críticamente a lo que Thorsten Botz-Bornstein plantea en su libro *The*

¹ Paul Crowther, *Phenomenology of the Visual Arts (even the frame)*, p. 3

Philosophy of lines, en donde expone que se concentrará en: la "línea negativa o la línea auto-negadora y detecto patrones comunes en Oriente y Occidente. Este libro abarca mucho material, pero intenta contar una cierta 'historia de líneas' siguiendo una estructura narrativa."²Nuestra investigación se posiciona ante dicho libro, a partir, de la diferencia de los enfoques, porque si bien la exposición Botz-Bornstein aborda ampliamente la línea, considerándola como un fenómeno cultural que tanto en Occidente como en Oriente ha configurado modos de relacionarnos con el mundo, no obstante, la limitación de su enfoque se reduce a un método de índole narrativo, tal como él mismo lo plantea al inicio del libro, entonces, en vez de profundizar en el fenómeno de la línea develando los alcances ontológicos, y por tanto, existenciales, su reflexión permanece en la relatoría de los usos que el hombre le ha dado a la línea en la cultura. Desde luego, su aporte no es menos valioso, porque probablemente sea el primer intento por plantear una "filosofía de la línea", además integra, una gran cantidad de referencias filosóficas sobre cómo varios filósofos, artistas, antropólogos, matemáticos se han ocupado de la línea. Aquel intento es relevante, porque, hasta la fecha, las principales referencias que abordan explícitamente la línea son obras de corte multidisciplinar, como el encabezado por Marzia Faietti y Gerhard Wolf, quienes han editado libros colectivos que llevan por título, *The Power of Line* o el reciente libro de 2017 coordinado por Jutta Vinzent y Sebastian Dorsch. *SpatioTemporalities on the Line*. También, podemos señalar impulsos de carácter individual como las obras de Tim Ingold, *Vida de las líneas*, publicado en 2015 y *La historia de las líneas*, del 2007. Y más allá de libros, desde luego, que, en el campo de la filosofía, destaca la aportación de Sybille Krämer, quien ha publicado múltiples artículos sobre una *epistemología de la línea*. Tampoco, podemos obviar las obras que desde el ámbito artístico han poblado el imaginario sobre la importancia de la línea en la pintura, como el famoso trabajo de Kandinsky, *Punto y línea sobre el plano*. Aquellos antecedentes revelan que el fenómeno de la línea no es algo que carezca de estudios, al contrario, demuestra su relevancia, y por ende, el presente estudio, más allá de glosar y repetir los aportes previos, pretende sumarse a la investigación sobre la línea con la intención de ensanchar la comprensión que tenemos de ella.

² Thorsten Botz-Bornstein, *The Philosophy of lines*, p. 12.

Dicho lo anterior, cabe distinguir que la estructura formal de nuestra investigación yace orientada por el contenido de cada capítulo, por eso, el lector notará que en ciertos apartados prima una exposición de carácter analítico y en otros, una argumentación donde el grado de interpretación es mucho más libre, esto responde al objetivo de procurar que los conceptos abordados no pierdan la rigurosidad filosófica, y a su vez sugieran intuiciones singulares, más allá de glosar y repetir lo dicho por otros autores. Además, en cuanto a la estructura morfosintáctica, nuestra argumentación mayoritariamente se presenta ocupando la primera persona del plural, *nosotros*, y esta es una decisión que responde a dos metas, por un lado, queremos señalar que esta investigación a pesar de nacer de un impulso individual, en realidad se fue tejiendo a partir de diferentes escrituras, las cuales se integran en nuestra reflexión mediante las lecturas y referentes de los que nos servimos para pensar, por otro lado, con el *nosotros* esperamos evocar una lectura colectiva de la obra, en tanto, esta investigación también puede provocar intuiciones en el lector, que confirmen, nieguen, critiquen o amplifiquen lo escrito, o sea, es una estrategia para invitar al lector a que se vincule con la investigación presentada.

Al respecto de la lectura, a pesar de que la investigación tiene implícita cierta estructura lineal, pues, el lector idealmente comienza por el primer capítulo, no dejamos de lado la alternativa de poner en práctica una lectura no-lineal, de tal modo, que puede comenzar en cualquier parte, sin perder de vista que esta investigación recorre varias dimensiones sobre la línea. Por lo dicho, sea *La pregunta por la línea. Una re-flexión fenomenológica y estética* una posibilidad para ampliar y comprender con mayor profundidad el fenómeno de la línea.

CAPÍTULO I. LA DIMENSIÓN ÓNTICA DE LA LÍNEA

En aquesta (sic) parte había yo previsto un capítulo sobre las líneas curvas, de modo que se comprobara la

excelencia de las líneas rectas... ¡Una línea recta!

El sendero por donde deberían marchar los cristianos de verdad, como dicen los padres de la Iglesia.

El emblema de la rectitud moral, dice Cicerón.

La mejor de todas cuantas líneas hayan existido, dicen los plantadores de coles.

La línea más corta, dice Arquímedes, que pueda extenderse de un punto a otro.

Pero, un autor como yo y como tantos otros, no está dotado para la geometría; y abandoné la línea recta.

[Lawrence Sterne, *Tristram Shandy*, capítulo 240] en George Perec, *Especies de espacios*.



Fig. 1 Líneas insertadas por el procesador de Textos (Word).

Pensar y hablar sobre las líneas es una actividad excepcional, pues la línea se manifiesta en diferentes aspectos de la vida cotidiana. Un claro ejemplo de la multiplicidad de casos en que podemos hablar de líneas, y en particular de líneas rectas, lo encontramos en el pasaje de Lawrence Sterne. Allí, se utiliza la línea recta para identificar diferentes fenómenos; un sendero, una delimitación de tierra en un cultivo y una definición geométrica. También, en la figura 1, lo que vemos son un par de líneas de diferente color trazadas sobre la página. Ambos casos revelan que la línea tiene distintas significaciones y usos, por tanto, no solo hablamos de líneas para referirnos a un elemento geométrico. Sin embargo, para comprender por qué la línea no solo es una noción matemática, resulta importante distinguir el modo en que diferentes formas del conocimiento la definen. Por lo dicho, el objetivo central del presente capítulo consiste en explicar la manera en que la lingüística, la geometría y la antropología comprenden la línea.

1.1 La palabra “línea”

Cuando nombramos alguna cosa a partir de la palabra línea, nos quedamos en el plano óntico, pues el acto de nombrar cierta cosa como línea tan solo da cuenta de la manifestación y presencia de tal o cual ente que se manifiesta ante nosotros. Para ilustrar dicha situación basta con prestar atención a la infinidad de momentos en que lidiamos con la presencia de entes que identificamos con el nombre “línea”. Sin embargo, identificar la facilidad con la que esos entes se manifiestan presupone el modo en que la palabra línea reúne significados que corresponden y se adecuan a la convención social, o sea, que cuando me refiero a las líneas de mis manos, las líneas del piso que reconozco en un mosaico o las líneas en un campo de cultivo, expreso un significado particular que se adecua a lo que estoy mirando. Dicho significado es aprendido y generalmente no se pone en duda porque la palabra proferida forma parte de un sistema que es la lengua que como afirma Saussure: “no es una función del sujeto hablante, es el producto que el individuo registra pasivamente [...] es la parte social del lenguaje, exterior al individuo, que por sí solo no puede crearla ni modificarla; solo existe en virtud de un contrato establecido entre los miembros de la comunidad”.³ La anterior definición de Saussure es importante, porque nos permite distinguir el enfoque que seguiremos en el presente apartado, pues analizaremos la palabra “línea” a partir de la lingüística, con ello, esperamos mostrar que la etimología de la palabra nos permite explicar su desarrollo histórico en el idioma español. De hecho, conviene resaltar que al estudiar la etimología de la palabra línea, estamos procediendo de tal modo que la aparición de dicha palabra nos lleva a relacionarlas con otras palabras, es decir, la etimología consiste tal como escribió Saussure en:

la explicación de las palabras mediante la investigación de sus relaciones con otras palabras. Explicar quiere decir: remitir a términos conocidos, y en lingüística *explicar una palabra es remitirla a otras palabras*, puesto que no hay relaciones necesarias entre el sonido y el sentido (principio de lo arbitrario del signo).⁴

Respecto a la cita anterior, nos importa destacar dos cuestiones importantes que fundamentan la base de la lingüística saussuriana. Por un lado, el principio de la arbitrariedad del signo

³ Ferdinand de Saussure, *Curso de lingüística general*, p. 28.

⁴ F. de Saussure, *Curso de lingüística general*, p. 226.

que refiere al arbitrio del sujeto hablante en relación con el significado, o sea, el concepto, por ejemplo, cuando expresamos “la línea” el significado que el lector puede atribuirle a esa palabra escrita dependerá de él, por supuesto, no cualquier significado sino el significado aprendido gracias a la convención social. Por otro lado, que la arbitrariedad del signo lingüístico y su significado sea libre, no quiere decir que también lo sea en relación con el significante, porque la imagen acústica y la relación que establece con el sujeto hablante es inmotivado, es decir, cuando proferimos “la línea” en cualquier circunstancia comunicativa, los fonemas que constituyen la palabra no derivan por sí mismos el significado de la palabra, por ello, comprenderemos más adelante que la instauración de la palabra analizada se ha mantenido a lo largo de varios siglos en el idioma español, justamente porque el individuo no puede alterar el componente material del signo, o sea, el significante, ya que tal significante se ha establecido en el idioma gracias a determinados usos, los cuales se han reflejado en obras literarias que han contribuido a la normalización de la palabra más allá del uso cotidiano.

El diccionario actual de la RAE define a la línea como: “una raya en un cuerpo cualquiera”.⁵ Aquella definición corresponde a la manifestación de cierto ente que nombro línea. A partir de la definición previa, el ente línea se compone de dos elementos; una raya, y un cuerpo, el cuerpo es el lugar sobre el que reside la raya. Pero ¿qué es una raya? Una raya, dicho sea de paso, es una palabra que etimológicamente colinda con la palabra línea, porque tal como concluye Corominas en su notorio *Diccionario etimológico*:

línea, voz común al castellano, de origen incierto, probablemente derivada del lat. RADIUS, “rayo de luz”, por la forma rectilínea que tienen estos objetos. [...] se dice ratlla (Barcelona, etc) o ralla (así en Valencia y otras partes) y en la última forma el vocablo ya es frecuente en los S. XIV y XV.⁶

En virtud del anterior pasaje etimológico, podemos destacar dos cuestiones. Primero, la raya se caracteriza por tener una forma rectilínea, es decir, la línea recta es lo mismo que una raya. La segunda cuestión la raya es de uso extendido a partir del siglo XIV. Aunque, el propio Corominas destaca que ya se tiene registro en el 1288: “voz común al castellano con el port.

⁵ RAE: “Definición Línea” en *DLE RAE*.

⁶ Joan Corominas, *Diccionario Crítico y etimológico castellano e hispánico*, pp. 797-798.

(raia) y el fr. (raie). Probte. Deriv. Del lat. *Radius* 'rayo de luz, por la forma rectilínea que tienen estos objetos'.⁷ Detengámonos a ejemplificar el modo en que el significado de raya devela una noción de carácter geométrico, que integra la significación de rayo la cual se caracteriza por su forma rectilínea. Nos serviremos de dos ejemplos, uno procedente de un pasaje del *Quijote*, y otro mucho más reciente, pero igual de clarificador para evidenciar el sentido de raya como línea recta.

Todo lo miraba Anselmo, cubierto detrás de unos tapices donde se había escondido, y de todo se admiraba, y ya le parecía que lo que había visto y oído era bastante satisfacción (sic) para mayores sospechas; y ya quisiera que la prueba de venir Lotario faltara, temeroso de algún mal repentino suceso. Y, estando ya para manifestarse y salir, para abrazar y desengañar a su esposa, se detuvo porque vio que Leonela volvía con Lotario de la mano; y, así como Camila le vio, haciendo con la daga en el suelo una gran raya delante della, le dijo:»—Lotario, advierte lo que te digo: si a dicha te atrevieres a pasar desta raya que ves, ni aun llegar a ella, en el punto que viere que lo intentas, en ese mismo me pasaré el pecho con esta daga que en las manos tengo. Y, antes que a esto me respondas palabra, quiero que otras algunas me escuches; que después responderás lo que más te agradare.⁸

El pasaje anterior describe una escena de enfrentamiento entre Camila y Lotario, y más allá del componente dramático de la escena, nuestro interés se centra en mostrar que dicho dramatismo es posible gracias a la organización de un espacio dividido en dos partes mediante la realización de una raya recta. La raya se manifiesta gracias a una daga, es decir, que para comprender a cabalidad la definición de línea en tanto: “raya en un cuerpo cualquiera” debemos tomar en cuenta que dicha raya presupone una herramienta capaz de intervenir el cuerpo en cuestión. En el caso de la escena representada, la daga es la herramienta que interviene el cuerpo, allí el cuerpo es el suelo, por extraño que suene, el suelo en tanto cuerpo es rayado por la daga. Sin embargo, la descripción de la raya que hace Camila no explicita que dicha raya tenga una forma recta, ¿cómo entonces podemos intuir que corresponde a una línea recta? De manera sencilla, señalemos que rayar una recta implica

⁷ J. Corominas, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, p. 494.

⁸ Miguel de Cervantes y Saavedra, *El Quijote de la Mancha*, [s.p]

menos tiempo, en comparación con una línea curva, además, la raya que hace Camila justamente solo es una, por tanto, no hay rayas entrecruzadas o ángulos, sino solo una, “una gran ralla delante”. Esta razón la podemos sostener en virtud del apuro que caracteriza la escena, como si la raya que hiciera Camila fuera el resultado de una prisa particular que tiene por fin enfrentar a Lotario, a tal grado que pone su propia vida a merced de la limitación que establece la raya. Entonces, hecha la raya en el suelo, ¿qué significa dicha raya? Por el carácter dramático de la escena, podemos decir que la raya no solo significa una recta, sino *diferencia*, y la diferencia es en cierto sentido el *corte* entre una cosa y otra, allí, entre dos personas que están por enfrentarse, y dicho enfrentamiento no sería posible sin la previa delimitación de dos espacios. Justamente, esta noción de corte permite enriquecer la primera definición de línea: raya en un cuerpo cualquiera, es decir, en principio toda raya significa un corte y dicho corte permite diferenciar dos cosas, en el caso de la escena que protagonizan Camila y Lotario dos espacios, que no pueden traspasarse porque está en vilo una serie de preguntas de las cuales su respuesta depende la vida de Camila.

El ejemplo anterior permitió esclarecer en qué medida el uso y la significación de la palabra raya en virtud de su forma rectilínea está ya normalizado para el siglo XVII, y tal es su normalización que Cervantes ocupa ese mismo sentido de raya para articular una escena de gran dramatismo. Sin embargo, al prestar mayor atención a la escena arribamos a una circunstancia donde cabe enriquecer la definición de línea en tanto raya en un cuerpo cualquiera, a través de la noción de corte, justamente porque sin el acto de cortar y diferenciar, la raya no tendría la potencia significativa para delimitar dos cosas. Para sostener la proposición de que toda raya implica un corte, acudamos a una lección del arquitecto Justo Isasi, quien advierte:

tengo que rayar la pizarra con una tiza [...] las rayas significan cosas, además de cortar la pizarra o el papel, cortan el mundo [...] vosotros tenéis una raya, ah es el horizonte, el límite, por arriba una cosa, y por abajo otra.⁹

A través del pasaje previo, nos compete imaginar que el profesor de arquitectura, así como Camila hizo una raya en el suelo, él realiza una raya en la pizarra, dicha raya diferencia dos lados. No obstante, la raya para él no significa enfrentamiento como lo fue para los personajes

⁹ Justo Isasi, “Pensar en rayas” en *YouTube*

en el Quijote, sino que significa un corte para reconocer dos lados; arriba y abajo. Ese corte en el caso de Justo Isasi resulta tan importante porque le permitirá explicar cómo cada raya que históricamente el hombre manifiesta conlleva y reúne diferentes significados. Retomando ese ejemplo del límite, el profesor plantea que esa raya en la pizarra puede significar la representación de una playa, arriba el mar, abajo la arena. Ambos ejemplos nos permiten identificar que la definición que da el diccionario tiene que enriquecerse a partir de una noción no incluida, a saber, la noción de cortar.

Para comprobar la argumentación anterior, revisemos la raíz indoeuropea *skei*, “raíz de construcción onomatopéyica (sk!) que hace un hacha al partir un trozo de madera”¹⁰. Dicha raíz la encontramos en la forma latina *sc*, por ejemplo, en el verbo *scindere*, el cual significa, rasgar, hender, aquel verbo deriva sustantivos como *scissio* (cortadura), de allí que en el español encontremos la palabra “escisión: rompimiento”.¹¹ Entonces la escisión implica “cortar, separar”, en esa medida el sentido de línea en tanto raya consiste en dejar un corte sobre un cuerpo, por ejemplo, cuando al talar la madera, lo que hacemos es cortar un cuerpo; la madera, y lo que nos queda de tales cortes son justamente rayas, líneas. Por lo dicho, la raya también puede remitir particularmente a un uso del *rallar* como “practicar un corte o incisión en relación con la acepción de *ralla* ‘linde entre dos territorios’ que es de uso general en todo el Reino de Valencia”.¹² Destaca este último uso de *ralla* que luego será raya porque indica precisamente un corte en un cuerpo específico, por ejemplo, en un territorio, o mejor dicho en la representación de un territorio que sería un mapa. Incluso, podemos remontarnos a un ejemplo de la vida cotidiana para ilustrar cómo ese sentido de raya, en tanto la práctica de un corte sobre un cuerpo constituye la descripción de muchas actividades que podemos identificar a diario, por mencionar un caso, la agricultura, ya que, para dejar las semillas se corta la tierra y tras la apertura del surco en la tierra se depositan las semillas. Por lo dicho, las rayas o como vimos las líneas son el resultado de una práctica que tiene por finalidad cortar en un cuerpo y los efectos que tiene ese corte son multívocos, tal como lo prueban los ejemplos descritos.

¹⁰ *Skei*, en *Raíces protoindoeuropeas*.

¹¹ Escisión en *Diccionario RAE*

¹² J. Corominas, *Diccionario Crítico y etimológico castellano e hispánico*, p. 798.

A pesar de la revisión previa de línea en tanto raya, ahora cabe indagar en la propia etimología de “línea”. En el caso de línea, su origen etimológico es latino, así “línea” refiere a un “hilo de lino, cordel, rasgo, derivado de *linum*, lino. Primera doc.:liña, h.1250”.¹³ Al respecto de este señalamiento etimológico, el uso en castellano de la línea en la época medieval no remite a un uso culto, sino más bien popular, y por ello, *liña* se encuentra asociada a la descendencia, al linaje¹⁴. Justamente, porque el linaje es entendido a partir de una continuidad, en este caso de parentesco. Un ejemplo notable de este uso lo vemos en *El libro de Apolonio*, un mester de clerecía anónimo que remonta al siglo XIII, allí podemos encontrar el siguiente pasaje: “Duenya, bien entiendo esto que me dezides, que de *linatge* sodes, de buena parte venides”.¹⁵ A partir de este apunte etimológico, que comprueba el uso popular de *linaje* en una obra literaria, queda cuestionarnos el momento en que la palabra línea adquirió un uso culto, al respecto Corominas anota: “la forma culta *línea*, [...] es corriente en *El Quijote* y se hace desde entonces de uso general, si bien popularmente se oye todavía *liña* y sobre todo *linia*; en el caso del verbo alinear la forma con i es general en la lengua hablada (todos dicen aliniense)”.¹⁶ Y para comprobar este apunte de Corominas el siguiente pasaje del *Quijote* resulta oportuno:

Niño, niño —dijo con voz alta a esta sazón don Quijote—, seguid vuestra historia línea recta, y no os metáis en las curvas o transversales; que, para sacar una verdad en limpio, menester son muchas pruebas y repruebas. También dijo maese Pedro desde dentro:

— Muchacho, no te metas en dibujos, sino haz lo que ese señor te manda, que será lo más acertado; sigue tu canto llano, y no te metas en contrapuntos, que se suelen quebrar de sotiles.

— Yo lo haré así —respondió el muchacho—. ¹⁷

¹³ J. Corominas, *Diccionario Crítico y etimológico castellano e hispánico*, p. 661.

¹⁴ Una posibilidad temática que se desprende a partir de la reflexión sobre el linaje en la literatura griega, particularmente en las tragedias es que el linaje comprendido como *lazos de parentesco* condicionan el actuar de los protagonistas, generalmente en favor de un camino desdichoso como refleja *Edipo Rey* y *Electra*. Cfr. Sófocles, *Tragedias*, p. 352.

¹⁵ Anónimo, *Libro de Apolonio*, p. 212.

¹⁶ Joan Corominas, *Diccionario Crítico y etimológico castellano e hispánico*, p. 661.

¹⁷ M. de Cervantes y Saavedra, *El Quijote de la mancha*, [s.p]

El pasaje previo nos permite reconocer esa forma culta a la que se refiere Corominas en relación con la línea, porque la línea recta descrita en la recomendación de don Quijote conlleva identificar un camino, es decir, una progresión para llegar a cierto lugar, de tal modo que las curvas y las transversales complican el trayecto y generan disarmonía.

Por tanto, en virtud del pasado etimológico de la palabra línea, podemos destacar tres aspectos, por un lado, proviene del latín que antiguamente se utilizó para referirse a un “lino”, por otro, el uso popular del castellano en la época medieval de línea estuvo asociado a la idea de linaje o descendencia, y no fue hasta la etapa moderna cuando línea se ocupó en un sentido culto, refiriéndose a un camino por transitar, como muestra Cervantes en el Quijote. Más adelante, la línea también deriva otras palabras que serán de uso corriente con el paso de la modernidad, como las siguientes: “lineal, linear, lineamiento, alinear, alineación, delinear, delineación, delineador, delineamiento, entrelínea, entre linear, translinear”.¹⁸ No obstante, amerita distinguir que las formas lingüísticas que se derivan de la palabra línea, amplifican la dimensión significativa de la palabra, en la medida en que se utilizará para distintas circunstancias y ya no únicamente para describir un camino o un trayecto como en el pasaje del Quijote, también se utilizará la línea a partir de su forma verbal; alinear, delinear o bien como en su forma adjetiva; lineal y linear. Es decir, que la palabra línea en el español fue paulatinamente enriqueciendo su campo semántico.

A partir del breve recuento etimológico, podemos deducir que la acepción de línea en tanto *raya en un cuerpo cualquiera* es la más cercana al uso que generalmente se le da en la actualidad. No obstante, el sentido que se le da a la línea en lengua castellana resulta de especial interés no solo porque restaura una acción tan elemental para el ser humano como lo es el hecho de cortar y separar, también porque conserva el origen etimológico de *radius* y de *linum*. En consecuencia, la línea presupone un cuerpo sobre el cual esta pueda inscribirse. Aunque trataremos de mostrar el modo en que dicha condición no es siempre necesaria porque justamente las líneas no siempre se conforman a partir de su ubicación en un cuerpo, porque tal como lo devela el propio origen latino al referirse a un “hilo de lino”, las líneas también son justamente eso, “hilos” y, por tanto, se entrelazan, no es casual que la palabra *linaje* refiera justamente a ese entrelazamiento de sangre, es decir de parentesco.

¹⁸ J. Corominas, *Diccionario Crítico y etimológico castellano e hispánico*, p. 661.

Entonces, sinteticemos nuestro breve análisis etimológico en tres razones: los usos y las significaciones de la palabra *línea* en castellano.

1) El uso de la palabra raya en consonancia al acto de cortar con el fin de limitar y diferenciar entre dos cosas.

2) La noción popular de linaje que remitía a las relaciones de parentesco. Muestra de un uso metafórico del “hilo de lino” como continuidad.

3) La forma culta de línea fue posible hasta la modernidad a partir de la multiplicidad de sentidos y formas lingüísticas como en los verbos: *alinear*, *delinear*, o los adjetivos, *lineal* y *linear*.

Al considerar estas tres razones salta a la vista un carácter que más adelante desarrollaremos con mayor profundidad, a saber, la línea siempre implica una relación entre dos entidades, una que en principio reconoce a la otra en función de su semejanza, por ejemplo, en el caso del linaje cuando el hijo reconoce a su padre, o cuando basa sus actos en virtud de relaciones de parentesco que le preceden. En cuanto al acto de rayar la noción de corte implica justamente la diferencia, es decir, que cuando se raya se distinguen dos entidades, y, en consecuencia, la raya sirve para delimitar y poner en marcha un proceso de separación.

A partir de lo dicho, resulta viable identificar este proceso de significación lingüística como un modo de *regular lo real*, pues, el hecho de recordar el origen familiar y además actuar en virtud de las relaciones de parentesco implica una forma de introducir *líneas*. También, cuando organizamos a varios individuos en función de una línea, y al momento de cortar algo, un cuerpo en particular como madera o tierra. Es decir, que el uso lingüístico de la palabra línea responde a la necesidad humana por regular lo que se muestra. No obstante, esta necesidad por regular lo real no solo la vemos reflejada en el uso lingüístico, también en otro sentido, el geométrico.

1.2 La geometría y la línea.

Al examinar el sentido geométrico de la línea, conviene reconocer el modo en que la significación de la línea históricamente se ha determinado a partir de tal sentido, al atender esta cuestión nos daremos cuenta de cómo una definición tan clara como “sucesión indefinida de puntos”, implica un sentido de carácter abstracto y conceptual, precisamente porque el punto es una noción geométrica, y, si nos preguntamos ¿dónde están los puntos? Tendremos que recurrir a una noción abstracta e ideal, ya que no es evidente, pues los puntos no son cosas, más bien, representamos manchas en planos para después identificarlas como puntos y curiosamente lo mismo pasa con las líneas, ¿cuándo vemos líneas? ¿realmente vemos líneas? Estas interrogantes también podemos leerlas en los testimonios de pintores como Goya, cuando escribe:

Sus cualidades excepcionales —escribe a un amigo—. las malogran esos maestros amanerados que siempre ven líneas y jamás cuerpos. Pero ¿dónde encuentran líneas en la naturaleza? Yo no distingo más que cuerpos luminosos y cuerpos oscuros, planos que avanzan y planos que se alejan, relieves y concavidades”.¹⁹

A través de la crítica de Goya, podemos divisar que las líneas no están en la naturaleza sino en la mente del ser humano, es decir, se trataría de un ente ideal, de una abstracción que es el resultado de objetivar lo real a través de juicios que no están en las cosas mismas, sino que son añadidos para poder comprender nuestro vínculo experiencial con la realidad. Por ello, cuando Goya critica a los maestros se apoya en lo que efectivamente vemos en la realidad, cuerpos, y tonalidades que son características de aquellos cuerpos, y el movimiento de esos cuerpos conlleva atender que la línea en la enseñanza de la pintura no es la protagonista de la articulación pictórica. No obstante, en este apartado nos interesa mostrar no la articulación pictórica, sino el modo en que la línea se concibe como un elemento fundamental en la geometría. Y como veremos, la línea en tal disciplina es una idealidad, un concepto.

Por lo dicho, en adelante nos detendremos en esbozar una perspectiva que comprende a las líneas en tanto concepto geométrico, esperamos demostrar que el sentido de las líneas en su dimensión geométrica tan solo es otra forma de experimentar y objetivar cierto ente

¹⁹ Francisco Goya en Alfonso Reyes, *Obras completas II*, p. 238.

nombrado línea. Para dar cuenta del concepto geométrico de línea, recurriremos a los *Elementos* de Euclides, y en paralelo nos referiremos a la crítica aristotélica sobre la línea indivisible que es otro nombre del punto, con el fin de atender en qué medida la noción de línea dada por Euclides en gran medida impulsó el imaginario occidental respecto a lo que generalmente se comprende como línea. Aunque en Aristóteles ya encontramos un atisbo de cómo la línea revela una dimensión, es decir, que la línea no solo puede definirse como una entidad geométrica aislada, sino que también puede servir como un concepto para señalar continuidad y por tanto movimiento y relación con otras entidades. Dicho dinamismo quedó apresado a partir de la consolidación del plano euclidiano, permitiendo el desarrollo de la geometría hasta la modernidad.

Cabe mencionar que los *Elementos* de Euclides en gran medida son el resultado de una discusión muy extendida sobre los principios de la geometría a lo largo del siglo IV a.C en la antigua Grecia, y que responden a una tradición que transcurre por diversas doctrinas, desde la escuela pitagórica hasta Aristóteles. De hecho, podemos señalar que la idea de línea en buena medida fue madurada por el propio Platón en múltiples pasajes de su obra, basta con mencionar la célebre alegoría de la línea. Al respecto del uso de la línea por Platón, la filósofa Sybille Kramer²⁰ propone que Platón fue de los primeros en ocupar diagramas y figuras geométricas para explicar conceptos, es decir, que, la alegoría de la línea en la *República* refleja cierto uso epistémico de diagramas y figuras. No obstante, dicha interpretación complejiza la noción de diagrama y figura, en cambio, en lo que respecta a nuestra investigación nos interesa destacar los principios de la figura geométrica, antes de arribar a lo que es un esquema o diagrama, en una palabra; estudiaremos los elementos que posibilitan cualquier esquema, por ello, fijaremos nuestra atención en el punto y la línea.

En *Elementos*, Euclides divide su Primer Libro en “Definiciones”, “Postulados” y “Nociones comunes”, particularmente nos limitaremos a explicar el modo en que la línea y el punto son definidos y cómo estas definiciones sostienen postulados que a la postre serán fundamentales para la constitución de la geometría plana.

1. Un punto es lo que no tiene partes
2. Una línea es una longitud sin anchura.

²⁰ Sybille Krämer, “Is there a diagrammatic impulse with Plato? Quasi-diagrammatic scenes in Plato’s philosophy” en *Thinking with diagrams: The semiotic basis of human cognition*, p.174.

3. Los extremos de una línea son puntos.
4. Una línea recta es aquella que yace por igual respecto de los puntos que están en ella.
5. Una superficie es lo que solo tiene longitud y anchura.
6. Los extremos de una superficie son líneas.
7. Una superficie plana es aquella que yace por igual respecto de las líneas que están en ella.²¹

En relación con la primera definición importa destacar que es una definición influenciada por la escuela platónica, en la medida en que recoge la idea de que un punto es lo indivisible en partes, por tanto, resulta concorde a la noción de punto en tanto “línea indivisible”. Al respecto de esta definición, se le atribuye a Aristóteles un tratado que lleva por título, *Sobre las líneas indivisibles*, en el cual intenta refutar la validez del punto en tanto línea indivisible a través de varios argumentos, como el siguiente:

queda claro que la línea tampoco se compondría de puntos [...] Además, la línea es una magnitud y la suma de los puntos no forma ninguna magnitud, puesto que no ocupa un espacio mayor. Pues cuando a una línea se le añade y aplica una línea, no resulta una anchura mayor. Y si los puntos están dentro de la línea, los puntos no ocuparían un espacio mayor, de manera que no formarían una magnitud.²²

Con base al pasaje anterior podemos divisar que, para Aristóteles, la línea no se compone de puntos, porque la línea refiere siempre a una magnitud, es decir, a una dimensión, por tanto, el punto como unidad indivisible no puede sumarse a sí mismo como otra unidad indivisible, pues no cabría límites, y para Aristóteles el punto necesariamente implica un límite siempre y cuando se acepte dicha noción como un principio geométrico. En menos palabras, el pensador estagirita crítica la propuesta platónica de *líneas indivisibles*, porque la línea al producir una dimensión necesariamente implica una limitación, es decir que sea divisible. Al respecto, podemos traer a cuenta esta misma crítica resumida en un pasaje de la *Metafísica*:

¿a partir de qué se constituyen los puntos (que hay en las líneas)? Incluso Platón atacaba la existencia de este género que, (a su juicio), no sería sino una mera noción geométrica; y, sin embargo, los denominaba *principios de la línea*, y a menudo proponía la expresión *líneas indivisibles*. Ahora bien, estas han de tener necesariamente algún límite: de donde resulta que el mismo argumento que lleva a la existencia de la línea lleva también a la existencia del punto.²³

Seguramente Euclides era conocedor de esta discusión sobre la imposibilidad de líneas indivisibles, aunque metodológicamente la definición es ya un principio que es

²¹ Euclides, *Elementos*, (s.p).

²² Aristóteles, *Sobre las líneas indivisibles*, 971a 25. También vemos la crítica a las líneas indivisibles en la *Física*, (231b 10)

²³ Aristóteles, *Metafísica*, 992a 20.

consecuente a las otras definiciones pues en la tercera definición euclidiana dice que los extremos de una línea son puntos, intenta relacionar al punto con la línea, pero no a partir de cual es primero y cual es posterior, sino justamente como dos elementos que son divisibles y tienen un límite. Incluso podemos notar la influencia aristotélica tanto en la segunda definición como en la quinta ya que nos introduce el modo en que se generan las dimensiones, la noción más básica consiste en que la línea es una longitud sin anchura, la longitud es ya una magnitud y por tanto ocupa una posición en el espacio, y la superficie da cuenta de una magnitud que además posee una anchura, entonces la superficie tiene que ser bidimensional. Por tanto, toda superficie presupone líneas. Para comprobar este razonamiento, el siguiente párrafo de la *Metafísica* es revelador:

la unidad es lo indivisible en cantidad. Y lo indivisible en cuanto a la cantidad se llama mónada si lo es totalmente y carece de posición, *punto* si lo es totalmente y tiene posición, *línea* si es divisible en una dimensión, *superficie* si lo es en dos dimensiones, y *cuerpo* si es divisible en tres dimensiones”.²⁴

Por lo expuesto, tanto la sexta definición como la séptima son derivadas de las cinco anteriores, en la medida en que las superficies son el resultado de un proceso de limitación y dimensionalidad. Esto quiere decir que la línea como elemento formal antecede a la aparición de cualquier superficie, en la medida en que toda línea pone en marcha una longitud, o sea, una *continuidad en el espacio*, la cual no solo limita, sino que también se relaciona con otras líneas que forman una superficie la cual conlleva una anchura, es decir, que al contar con más de dos líneas es posible articular una superficie. En función de lo dicho, podemos derivar que la línea para Euclides antecede a la superficie y tal carácter devela que la línea es una noción fundamental para articular superficies, la importancia de indicar tal cuestión resulta medular, toda vez que la geometría como ciencia instauró una forma no solo de medir el espacio, sino también de transformarlo, dicha transformación no habría resultado tan fructífera de no ser por la reflexión matemática sobre los principios y elementos básicos de la dimensionalidad.

Para terminar con esta breve recapitulación de las líneas en Euclides, resulta particularmente notable la cuarta definición, porque introduce la noción de línea recta, la cual será una figura que se volverá un ícono de la cultura occidental, no solo porque servirá como representación de una serie de medios que configuraron la mentalidad de Occidente; “la escritura lineal o la

²⁴ *Ibid.*, 1016b 25.

organización de los ejércitos en línea”,²⁵ sino que también será la representación más frecuente con la que se asociará toda alusión a las líneas, homologando la palabra línea con rectitud. Cabe decir que esta rectitud no es una invención de Euclides, sino el registro de un modo de vida que atravesaba a la cultura griega, y esto lo podemos comprobar en el triple sentido con que los griegos pensaban la línea recta, tal como nos dice un estudioso francés: “tres representaciones básicas de la línea recta: la de un hilo tenso, la de un rayo de luz, la de un eje o lugar de los puntos que se mantienen inmóviles en un cuerpo fusiforme suspendido por ambos extremos”.²⁶

Con base a lo expuesto, esa facilidad con la que relacionamos líneas a partir de su carácter de recta es el resultado del impulso griego, en esa medida la rectitud de la línea puede considerarse como una forma que históricamente ha estado presente en la cultura occidental. No es casual que hasta la fecha se tienda a asociar la línea recta como señal de progreso, desarrollo y modernidad, al menos así lo expresa de manera sucinta Tim Ingold en una entrevista:

La línea euclidiana. Tú tienes A, tú tienes B, luego los conectas. Y quería mostrar básicamente que en la modernidad este movimiento dio lugar al conector punto a punto, razón por la que cuando hablas de líneas hoy en día mucha gente inmediatamente piensa en conexiones entre A y B, o asumen una línea recta, y luego tienes que explicar que, bueno, no es así, que las líneas se pueden doblar, que pueden ser curvas, que pueden ir en la dirección que quieras.²⁷

En los párrafos previos, hemos tratado de mostrar que la otra acepción de la línea en su sentido geométrico, implica una estructura formal que presupone definiciones las cuales son abstractas en tanto que no están en las cosas mismas, es decir se trata de una propuesta que se separa de las cosas con el fin de formalizar una presunta estructura de la cosa, en esa medida la línea recta es un concepto geométrico y por su carácter formal no la veamos en las cosas mismas, o sea que puede considerarse como un atributo de la cosa pero no es necesariamente una cosa. Para aclarar esta cuestión, mostraremos en lo que sigue el modo en que la línea y en particular la línea recta en la geometría es un elemento formal que presupone

²⁵ Cfr. Marshall McLuhan, *Understanding Media*, p. 89.

²⁶ Charles Mugler. *Sur l'histoire de quelques définitions de la géométrie grecque*, pp.331-345.

²⁷ Cristian Simonetti y Diana Espirito “Entrevista a Tim Ingold” en *Chungará (Arica)*, p. 499.

un proceso de idealización, dicha idealización sostiene el modo en que la geometría da cuenta de la realidad. Revisemos el siguiente pasaje de *The Mathematical Experience*:

Un carpintero usando una regla de metal, dibuja una línea con un lápiz a lo largo de una tabla para usarla como guía al cortar. La línea que ha dibujado es una cosa física; es un depósito de grafito en la superficie de una tabla física. Tiene ancho y grosor de cantidades variables, y al seguir el borde de la regla, la punta del lápiz reacciona a las desigualdades en la superficie de la tabla y produce una línea que tiene deformaciones y rugosidades. Junto a esta instancia real y concreta de una línea recta, existe la idea mental de la abstracción matemática de una línea recta ideal. En la versión idealizada, todos los accidentes e imperfecciones de la instancia concreta han sido eliminados milagrosamente.²⁸

A partir del extracto previo, resaltan dos aspectos centrales para comprender cómo la línea recta es una idealización. Por un lado, el acto de dibujar del carpintero remite a una instancia concreta, la cual podemos describir en virtud del modo en que esa línea guiada por la regla se constituye por un material específico, el grafito del lápiz, además, podemos imaginar una superficie que sería la tabla sobre la cual se deposita aquel material. Por otro lado, la línea recta solo puede manifestarse cabalmente en la mente, pues en la línea dibujada por el carpintero habrá desigualdades e imperfecciones, quizá mínimas e imperceptibles a la vista, justamente porque la superficie escogida que es la tabla posee variaciones, y, en consecuencia, no es un plano perfecto. Entonces, a partir de tal consideración, cabe decir que la línea recta difícilmente se manifiesta en las cosas de manera perfecta, no obstante, dicha perfección si se puede alcanzar a través de una articulación matemática, y particularmente en la geometría, pues los elementos que sostienen tal ciencia son elementos formales e idealizaciones. Conviene preguntarse, ¿cuál es la función de este proceso idealizante en la vida práctica? Para responder tal cuestión, Avanish Kumar escribe:

Comprender las diferencias entre los distintos tipos de líneas, segmentos de línea y rayos es esencial en geometría. Nos permite describir con precisión la naturaleza de los objetos, ángulos e intersecciones en el espacio. Además, estos conceptos son fundamentales al trabajar con geometría de coordenadas, ya que forman la base para graficar ecuaciones y resolver problemas geométricos que involucran líneas y formas.²⁹

²⁸ Philip Davis, *The mathematical experience*, p. 142

²⁹ Avanish Kumar, *Geometry Fundamentals: Exploring shapes and spatial relationships*, p.9

De acuerdo con el extracto previo destaca la noción de cómo al conocer ya no solo la línea recta sino, los distintos tipos de líneas como las curvas, y el modo en que se relacionan entre sí las líneas a partir de ángulos, o intersecciones podemos *describir con precisión la naturaleza de los objetos*, es decir, abstraer de la realidad sensible una serie de características que nos permitan conocer las cosas. Dicho procedimiento, es el objetivo del matemático, pues tal como nos dice Aristóteles en la *Metafísica*:

El matemático estudia nociones obtenidas por abstracción (en efecto, estudia suprimiendo todos los aspectos sensibles como el peso, la ligereza, dureza y lo contrario de esta, y las demás contrariedades sensibles, mientras que deja solamente lo cuantitativo y lo continuo, sea en una o en dos o en tres dimensiones, así como las propiedades que poseen en tanto que son cantidades y magnitudes continuas, y no las estudia bajo ningún otro aspecto, y en unos casos estudias las posiciones reciprocas y las propiedades que les corresponden, y en otros las proporciones, y no obstante, afirmamos igualmente que de todas estas cosas se ocupa una y la misma ciencia, la geometría.³⁰

Tal como hemos argumentado previamente, Aristóteles nos muestra que la geometría se ocupa de las magnitudes, posiciones y, por tanto, de las dimensiones. Dicho sea de paso, la línea en tanto noción geométrica nos ofrece una idealización de cómo la magnitud puede ser medida y delimitada, o también cómo a partir de *la continuidad* se puede derivar una segunda dimensión, la cual será elemento indispensable para la conformación de superficies y planos. Desde luego, el hecho de que la geometría suprima los aspectos sensibles de las cosas no significa que se desinterese de la realidad, al contrario, la geometría permite responder a la realidad a partir de soluciones prácticas. O sea, que el gran aporte de matemáticos griegos como Euclides se erige a partir del modo en que sus explicaciones teóricas permitieron la posibilidad de resolver cuestiones prácticas, en particular, problemas relativos al espacio y la relación que establece el hombre con este.

A partir de lo expuesto, cabe señalar cómo la geometría establece un modo en que podemos conferir orden a la realidad que nos circunda, y para establecer dicho orden el ser humano erige idealizaciones y abstracciones a partir de las cosas que lo rodean, en esa medida, la línea recta permite el establecimiento de un orden tan elemental que facilita la movilidad y conducción, es decir, no solo las líneas permiten la formación de superficies, también reúnen la posibilidad de *conducir* algo a través de su inscripción en el plano. Para comprobar esta

³⁰ Aristóteles, *Metafísica*, 1061b 5.

cuestión, veamos como alrededor de cualquier habitación en la que nos situemos podremos ver muchas líneas rectas, líneas oblicuas, curvas y ángulos rectos, por ejemplo, en los mosaicos del piso, en las ventanas, las puertas, o en el escritorio, desde luego, vemos cuadrados, rectángulos, y figuras geométricas, pero, todas ellas presuponen líneas rectas y dependiendo de la diversidad de figuras, también líneas curvas. Tal abundancia de cosas en las que podemos identificar líneas da cuenta de un orden, el cual se forma interiormente en nosotros, a partir de la intuición que tenemos respecto a las cosas que se nos muestran. Y eso vale tanto para situaciones citadinas como en situaciones donde interactuamos con la naturaleza, por ejemplo, al momento de reconocer la brizna de la lluvia, los tallos de la hierba o las rocas que se forman en línea recta cerca del arroyo, sin embargo, las líneas ahí puestas y en general, las líneas rectas son producto mental del hombre, aunque parecieran que son cosas por sí mismas. Al respecto de esta circunstancia, Philip Davies escribe lo siguiente:

Así, la idea de una línea recta está intuitivamente arraigada en las imaginaciones cinestésica y visual. Sentimos en nuestros músculos lo que es ir directamente hacia nuestro objetivo, podemos ver con nuestros ojos si alguien más va en línea recta. La interacción de estas dos intuiciones sensoriales le da a la noción de línea recta una solidez que nos permite manejarla mentalmente como si fuera un objeto físico real que manejamos con la mano.³¹

En virtud de la cita previa podemos exponer dos deducciones importantes. Por un lado, la línea recta en tanto idealización y abstracción que resulta de nuestra interacción con las cosas da cuenta de un arraigo cinestésico y visual, por ello, hacemos líneas ya que, ante la realidad circundante y desorganizada, necesitamos de un orden perceptivo, de allí que cuando caminamos por la calle, sentimos que nuestro avance va en línea recta, o cuando observamos a la distancia las filas de gente en los cajeros automáticos (ATM), las percibimos en línea recta. Por otro lado, tal como señala el matemático Davies, la noción de línea recta presupone un proceso de intuición tan arraigado a la forma en que el humano percibe el mundo que pareciera manifestarse como si fuera una cosa, es decir, como si fuera una sustancia, sin embargo, tal como hemos mostrado, la línea recta es una definición dada a partir de una intuición, y por tanto no se desprende de la cosa misma, o en términos kantianos la línea recta es “una proposición sintética”,³² porque la rectitud, no está contenida en la noción de línea,

³¹ P. Davies, *The mathematical experience*, p. 175.

³² I. Kant, *Crítica de la razón pura*, p. B17

sino que viene de fuera, es externa a la cosa, de allí, que sea sintética, pues si vemos rocas alineadas en el filo de un arroyo, nuestra representación sensible de ellas agregará la noción de rectitud, siempre y cuando esa predicación, se manifieste sensiblemente, y dicha posibilidad para manifestarse presupone una forma constante, esa forma constante, necesaria y a priori es el espacio: “el espacio no es más que la forma de todos los fenómenos de los sentidos externos [...] condición necesaria de todas las relaciones en las que intuimos objetos como exteriores a nosotros y, si se abstrae de tales objetos, tenemos una intuición pura que lleva el nombre de espacio”.³³ Más allá de referirnos a la definición kantiana de espacio, nos interesa comprobar, que las líneas rectas son intuiciones porque son representaciones inmediatas de los objetos que se manifiestan exteriormente a nosotros gracias a la condición formal del espacio. O sea, las líneas nos permiten relacionarnos con el espacio de un modo subjetivo y también práctico. Al respecto, Marcia Asher apunta:

Estamos *en* el espacio, nos movemos *por* él y actuamos *sobre* él. Construimos particiones del espacio y, utilizando diversos materiales, estructuramos y organizamos el espacio que nos rodea. Pero también estructuramos conceptualmente el espacio para tener un contexto en el que percibir y describir los objetos y el movimiento dentro de él. En función de lo que sea importante para ellas, cada cultura establece sus propias convenciones espaciotemporales. Y para la gente de cada cultura, su propia estructuración física y conceptual del espacio-tiempo es una parte tan integral de su mundo y de su visión del mundo que parece tan obvia como natural.³⁴

El pasaje anterior devela un resultado importante, las líneas, sean rectas o no, son idealizaciones que nos permiten limitar y medir nuestra experiencia del espacio, pues nos ayudan a organizar y estructurar las cosas que se nos aparecen. Además, la línea en tanto noción geométrica facilita el contexto para percibir y describir los objetos con los que establecemos una relación sensorial. Es decir, la formación ideal de líneas optimiza nuestra actividad humana, de allí, que las líneas tengan un valor transcultural, pues todas las culturas humanas, en algún momento de su desarrollo tuvieron que enfrentarse a la necesidad de regular las cosas de su entorno, a partir del establecimiento de líneas con el fin de organizarlas, describirlas y conocerlas mejor.

³³ *Ibid.* p. B42-43.

³⁴ Marcia Asher, *Ethnomatematics*, p. 142.

Aún queda el misterio de porqué la línea ha llegado a constituir un papel tan central en la cultura, y al mismo tiempo tan inevitable, es decir, ver y dibujar líneas son actividades tan inherentemente humanas que nadie negaría su incidencia tanto en la vida social como a nivel personal, pero ¿es posible explicar su origen? De hecho, el carácter geométrico de la línea recta nos permite examinar que tanto el origen de la línea, como el origen de las idealizaciones en matemáticas y en particular en la geometría, escapan a nuestro entendimiento, o sea, no hay una explicación satisfactoria para dar cuenta de cómo surgieron. El matemático francés Ferdinand Gonseth escribe en 1936:

un acto de auténtica creación mental, cuya importancia no debe subestimarse. Hay que señalar que este paso de la noción intuitiva de la línea de visión a la noción ideal de la línea recta es algo muy distinto, es algo bastante indescriptible. Una vez concebida, puede ser evocada. Pero nuestro poder de explicación se detiene ahí. Es un hecho de naturaleza totalmente *sui generis*.³⁵

En efecto, a raíz del párrafo de Gonseth queda claro que hacer líneas es un acto de creación mental, pero dicho acto no solo se queda en la mera intuición, también alcanza una definición idealizante, como lo es la línea recta. Sin embargo, este proceso a juicio del matemático es *sui generis*, y nosotros aquí nos preguntamos ¿no hay explicación satisfactoria para dar cuenta del origen de la línea? ¿es algo indescriptible? Para nosotros, la línea geométrica representa un *salto* y una respuesta práctica, porque la línea recta es el resultado de cómo el ser humano al momento de darle sentido a las cosas se aleja y distancia de ellas, porque las desconoce, no obstante, tal distanciamiento le permite articular una respuesta objetiva para después volver a la cosa que en principio le parecía desconocida, la agrupación de respuestas objetivas es la geometría. Además, una clave para comprender la universalidad de los principios geométricos reside en el modo en que pone en juego un papel medular en la praxis, para apoyar este juicio leamos el siguiente pasaje de *La cuestión del origen de la geometría como problema histórico-intencional* de Husserl:

La geometría y las ciencias más estrechamente hermanadas con ella tienen que ver con la espacio-temporalidad y con lo que en ella es posible: formas, figuras, también formas del movimiento, variaciones de la deformación y similares, en particular como magnitudes mensurables. Ahora está claro que, aunque nosotros sepamos tan poco acerca del mundo circundante histórico de los primeros geómetras, sí es cierto, como componente esencial invariante, que era un mundo de *cosas*, que todas

³⁵ Ferdinand Gonseth, *Les mathématiques et la réalité*, p.76

las cosas tenían que tener necesariamente una corporeidad, aun cuando no todas las cosas podían ser meros cuerpos, [...] Claro es también, y al menos en un núcleo esencial puede asegurarse por medio de una cuidadosa explicitación apriórica, que estos puros cuerpos tenían formas espacio-temporales y, en referencia a ellas, cualidades materiales (calor, color, peso, dureza, etc). Más aún, está claro que en las necesidades de la vida práctica destacaban ciertas particularidades en las formas, y que una praxis técnica siempre tuvo por meta, la producción de formas en cada caso preferibles y de mejoramientos de las mismas según ciertas direcciones de gradación.

Lo primero que se destaca en las formas de las cosas son las superficies -superficies más o menos lisas, más o menos perfectas-; los bordes, más o menos ásperos o, a su manera *planos*, en otras palabras, líneas más o menos puras, ángulos -puntos más o menos perfectos-; a su vez, entre las líneas por ejemplo, se prefiere muy particularmente a las líneas rectas, entre las superficies a las superficies planas, por ejemplo, por motivos prácticos se prefieren las tablas limitadas por planos, rectas y puntos, mientras que en múltiples intereses prácticos no se desean superficies parcialmente curvas. Así, la producción de superficies planas y su perfeccionamiento siempre juega un papel en la praxis.³⁶

El amplio pasaje de Edmund Husserl nos muestra dos aspectos que hemos explicado previamente. Por un lado, la geometría es una ciencia que se vincula tanto con el tiempo como con el espacio, en nuestra argumentación previa resaltamos la relación que las líneas establecen con el espacio y tal relación se debe al modo en que el hombre se relaciona con las cosas, y cómo trata de medirlas y ubicarlas en el espacio. De hecho, tal relación como vimos es de carácter idealizante y abstracto pues se aleja de las cualidades sensibles de las cosas en aras de alcanzar una descripción objetiva. El segundo aspecto que nos enseña Husserl en su reflexión es que, por la misma exigencia de la praxis, los primeros geómetras prefirieron algunas formas en vez de otras, de allí que ante las cosas se prefirieran ciertas formas como líneas rectas, superficies planas en vez de líneas curvas o superficies no uniformes. Entonces, tal aspecto nos motiva a subrayar que las líneas rectas no solo son el resultado de una idealización que nació *sui generis* en la mente de los hombres, más bien, respondió a las necesidades de la vida social. Por ejemplo, en la agricultura, será preferible que el cultivo esté alineado en línea recta, o que los ladrillos de una construcción estén sobrepuestos en línea recta para que no fracase la disposición de las paredes, y así como estos dos casos, encontraremos múltiples maneras en que las líneas rectas favorecieron una solución a ciertos problemas prácticos. De hecho, tal es la necesidad de líneas que las

³⁶ Edmund Husserl, “La cuestión del origen de la geometría como problema histórico-intencional” en *Textos Breves*, pp.704-705.

diferentes culturas humanas las utilizaron no solo para fines utilitarios, también simbólicos, de allí, que sea válido hablar de una antropología de la línea, pero tal cuestión la abordaremos en más adelante.

Por ahora, cerraremos el presente apartado dedicado al análisis de la línea en su dimensión geométrica acentuando tres proposiciones que resumen nuestra argumentación.

- a) La definición de línea propuesta por Euclides, síntesis de las reflexiones aristotélicas y platónicas, nos permite establecer el modo en que la línea posibilita la representación de dos dimensiones, a través de la articulación de una superficie y por tanto la línea implica *continuidad*.
- b) La línea recta es el resultado de un proceso de idealización respecto a las cosas de nuestro alrededor.
- c) La rectitud de la línea no solo es una intuición que se desprende a partir de nuestro vínculo sensible con el espacio, también es una respuesta práctica, resultado de la optimización de las actividades que el humano emprende.
- d) Desde la geometría, podemos inferir que las líneas no son cuerpos o cosas, sino elementos que dan *forma* a las cosas mismas, es decir, son elementos que permiten describir y conocer mejor las cosas que circundan al hombre.

1.3 Antropología de la línea

Aún queda explorar un tercer sentido óptico de la línea, el antropológico, entendemos aquí lo antropológico como aquella disciplina que fija como su objeto de estudio la significación de las relaciones sociales en una cultura determinada. Y en ese sentido, ¿qué relación guardan las líneas con las civilizaciones?, o sea, ¿qué significan las líneas en la dinámica social de una cultura? Al respecto, nos referiremos al único trabajo que vuelve explícita esta preocupación en una investigación de largo aliento, a saber, la propuesta de Tim Ingold, quien en su libro *Breve historia de las líneas* esboza una alternativa de comprender la línea como algo que tiene el poder de cambiar al mundo.³⁷No obstante, nuestra pretensión no es repetir lo ya dicho por Ingold, sino argumentar que pese a su notable investigación aún queda a merced de la necesidad por regular lo real, pero, a diferencia del sentido etimológico y geométrico, el antropológico maximiza un factor; la sociabilidad humana, entonces, el modo en que se *socializan las líneas* muestra significaciones que en el plano cultural indican una forma de ser del hombre, no por ello, una forma de ser profunda. Para delimitar nuestra argumentación, en lo que sigue nos guiaremos por tres aspectos de la propuesta de Ingold. En primer lugar, explicaremos la taxonomía de las líneas, a partir de la diferencia entre *hilos* y *trazos*. Después, nos referiremos a la línea conectora o transportadora. Y finalmente, reflexionaremos sobre la línea genealógica, aclarando en qué sentido la línea *cierra* desde una perspectiva antropológica.

La propuesta de Ingold respecto a la taxonomía de la línea, no debe confundirse como un mero intento por clasificar las líneas, pues el hecho de clasificar presupone una diferencia entre distintas clases, y la interrogante que dificulta lograr aquella tarea es ¿cómo clasificar las innumerables formas en que las líneas se nos presentan? Para lograrlo necesitaríamos de innumerables mecanismos de medición y captura que de entrada no corresponden a la delimitada capacidad perceptiva del ser humano, por ello, ante la apabullante tarea de clasificar a las líneas, el antropólogo propone dos grupos que son consecuentes a las definiciones de línea que ya hemos repasado previamente, primero, la línea en tanto raya en un cuerpo, y, en segundo lugar, la línea como “hilo de lino” en relación con su constitución

³⁷ Tim Ingold, *Breve historia de las líneas*, p. 18.

etimológica. Entonces, estos conjuntos que propone Ingold son *trazos e hilos*. Repasemos brevemente en qué consisten cada uno.

Cuando el antropólogo británico se decide a clasificar las líneas en dos grupos, parte de una distinción clave, las líneas que requieren de una superficie para manifestarse y aquellas líneas que no las requieren porque se vinculan a otras líneas por su naturaleza de “hilo”. Los hilos para Ingold son líneas en tanto que:

Un hilo es un filamento de cualquier tipo. Puede aparecer embrollado con otros hilos o suspendido entre puntos en un espacio tridimensional. Unos ejemplos comunes serían los siguientes: un ovillo de lana, una madeja de hilo, un collar, , la hamaca, una red con sus aparejos de pesca, un tendedero [...] Todos han sido creados de una u otra manera por las manos del hombre. Pero no todos los hilos son artificiales. Un atento paseo campestre nos revelaría la cantidad de hilos que quisiéramos; más una gran parte del orden lineal de la naturaleza se encuentra oculto bajo tierra en forma de raíces, rizomas y micelios fúngicos.³⁸

Es decir, las líneas que el ser humano *elabora* implican el modo en que pone en relación hilos con otros hilos, claramente este acto nos insta en un marco donde acciones como tejer o trenzar son fundamentales para la aparición de líneas, en esa medida las líneas en tanto hilos tienen una significación cultural, justamente porque refiere al modo en que el ser humano se relaciona con hilos que ya están dados por la naturaleza, pero además dicha relación conduce al ser humano reunido en algún grupo social manipular, organizar y en cierto sentido inventar mecanismos y artefactos para llegar a determinados fines, los cuales pueden ser tan básicos y complejos como cubrir la necesidad de alimento, a través de una red de pesca o de descanso con una hamaca hasta collares que cumplirían fines simbólicos en tanto representan una jerarquía, o sistemas de lenguaje para registrar información como los aún enigmáticos quipus de los incas.

Los quipus fueron el principal sistema de registro de información de la administración inca. En los cordeles anudados que los forman se registraba información contable. Los colores, nudos y distancias entre ellos permitían distinguir el tipo de objeto o las características de la población que se registraba. Los quipus utilizan un sistema de posicionamiento de nudos a lo largo de los cordeles que representan, desde unidades hasta decenas de millares. Los colores de los cordeles y las estructuras de los hilos y nudos contienen la información sobre la identidad de lo que era contabilizado y registrado. Los quipus

³⁸ Tim Ingold. *Breve historia de las líneas*, p. 68.

están formados por una cuerda primaria y por cordeles colgantes mayormente confeccionados con algodón y fibras de camélidos.³⁹

A partir de reconocer este grupo de líneas en tanto hilos, destacan dos nociones claves, por un lado, estos *hilos* son artefactos, es decir, elaboraciones, por otro, los hilos que se forman están destinados a cumplir determinados fines, generalmente para atender necesidades inmediatas, pero también fines que más bien remiten a intenciones simbólicas como collares o tejidos realizados cuidadosamente para representar diferencias entre clases sociales. En consonancia a esta valoración Gottfried Semper en su ensayo, *Sobre la manera en que el estilo es condicionado por el tratamiento del material*, nos recuerda que los actos de tejer, entrelazar y hacer nudos son prácticas humanas de las cuales se derivan otras como las de construir.

El estilo de estos objetos, en la medida en que depende de los procesos y herramientas utilizados en su producción, es sencillo de explicar: algunos de estos objetos tienen o reciben un plano de sección circular; otros, como las correas, pueden estar formados primero en forma de banda, pero luego se retuercen, dándoles forma de *espiral* [...] los medios técnicos y las herramientas utilizadas para trabajar estos productos han permanecido invariables desde tiempos inmemoriales.⁴⁰

Es decir, Semper nos hace ver que el estilo depende de los materiales, por tanto, el hecho de trabajar con materialidades que por su estructura remiten a cierta flexibilidad que debe modularse para facilitar la elaboración de ciertos objetos implica reconocer que las líneas en tanto *hilos* son formas de *anudar*. Pero anudar en virtud de la propuesta de Ingold significa que el humano “puede formar una superficie ininterrumpida a partir de una línea continua de hebra”.⁴¹ Es decir, permanece en una dimensión social en la cual los nudos son las condiciones de posibilidad para generar las *superficies* que permiten soportar o enmarcar ciertas significaciones de orden simbólico, de allí que la ropa y el arte textil⁴² sean dos ejemplos paradigmáticos de cómo a lo largo de distintas culturas el acto relativamente simple de *tejer* cumple fines más cercanos a una realidad espiritual.

³⁹ Museo Larco, “Quipu de fibra de algodón” en *Catálogo en línea*

⁴⁰ Gottfried Semper, *Los cuatro elementos de la arquitectura y otros escritos*, p. 216.

⁴¹ T. Ingold, *Breve historia de las líneas*, p. 94.

⁴² Cfr. Susan Kuchler, *The art of clothing. A pacific experience*.

Sin embargo, para nosotros *anudar* refiere a un proceso perceptivo de mayor profundidad, pues nos permite atar dos extremos de una misma línea, esa línea que recorreremos existencialmente. Al respecto, el siguiente extracto de Semper nos da pie a desarrollar más adelante las implicaciones de esta última proposición:

El nudo es quizás el símbolo técnico más antiguo y, como he demostrado, la expresión de las ideas cosmogónicas más tempranas que surgieron entre las naciones. El nudo sirve, en primer lugar, como un medio para *atar dos extremos de una cuerda*, y su resistencia se basa principalmente en la *resistencia a la fricción*.⁴³

Aún nos queda aclarar el siguiente grupo de líneas al que recurre Ingold para mostrar una infinidad de modos en que se manifiestan las líneas en la vida cotidiana. Si en el anterior grupo, *hilos*, veíamos que la superficie es elaborada en virtud de cómo se yuxtaponen materialidades, en el caso del trazo, este no es posible sin una superficie de por medio, porque los *trazos* son:

cualquier marca duradera que se deja sobre una superficie sólida a través de un movimiento continuo. La mayor parte de los trazos son de uno de estos dos tipos: aditivos o reductivos. Es aditiva la línea dibujada con carbón sobre papel o con tiza sobre pizarra [...] Son reductivas las líneas que se rayan, perforan o graban en tanto, en este caso, se forman eliminando material de la misma superficie.⁴⁴

En virtud del pasaje previo resulta importante destacar que las líneas en una superficie agregan o eliminan parte de la superficie en cuestión, esta diferencia es clave porque cuando dibujamos líneas en una pizarra, o cuando escribimos sobre un papel, lo que estamos haciendo es añadiendo líneas sobre cierta superficie, en cambio, cuando rasgamos o alteramos la superficie por ejemplo, cuando se agrieta una pared o incluso cuando doblamos una tela para conseguir pliegues, lo que estamos haciendo es reducir la superficie. Un ejemplo paradigmático de esta reducción de superficie que registra la traza humana es la obra del artista conceptual Richard Long, titulada *A line made by walking*, también los célebres geoglifos de la cultura Nazca en Perú. Al respecto de ambos casos nos interesa mostrar lo que Ingold ha dejado atrás en su reflexión, a saber, que una consecuencia de trazar es *conducir el testimonio de un rastro que articula una senda colectiva de líneas*. Para llegar a tal proposición conviene detenernos en explicar en qué medida tanto el acto de Long como

⁴³ G. Semper, *Los cuatro elementos de la arquitectura y otros escritos*, p. 217.

⁴⁴ T. Ingold, *Breve historia de las líneas*, p. 70.

la producción de los geoglifos en el desierto de Nazca solo pueden comprenderse en virtud de la acción humana de caminar.

Para ilustrar al lector en qué consiste los geoglifos de Nazca, conviene explicar la técnica que hizo posible dichos geoglifos a lo largo de una extensión territorial de cientos de metros, abarcando zonas kilométricas, y, por tanto, generando figuras que solo pueden ser percibidas a partir de varios metros de altura. Sobre la tecnología que ocuparon los antiguos habitantes de la región Silverman nos explica:

La tecnología de creación de geoglifos por sustracción era en realidad simple. Consistía en quitar (a mano o barriendo) las rocas oscuras y angulares que cubrían la superficie de la pampa para revelar la subsuperficie más clara y sin oxidar. El detritico lítico se colocaba como borde alrededor del área despejada, formando una especie de terraplén. En los geoglifos incompletos se pueden ver rocas apiladas en el medio del espacio despejado o a lo largo de sus lados, esperando ser colocadas como borde. [...] Los geoglifos son visibles debido al contraste entre sus contornos oscuros y los interiores despejados. Las líneas rectas probablemente se trazaron observando a través o a lo largo de postes de madera y tirando de un cordel de algodón a lo largo de la línea de visión para delinear el borde un geoglifo; las figuras grandes podrían haberse ampliado a partir de retículas textiles de urdimbre y trama clavadas en el suelo; las espirales y las partes curvas de las figuras podrían haberse obtenido pasando un cordel alrededor de un compás de madera para crear los segmentos de arco utilizando una unidad de medida estandarizada.⁴⁵

En función del párrafo anterior podemos notar dos cuestiones, por un lado, la técnica para *trazar* los denominados geoglifos no era una técnica tan compleja, sino simple, por otro, la complejidad de dichos trazos suponía la relación entre varios individuos y la delimitación de tales trazos en virtud del uso de material lítico, pero también de postes e hilos. Sin embargo, queda preguntar ¿cuáles eran los fines para la inscripción de tales trazos en el desierto?, la investigación de Silverman recoge varias teorías, desde las que aseguran que la razón de tales geoglifos responde a la cercanía de canales de agua, pero coinciden que tales figuras revelan la conciencia espacial de la cultura asentada en Nazca, la cual remitía a la vinculación entre el plano sagrado y terrenal, es decir, que muchas figuras no solo representaban a deidades o elementos sagrados, sino que también fueron lugares para acoger

⁴⁵ Helaine Silverman, *The Nasca*, pp. 172-174.

las danzas que servían como el corredor de un plano a otro, o sea, los geoglifos encarnaban un movimiento sagrado.

Aunque, los geoglifos fueron abandonados a mediados del 700 d. C, y no fue hasta el siglo XX donde fueron nuevamente descubiertos, últimamente las investigaciones antropológicas y arqueológicas han revelado que más allá de la idea común de que las figuras han perdido su sacralidad porque no existen ya las culturas que las produjeron, más bien, a través de la investigación científica salen a la luz otras formas de percibir y relacionarse con dichas figuras, una de estas formas es la de caminar nuevamente sobre los geoglifos y registrar aquellos pasos a partir de mecanismos de medición complejos, es así que la publicación *Desert labyrinth: lines, landscape and meaning at Nazca, Peru*, refleja que para descubrir la complejidad de los geoglifos de la Pampa es menester *caminar* a través de ellos. Al menos así lo indican al inicio de su investigación:

Dado que los dibujos del desierto de Nazca fueron creados y utilizados por personas que caminaban sobre la pampa y tenían una relación íntima con ella, intentamos desarrollar nuestra propia familiaridad igualmente háptica (táctil) con el paisaje para apreciar las relaciones físicas y perceptivas que pueden haber influido en la producción, uso y abandono de los geoglifos”.⁴⁶

En buena medida, aquella valoración restaura una práctica que ya no tiene que ver con la idea generalmente asociada al estudio de las líneas, la cual centra su análisis en asociar una “vista de pájaro” para desenmarañar el sentido del diseño de los geoglifos, más bien, la investigación de Ruggles vuelve a una práctica igual de simple pero significativa, caminar, y vaya que caminar en el desierto de la región pone en juego no solo nuestra capacidad por percibir las líneas, también nos mantiene expuestos ante las fuerzas de la naturaleza, desde las corrientes de aire a varios kilómetros por hora, la temperatura de la región, sin mencionar las sensaciones que nos envuelven cuando estamos ahí; sensaciones de inmensidad, soledad, fragilidad, y repliegue, es decir, “el propio diseño dirige la experiencia de caminar, mientras que la estructura (es decir, la anchura del camino y la naturaleza de la superficie) da forma a esa experiencia para la mente y el cuerpo”.⁴⁷ Y el resultado de tal experiencia *condujo* a los

⁴⁶ Clive Ruggles, “Desert labyrinth: lines, landscape and meaning at Nazca, Peru ” en *Antiquity*, p, 1127.

⁴⁷ *Ibidem*, p, 1131.

investigadores a proponer que entre las diferentes figuras permanecía latente un laberinto, y justamente una de sus conclusiones revela el impacto de tal hecho:

Si el laberinto se construyó para ser recorrido, ¿quién lo recorrió? La ausencia de cerámica en la superficie podría dar a entender que muy pocos lo hicieron realmente. Sin embargo, esta ausencia puede indicar que el laberinto se limpiaba escrupulosamente, en contraste con aquellos geoglifos que fueron abandonados en el proceso de construcción o elaboración -donde la cerámica utilitaria es habitual y los restos de comida de concha de molusco están presentes- o utilizados posteriormente como senderos. La anchura del laberinto presumiblemente obligaba a los caminantes a caminar en fila india, y la ausencia de daños en los laterales del sendero (y especialmente en la espiral más estrecha) demuestra que se caminaba con sumo cuidado. Todo ello desaconseja cualquier forma de "paseo masivo". La integridad física del laberinto se explica mejor por un recorrido ocasional, realizado por un iniciado, un peregrino, un chamán o una víctima. También es plausible sugerir, aunque imposible de probar, que el significado del laberinto reside en correlaciones metafísicas asociadas con creencias espirituales, más que en su uso repetido por humanos.⁴⁸

Por tanto, el resultado de la investigación arqueológica revela dos aspectos de suma importancia, por un lado, la ausencia de artefactos humanos alrededor opera como el indicio de que tales geoglifos eran cuidadosamente respetados, por otro, el hecho de que no hubiera daños en los bordes o sea en los límites de los geoglifos deja advertir que no eran un lugar transitado por una masa, sino que eran pocos, probablemente aquellos “escogidos” por la comunidad. Ambos aspectos nos dan pie a reflexionar que el acto de caminar es una práctica humana que permite dar cuenta del modo en que el ser humano *traza líneas*, pero, en la medida en que las significaciones de dicho trazo varían entre culturas y épocas, más allá de reestablecer una perspectiva antropológica que cifra la significación de los trazos en función de una connotación sagrada o científica, sosteneemos que el hecho de caminar *en* los geoglifos consiste en una forma de asumir la densidad existencial que se abre en dicho acto, porque tal como nos confirma la experiencia de los investigadores en el S. XXI, ellos fueron *conductores de un rastro de líneas que* articulan una senda colectiva, en ese sentido, tanto espacial como temporalmente se abre una tensión ontológica que pocas veces alcanzaríamos a notar si nos quedamos en el plano antropológico.

Para explicitar la necesidad de rebasar el plano antropológico, nos fijaremos brevemente en la obra *A line made by walking* del artista británico Richard Long, en ella nos

⁴⁸ *Ibidem*, p.1138.

interesa destacar el modo en que caminar es *inscribir*: Antes de pasar a la revisión de esta idea, conviene reconocer que fue el acto de caminar una de las prácticas humanas que literalmente allanó el medio para transformarlo, o sea, caminar impulsó la construcción de cierto entorno simbólico y esto lo describe Careri, así:

Al modificar los significados del espacio atravesado, el recorrido se convirtió en la primera acción estética que penetró en los territorios del caos, construyendo un orden nuevo sobre cuyas bases se desarrolló la arquitectura de los objetos colocados en él. Andar es un arte que contiene en su seno el menhir, la escultura, la arquitectura y el paisaje. A partir de este simple acto se han desarrollado las más importantes relaciones que el hombre ha establecido con el territorio.⁴⁹

Esta valoración de Careri sirve de introducción a la obra de Long en la medida en que la conformación de la obra implica un simple acto; caminar, y caminar repetidas veces sobre una superficie de pasto hasta dejar el rastro de las propias pisadas del artista, por eso, la imagen fotográfica muestra la hierba hollada, es el desnivel de la hierba la que nos remite a la ausencia de algo, quizá de un cuerpo, quizá de algo más pero esta evocación de algo que ya no está presente nos muestra la potencia que tiene la ausencia para de algún modo manifestarse. En lo que sigue describimos la obra referida:

esta obra es una línea recta en la hierba, una inscripción semejante a la de un camino que se hace con el simple hecho de caminar. Long transforma el paisaje en su lienzo personal, caminando repetidamente sobre un pedazo de hierba sin importancia en un campo hasta que aparece una línea definida. A continuación, el artista documentó esta alternancia con una fotografía, que tomó en un ángulo perpendicular para que su trazo pudiera verse fácilmente. La obra resultante es en parte performance, escultura y fotografía, trascendiendo estas categorías para crear una pieza que existe en todas ellas. Al incorporar elementos de performance en la escultura y preservar la obra a través de la fotografía, su proceso se centró tanto en la fotografía resultante como en la escultura para expresar el viaje y el acontecimiento de caminar. La fotografía crea un elemento tangible de esta acción, pero la pieza en sí es una intervención temporal en el paisaje, la cual es rápidamente borrada por los procesos naturales de crecimiento y regeneración.⁵⁰

A partir de la obra de Long podemos derivar que el acto de caminar es una práctica humana que *hace líneas* en tanto que deja un trazo en una superficie, en este caso la pradera de algún campo británico, no obstante, dicha inscripción implica reconocer que todo

⁴⁹ F. Careri, *Walkspaces. El andar como práctica estética*, p. 15.

⁵⁰ Juan García. "Walk along the lines. Una escultura de Richard Long y el arte de inscribir en el camino" en *Triada Primate*.

despliegue de algún cuerpo deja rastros, en esa medida son continuas pero particularmente distintas, porque ninguna pisada es igual a la otra, además de que las pisadas yacen directamente ligadas a las condiciones del suelo, por eso, como veíamos con las líneas en Nazca la propia singularidad de la pampa impone ciertas condiciones al caminante, y a pesar de que resulta evidente la diferencia entre el caminante de un desierto, de una pradera e incluso de una ciudad, lo que distingue a los tres radica en el modo en que la *senda* transcurrida se vuelve colectiva, de allí, el valor antropológico de las Líneas de Nazca, a diferencia de la propuesta de Long, la cual al tratarse de un acto que solamente queda registrado en una fotografía, el suelo realmente *inscrito* al paso de los años puede quedar otra vez oculto por el crecimiento de la vegetación en esa pradera, por eso, resulta importante el apunte de Ingold cuando anota que “Para que una senda aparezca como una línea continua sobre el suelo debe ser caminado muchas veces o por mucha gente, para así borrar la incidencia de pasos individuales”.⁵¹ Por lo dicho, el acto de caminar se vuelve significativo cuando somos capaces de reconocer perceptivamente las cosas que nos rodean a partir de la propia singularidad del *suelo*, es decir, caminar es trazar superficies para *conducir el testimonio de un rastro que articula una senda colectiva de líneas*. Al respecto de esta proposición, el propio Ingold sostiene:

el habitante deja pisadas sobre el suelo como pistas sobre su paradero y expectativas, y para que otros puedan seguirlo. Mientras un ojo experto puede leer mucho de una sola pisada, mucho más puede leerse de una serie de pisadas. Ese tipo de serie, observada en secuencia, constituye un rastro. Si el mismo rastro es pisoteado suficientemente, las muchas impresiones individuales se fusionan en una senda continua. Uno no puede entonces leer movimientos individuales desde una senda, sino solo aquellos formados comúnmente o colectivamente.⁵²

Con base a lo expuesto hasta aquí resultan dos valoraciones importantes, por un lado, el acto de caminar sobre un suelo implica identificar rastros que otros dejaron y que permitieron abrir paso a una posibilidad de tránsito, por otro, cuando caminamos lo que se pone en marcha es un proceso de trazado de líneas, dicho trazado como advierte Ingold no es añadir, sino reducir algo sobre una superficie, pero esa reducción no es negativa sino que más bien instaura la posibilidad de reconocer la fuerza de la línea, la cual más allá de

⁵¹ T. Ingold, *La vida de las líneas*, p. 96.

⁵² *Ibidem*, p. 98.

representar dicha fuerza objetivamente como lo hizo Long o la cultura Nazca hace varios siglos, lo significativo reside en mostrar el modo en que se conserva el testimonio de una senda colectiva, frente a tal acontecimiento identificamos el valor antropológico de la línea en tanto *trazo*. Sin embargo, este valor al remitirse a una escala antropológica desatiende que la fuerza de la línea garantiza y precede a la posibilidad de caminar, y, por tanto, dejar trazos se debe a una tensión existencial entre el modo en que percibimos lo que nos rodea y la forma en que somos conducidos por eso que nos circunda, es decir, la línea genera movimiento, pero no un movimiento en el aire sino siempre sobre un *suelo fundamental*, una *tierra*.⁵³ Tal planteamiento lo desarrollaremos extensivamente en el tercer capítulo de la presente investigación.

Hasta aquí hemos descrito dos grandes grupos que permitieron a Ingold unir varias manifestaciones de líneas. Pero, aún nos quedan dos grupos más de líneas que merecen la pena examinar y no solo por su valor antropológico sino por el modo en que este tipo de líneas se manifiestan en la realidad reflejando relaciones sociales que justamente presuponen una visión de cómo se mueve la vida. Entonces, entre la línea conectora y la línea genealógica lo común de ambas descansa en reconocer cómo se mantiene la vida entre dos esferas la cultural y la biológica, es decir, la cultural en tanto que el ser humano inventa medios para llevar de un lado a otra información, y biológica en relación con las formas en que se representa la transmisión de información genética de una generación a otra.

La línea conectora tal como podemos intuir trata de *conectar* un punto con otro punto, pero a diferencia del trazo que dejamos al caminar el cual no siempre garantiza un final o una vía previamente establecida, porque el trazo entonces corresponde más a un *gesto*⁵⁴ que, a una intención previamente determinada, ya que definir un punto en alguna superficie implica distinguir cierta relevancia entre este punto y otro. Por ejemplo, cuando marcamos en alguna hoja tres puntos aislados y pretendemos unirlos a través de una línea, lo que hacemos es generar una figura sea irregular o regular como un triángulo a través de una intención específica, en esa medida ensamblamos y construimos, es así que las figuras que resultan

⁵³ En la segunda parte de la investigación nos referiremos a este concepto de suelo fundamental en tanto *tierra* a partir de las investigaciones de Edmund Husserl en su artículo, *La tierra no se mueve*.

⁵⁴ Respecto a la noción de gesto, “movimiento del cuerpo o de un instrumento unido a él, para el que no se da ninguna explicación causal satisfactoria”. Vilém Flusser, *Los gestos*, p. 8.

pueden quedar inmóviles y estáticas, por tanto, en vez de *liberar la línea* lo que hacemos es apresarla y frenarla, justamente en eso se distingue una carretera y una senda, pues la carretera en vez de liberar las líneas las comprime en una estructura, en una construcción dentro de la cual transporta información, o sea, carros, por ello, una carretera bien construida permite *conectar* cuerpos y objetos de un punto a otro. Al respecto de esta definición de línea conectora la cual dicho sea de paso caracteriza a la cultura occidental, Ingold escribe:

Una vez completada la construcción, la línea no tiene más lugar adónde ir. Ya no vemos el trazo de un gesto sino el ensamblaje de conectores de punto a punto. La composición queda como un objeto acabado, un artefacto. Las líneas que lo constituyen unen cosas, pero no crecen ni se desarrollan. La distinción entre el paseo y el ensamblaje es la clave de la argumentación de este capítulo. Quiero mostrar cómo, a lo largo de la historia, la línea se ha ido escindiendo del movimiento que la originaba. En otro tiempo fue el trazo de un gesto continuo pero ahora, bajo el influjo de la modernidad, la línea se ha disuelto en una sucesión de puntos. Tal fragmentación, como me dispongo a explicar, tuvo lugar en los terrenos del viaje, donde el deambular fue reemplazado por el transporte con destino fijado; del mapeo, donde el esquema dibujado se reemplaza por la ruta planeada.⁵⁵

De hecho, las implicaciones de la línea conectora no solo la vemos en el plano de las rutas de transporte, o en la representación de mapas o en el diseño de rutas como las señaléticas de las líneas del metro, también y de manera muy evidente en nuestros dispositivos móviles en función de aplicaciones como Google Maps que representan las vías de transporte de una ciudad o de un país, en tales aplicaciones lo que vemos son imágenes que funcionan como patrones específicos en una superficie, en este caso una pantalla, dichos patrones se unen en virtud de una intención previamente fijada, por ejemplo, llegar de un lugar a otro a partir de indicaciones precisas de cómo hacerlo. Así, que en vez de deambular o caminar, lo que hacemos es transportar nuestro móvil y con ello nuestro cuerpo en relación con una serie de indicaciones dadas, o sea, en el siglo XXI, ya no es posible perdernos mientras caminamos para encontrar y llegar a algún lugar, ahora más bien somos dirigidos y *transportados*. Franco Berardi caracteriza esta forma de sensibilidad como un modelo de concatenación conectiva, es decir, procesamos sensaciones en función de *conexiones*.

La conexión, es una concatenación de cuerpo y máquinas que solo pueden generar significado obedeciendo a un diseño intrínseco generado por el hombre, y respetando reglas precisas de comportamiento y funcionamiento. La conexión genera mensajes que solo puede ser descifrados por

⁵⁵ T. Ingold, *Breve historia de las líneas*, p.110.

un agente que comparta el mismo código sintáctico en que se generó el mensaje [...] El cambio tecnocultural está centrado en el desplazamiento de la conjunción hacia la conexión en los paradigmas de intercambio de los organismos conscientes; un cambio cuyo factor predominante es la proliferación de dispositivos digitales en el universo orgánico de la comunicación y en el cuerpo mismo. Esto conlleva una transformación en la relación entre la conciencia y la sensibilidad y a un creciente intercambio desensibilizado de signos.⁵⁶

A lo que nosotros podríamos añadir que dicho modelo de concatenación conectiva presupone un elemento central, líneas, particularmente líneas conectoras en el sentido de Ingold. Sin embargo, tal como nos revela la propuesta del antropólogo británico las líneas conectoras transportan “y se diferencian de las líneas del deambulaje exactamente del mismo modo que el conector se diferencia del trazo gestual. No son sendas, son rutas.”⁵⁷ Por tanto, la dimensión antropológica de la línea conectora se vuelve significativa cuando se ensamblan varios puntos, pero, siempre en virtud de una intención previamente establecida, dicha intención además tiene que estructurarse para no dejar que el propio dinamismo de la línea pueda deambular. No obstante, resulta engañoso asumir que la condición problemática de la línea se agota en dicha caracterización, pues tal como argumentamos previamente en virtud de la definición geométrica, las líneas rectas son abstracciones de la realidad que surgen para *regular lo real*, así también las líneas conectoras regulan el modo en que culturalmente transmitimos información, lo complejo de esta estructura es comprender por qué en una época determinada se favorecieron ciertos tipos de líneas. Justamente otro tipo de línea que particularmente sirvió para diseñar modelos de representación sobre cómo los descendientes de una especie son el resultado de líneas, de acuerdo con Ingold: líneas genealógicas.

Previamente cuando mostramos el sentido etimológico de la línea, reconocimos que un uso popular en castellano refería a la voz, *linaje*. Sin embargo, cuando nos referimos a la línea genealógica resulta oportuno no confundirla con la noción de linaje, porque más bien la genealogía en tanto disciplina científica refiere al estudio de ascendencia y descendencia de una especie, en esa medida, la línea genealógica corresponde más bien a un recorrido específico, es decir, al momento de estudiar el desarrollo de una especie, este presupone

⁵⁶ Franco Berardi, *Fenomenología del fin*, pp. 28-29.

⁵⁷ T. Ingold, *Breve historia de las líneas*, p.118.

reconocer un movimiento fijo, como una dirección ya dada, aunque no descubierta, de allí, que la ciencia biológica pueda comprobar el parentesco entre distintos individuos.

las líneas que conectan antepasados con descendientes, según el modelo genealógico, son líneas de transmisión por la que pasa la información, genética o cultural, necesaria para vivir, pero no son el impulso vital mismo. Desde el momento en que el modelo estipula que la herencia de los atributos tanto genotípicos como culturotípicos se separan de su posterior expresión fenotípica, las líneas de transmisión han de distinguirse claramente de las líneas de acción delimitadas en los ciclos vitales individuales. Mientras que el círculo vital queda confinado dentro de cada generación, los cruces hereditarios de una generación a la siguiente son una secuencia paso a paso. En tanto conectan puntos, las líneas de acción se parecen a las redes de transporte.⁵⁸

A partir del extracto previo podemos destacar dos aspectos. Primero, los modelos genealógicos se sirven de líneas para *conectar* relaciones de parentesco, basta con atender los diagramas de la célebre obra de Darwin, *El origen de las especies* para comprobarlo. Sin embargo, estos modelos científicos, así como la geometría en su afán por representar y, por tanto, formalizar el desarrollo de la vida, dejan de lado el impulso vital el cual no es aprehensible, es decir, no puede identificarse a partir de líneas conectoras. En consecuencia, cierto tipo de líneas cuando están a merced de actitudes científicas permanecen cerradas, y más bien para asomarnos a reconocer la profundidad de la línea, o sea, para tratar al ser de la línea, Paul Klee nos da una señal para desarrollar la idea de que la vida no se desenvuelve en líneas conectoras, sino en otro tipo de líneas, líneas que son dinámicas, *activas*, “que se mueven jugueteando libremente. Pasear por pasear, sin fin particular”⁵⁹, esa potencia que *la línea activa* desencadena nos trae de vuelta al modo en que percibimos y damos sentido al mundo, y para atender tal acontecimiento requerimos permanecer cerca de la reflexión estética y particularmente ubicándonos frente a la obra de arte. Dicho tratamiento será ampliamente discutido en el capítulo siguiente.

Por ahora, cabe recordar que a pesar de la amplitud y utilidad de la taxonomía de líneas propuestas por el antropólogo británico Tim Ingold, dicha categorización se limita a una situación óptica de la línea porque tan solo nos permite indicar y nombrar cómo se

⁵⁸ *Ibidem*, p. 164.

⁵⁹ Paul Klee, *Teoría del arte moderno*, p. 71.

manifiestan las líneas en el paso de la vida humana en sociedad. Sin duda, su propuesta favorece la construcción de una mirada crítica, aunque por su enfoque minimiza el modo en que existencialmente lidiamos con líneas, pues antes de pasar a ser líneas que cuentan con una carga simbólica y cultural estas previamente conforman y orientan cierto modo de ser mediante el cual respondemos al mundo circundante, es decir, que al preguntarnos por el ser de la línea no solo interrogamos a la entidad en cuestión también el ser que interroga se ve interpelado en la pregunta. Justamente a esa situación nos referiremos más adelante cuando profundicemos en la dimensión ontológica de la línea.

1.4 Las ciencias como formas de regular lo real

Sin embargo, tal como repasamos en la anterior disquisición sobre el uso lingüístico de la palabra línea, la necesidad humana por *regular lo real* implica no solo una situación en donde la palabra opera como una herramienta para identificar lo que se muestra, también como vimos en relación con la geometría, dicha ciencia es otro mecanismo para dar cuenta de lo real, de tal modo que la formalización de lo real implica una correspondencia entre las cosas que nos circundan y la relación que establecemos con ellas, es decir, no es casual que el plano euclidiano que se consolidó a partir de la Grecia Antigua sea uno de los inventos que favorecieron el desarrollo de civilizaciones como la romana o las sociedades modernas, pues sin patrones relativos al plano euclidiano como la homogeneidad, la continuidad, y sobre todo la claridad para dar coherencia a un fenómeno que se manifiesta en una superficie no podríamos explicar el diseño de carreteras o de infraestructuras arquitectónicas como las que la cultura romana erigió. Por tanto, resulta plausible distinguir que la geometría euclidiana fue y hasta la fecha sigue siendo un modo favorable para regular lo que nos rodea.

Antes de avanzar amerita aclarar en qué sentido hemos entendido el concepto de *regular lo real*, porque hasta lo aquí desarrollado nos hemos fijado en tres disciplinas, la geometría, la lingüística, y la antropología, aquellas ciencias que bajo determinado enfoque pretenden objetivar eso que se nos muestra han de ser entendidas como una serie de procedimientos que favorecen la construcción de estructuras para objetivar lo real, en este caso, son respuestas objetivas para darle sentido al fenómeno de la línea. Por lo dicho, cuando geométricamente o etimológicamente traemos y reproducimos nuevamente el fenómeno en cuestión, en buena medida estamos presuponiendo que dicho fenómeno se constituye a partir

de condiciones empíricas muy concretas, por tanto, la línea es asumida como una sustancia, o sea como una entidad que permanece, lo comprobamos cuando al reproducir las definiciones etimológicas, geométricas y antropológicas ponemos en marcha un proceso de reflexión objetivo y formal, y en dicho proceso estamos *cerrando* al ente que pretendemos interrogar, o sea, la línea. Por eso, las definiciones de la línea en su sentido geométrico, y etimológico son insuficientes para identificar el fenómeno de la línea. Para aclarar esta noción de *regular lo real*, el siguiente pasaje esclarece nuestra argumentación:

regular el fenómeno para poder repetirlo o modificarlo de acuerdo con nuestros intereses cuantas veces sea menester aunque con ello nuestro conocimiento del fenómeno se reduzca inevitablemente a un valor numérico que no guarda ninguna relación esencial [...]. Según esto el pensar regulativo es el modelo del conocimiento científico que determina hasta qué grado puede uno intervenir en ciertas condiciones naturales que variarán sin que cada uno de sus factores lo haga.⁶⁰

A partir del pasaje previo, importa decir que el valor de regular lo real, y por tanto, el valor de las estructuras formales que las disciplinas científicas generan reside justamente en permitir la repetición del fenómeno, o sea, *presentarlo* una y otra vez en función de ciertas demandas que exige la realidad misma, por tanto, qué sentido habrá de tener volver a los postulados de Euclides y Aristóteles o leer los usos de una palabra en épocas antiguas, pues nos ofrecen respuestas ante lo real y esas respuestas vuelven presente al fenómeno en cuestión, lo que facilita nuestra investigación por buscar aquello *que es la línea* más allá de sus determinaciones ónticas (más allá de su presencia). En menos palabras, lo que nos ofrece la lingüística y la matemática en relación con el ente línea es la posibilidad de estructurar y objetivar el ente de la línea, o sea, conocerlo e identificarlo.

Para cerrar con este capítulo sobre la manera en que ónticamente nos referimos a la línea, cabe resumir que hemos distinguido tres sentidos; el lingüístico, el geométrico y el antropológico. El primero, nos permite objetivar la entidad que en principio queremos nombrar, es decir, el significado de línea y su uso, dicha función tal como tratamos de mostrar revela un contexto social y una tradición que al menos en castellano ha pasado por distintas etapas, y hasta el momento se conserva un determinado uso. El segundo sentido, va más allá de la significación convencional pues su constitución se basa en definiciones geométricas

⁶⁰ G. Rivas, *Apareser*. [s.p].

que permiten idealizar nuestro conocimiento de las cosas, y la manera en que se presentan en el espacio, no obstante, estos conceptos al ser invenciones de la mente humana no necesariamente muestran el ser mismo de la línea. Finalmente, el sentido antropológico se restringe a la demarcación de varios tipos de líneas que encontramos en la historia humana, particularmente a través de prácticas culturales, pero, no alcanzan a distinguir al ser humano y su vinculación esencial con las líneas en su dimensión estético-existencial.

CAPÍTULO II. LA DIMENSIÓN ESTÉTICA-ARTÍSTICA DE LA LÍNEA

2.1 ¿Cómo vemos las líneas?

Il serait intéressant de vérifier si les lignes régulières ne sont que dans le cerveau de l'homme. Y a-t-il un passage qui conduit de la matière inerte à l'intelligence humaine, laquelle conçoit des lignes parfaitement géométriques?
Delacroix, *Diarios*

En este apartado el objetivo central reside en explorar el concepto de líneas visuales, a partir de un análisis y exposición sobre cómo este tipo de líneas se manifiestan. Seguiremos el enfoque de la fenomenología experimental, particularmente desarrollado por Liliana Albertazzi. Tal criterio, responde a la necesidad por superar los principios de la geometría euclidiana, es decir, se trata de estudiar la percepción del sujeto frente a la línea, más allá de idealizar la aparición de la línea. Por lo dicho, partiremos de una aproximación sobre las implicaciones que implica la generación de una óptica. Posteriormente, examinaremos el modo en que las líneas visuales presuponen condiciones materiales, en virtud de los estudios de Albertazzi. Comprobaremos que antes de estudiar filosóficamente las líneas en el arte, resulta inevitable partir de una teoría que permita examinarlas a partir de los efectos perceptivos de su manifestación visible.

El pasaje que Eugène Delacroix escribió en su *Diario* el 16 de diciembre de 1843 sobre lo interesante que resultaría comprobar si las líneas regulares solamente residen en el cerebro humano, además de valorar la existencia de un pasaje que conecte la materia con la inteligencia para concebir líneas geométricas perfectas, se ha instaurado en mi memoria a tal grado que sirve de guía para emprender una necesaria reflexión sobre la posibilidad de ver líneas. Por ello, la pregunta ¿vemos líneas? es fundamental, y si respondo afirmativamente ¿dónde y cómo las veo? en los pliegues de mi cuerpo, en los mosaicos del piso, en los cables de luz, en los relieves del volcán que percibo a lo lejos, en el camino abierto por el espacio entre los árboles de un parque, tal vez, las veo siempre o su manifestación solo es una ilusión óptica, me pregunto después de enlistar múltiples objetos asociados con líneas. Aunque, la respuesta no es tan obvia como parece, pues tal como hemos atisbado en el capítulo anterior,

el sentido que tenemos de las líneas ha sido determinado por definiciones que identifican a la línea como un ente material o ideal, sin embargo, si las líneas se manifiestan físicamente, entonces, ¿por qué resulta oportuna la pregunta sobre su visibilidad? Por dos razones, la primera nos conduce a estudiar los efectos que tienen las líneas en el sujeto que percibe visualmente, y por otro, las líneas al configurar el espacio pictórico erigen un puente donde los representado genera efectos perceptivos que pueden analizarse objetivamente. Entonces, ver una línea condiciona el modo en que cualquiera puede ver la realidad que lo circunda, aquella premisa guarda validez porque el sujeto que mira es quien determina su propio mundo visual, es decir, cada uno de nosotros genera su propia óptica, o en otras palabras cada uno enriquece su experiencia visual.

Para clarificar el argumento previo, sigamos lo escrito por Cézanne en una carta a Émile Bernard: “la óptica, que desarrollamos mediante el estudio, nos enseña a ver”.⁶¹ Si interpretamos lo dicho por el artista, podemos asegurar que nuestra experiencia óptica crece en nosotros paulatinamente por la constante apertura a nuevas experiencias, y a partir de una autorreflexión sobre lo que hemos visto a lo largo de nuestra vida. De manera análoga a la actividad de crear o guardar un álbum de fotos o de imágenes, las cuales son atesoradas por nosotros en la medida en que poseen un valor afectivo y personal. Además, si continuamos la idea de Cézanne, cabe señalar que podríamos hablar de una historia visual individual, o sea, un cúmulo de experiencias que nos conectan con objetos y personas, entonces el acto de ver muestra que también es: “aprehensión del espacio; es caminar, detectar, anhelar, diseccionar y aprender. Son nuestros choques visuales, la forma en que nuestras emociones son provocadas por el mundo visual”.⁶²

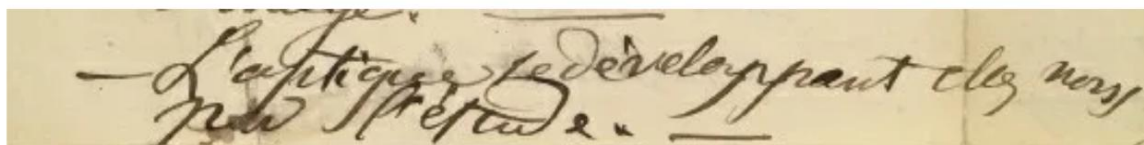


Fig. 1 Carta de Cézanne a Émile Bernard, escrita en 1905. Fuente: Mark Cousins, *The story of looking*.

⁶¹ L'optique, se développant chez nous par l'étude nous apprend à voir. Cézanne, citado en Mark Cousins, *The story of looking*, p. 5

⁶² *Ibid.*, p. 8

Por lo dicho, resulta viable decir que habrá tantos mundos visibles, como existan cuerpos capaces de ver, es decir, mi mundo visual se distingue de la historia visual del lector, así como el mundo visible creado por Cézanne fue distinto al de Plinio o Goethe. Por ende, definamos preliminarmente al acto de ver como un *proceso* experiencial determinado por un cuerpo situado a partir de múltiples direcciones, tanto físicas como emotivas, las cuales serán posibilidades en cuanto el cuerpo actúe, entonces, las acciones determinarán el espacio visual de cada sujeto. Para complementar esta idea, Liliana Albertazzi escribe en su artículo *Spatial Elements in Visual Awareness. Challenges for an Intrinsic “Geometry” of the Visible*:

El espacio en el que vemos, además de ser anisotrópico, es esencialmente un espacio para la acción de fuerzas y vectores 'invisibles' [Leyton 1999], donde las formas visuales cambian según la configuración, el contexto y la extensión temporal en la que aparecen momentáneamente o permanecen visibles.⁶³

En aquel párrafo, podemos derivar que el movimiento del cuerpo es síntesis del espacio y el tiempo, en consecuencia, cada acción emprendida por el cuerpo al momento de elegir qué ver y qué no va generando *espacios visuales*, en dicho proceso de generación el espacio visual es enriquecido o no, en dependencia de las condiciones sociales y biológicas de cada cuerpo. También, los objetos que se vuelven visibles cambian conforme al movimiento del cuerpo. Podemos ejemplificar tal circunstancia en el trabajo artístico de Cézanne, pues cada momento que el artista dedicó a ver la famosa montaña de Saint-Víctor para pintar sus cuadros, implicó la posibilidad de un nuevo espacio visual, y la necesidad por expresar dicho espacio visual derivó en el espacio pictórico. No olvidemos que el largo estudio de la naturaleza impulsado por el artista fue guiado por esa gran aspiración de alcanzar una óptica, tal como escribió a su amigo Bernard y que Merleau-Ponty refiere:

Hay que dar con una óptica, y entiendo por óptica una visión lógica, sin nada absurdo. Se refiere a la naturaleza, le pregunta Bernard, y Cézanne responde: “Se trata de las dos cosas ¿no son naturaleza y arte dos cosas diferentes? Yo quisiera unir las. El arte es una percepción personal, sitúo esta percepción en la sensación y pido a la inteligencia que la organice en obra”.⁶⁴

⁶³ Liliana Albertazzi, *Spatial Elements in Visual Awareness. Challenges for an Intrinsic “Geometry” of the Visible* en *Philosophia Scientiae* [Online], p.98

⁶⁴ Maurice, Merleau-Ponty, *La duda de Cézanne*, p. 31

Mediante el caso de Cézanne resulta claro que la pintura no solo es un instrumento que registra un espacio visual reducido, el espacio pictórico, sino que también sirve para generar conocimiento sobre los procesos naturales. Efectivamente, un proceso tan complejo y cercano a la naturaleza como la visión se vuelve un tema en la pintura. Y a pesar de tratarse de una acción que compartimos con otros seres vivos, no hay duda que la visión humana, tal como apunta Ponty en su ensayo sobre el pintor nacido en Francia es única, porque en la mirada el humano *re-flexiona* sobre su espacio visual, y al ver una pintura asistimos al nacimiento de un tipo de mirada que: “va hasta las raíces, que va más allá de la humanidad constituida”.⁶⁵ Y en relación con nuestro propósito, ¿qué significa ir hasta las raíces de la línea visible? Precisamente, significa buscar una verdad, y esa verdad más allá del sentido metafísico clásico consiste en poner de manifiesto cuáles son las condiciones para que las apariencias que vemos se vuelvan visibles para otros.

No obstante, la búsqueda por comprender los procesos naturales como la visión no solo se encuentra en Cézanne, también se ubica en la necesidad por explicar el complejo espacio visual que nos circunda, por ello, el enfoque de la fenomenología experimental de Albertazzi nos sitúa en la posibilidad de preguntarnos por dicho espacio visual, a partir de una serie de principios de organización, y es allí, donde las líneas visuales aparecen, pues son entidades perceptuales que permiten configurar el espacio visual de cada cuerpo, avancemos en virtud de una pregunta guía, ¿cuáles son las condiciones de su aparición en nuestro espacio visual?

Lo que percibimos en el entorno, de hecho, no son dimensiones euclidianas, sino finos hilos, mesas de madera lisas, superficies de agua, gelatinas, nieblas: no percibimos puntos sin dimensiones ni color, ni líneas unidimensionales. Generalmente se asume que en la percepción tridimensional el orden habitual de los objetos percibidos es de puntos a líneas, de líneas a superficies y de superficies a volúmenes. Sin embargo, percibimos la profundidad, solidez y capacidad de ser tomados por los objetos visuales también en visión monocular, es decir, en el campo visual, donde los primitivos de menor orden suelen ser vistos como límites de elementos de un orden superior (es decir, las superficies son límites de volúmenes, las líneas de superficies y los puntos de líneas).

⁶⁵ *Ibid.*, p. 45.

Consideremos una línea visual (lineoide). Es unidimensional, pero tiene una segunda dimensión marginal: para ser visible de manera fenomenal, en efecto, debe poseer cierta anchura. ¿La presentación de una línea en un espacio tridimensional o en contexto con otras líneas cambia su apariencia? ¿Tienen las líneas ubicación visual, dirección, peso (claroscuro), profundidad, densidad (¿hay líneas libres?).⁶⁶

Dos cuestiones debemos rescatar de la cita anterior. Por un lado, las líneas definidas a partir de la geometría euclidiana no son visibles, ya hemos revisado que en la geometría se trata con entidades ideales, y tal juicio resulta evidente, porque como nos dice la estudiosa italiana, lidiamos antes de puntos, líneas y superficies con objetos tridimensionales, es decir, por ejemplo, mi actual espacio visual está conformado por libros, computadoras, vasos, mesas, sillas, o sea, los rectángulos, cuadrados y líneas que dan contorno a tales formas en los objetos, no las veo tan prístina y directamente, sino gradualmente. Por otro lado, la línea visual requiere fenoménicamente para ser visible; una anchura, y un contexto dado por características como su ubicación, dirección, profundidad o densidad, por tales características, la pregunta ¿hay líneas libres? No es menos oportuna, aunque para efectos del presente apartado, diremos preliminarmente que no hay líneas libres, porque su aparición presupone un sujeto que las ve y percibe, o sea, en términos fenomenológicos, la línea siempre se da a un sujeto.

Hasta aquí, insinuamos que la aparición de líneas presupone un sujeto perceptor, porque la visibilidad de líneas es dependiente de ciertas características y condiciones, en consecuencia, nos queda responder la cuestión, ¿a partir de la identificación de condiciones para que la línea visible aparezca, se puede tipificar ese tipo de líneas? Al respecto de esta pregunta, Albertazzi clasifica la aparición de la línea visual en dos modos, como un objeto visto independientemente, y como objeto dependiente. Sobre el primer tipo de línea visual.

Es difícil pensar una línea en el espacio fenomenal como un objeto totalmente independiente. De hecho, las líneas visuales pueden ser independientes de cualquier objeto de orden superior; pero, al igual que los puntos, las líneas no son independientes del fondo, el cual influye en su apariencia (una línea negra sobre un fondo blanco y una línea blanca sobre un fondo negro se ven diferentes); las líneas *requieren alguna otra diferencia*, como de color o dimensión, para

⁶⁶ L. Albertazzi, *ob. Cit.*, pp. 105-106

ser visualmente distinguibles. Una línea visual es un objeto alargado que debe tener un grosor mínimo para ser visible (por ejemplo, hilos o el horizonte del mar con un color diferente), y una línea gruesa se comporta de manera distinta a una línea fina. Una línea puede percibirse como tal, aunque no esté dibujada, como la prolongación continua de dos segmentos convergentes o como dos líneas cruzadas de dos segmentos convergentes.

Las líneas tienen características expresivas (aparecen como buenas o malas, frías o cálidas, agresivas o calmadas, rápidas o lentas) en relación con su grosor, densidad, dirección y grados de libertad en una configuración. Para que una línea sea un objeto visual debe existir una organización de tamaño, textura, borde, color y orientación (por ejemplo, apareciendo estables o inestables en el espacio).⁶⁷

Gracias a la primera categorización propuesta por la profesora emérita de la Universidad de Trento, podemos establecer que la aparición de las *líneas visuales independientes* yace determinada por la instauración de una diferencia fundamental con el fondo, por eso, el color y la dimensión permite distinguir cualquier línea. De hecho, tal cuestión puede resultar evidente a partir de las siguientes imágenes.

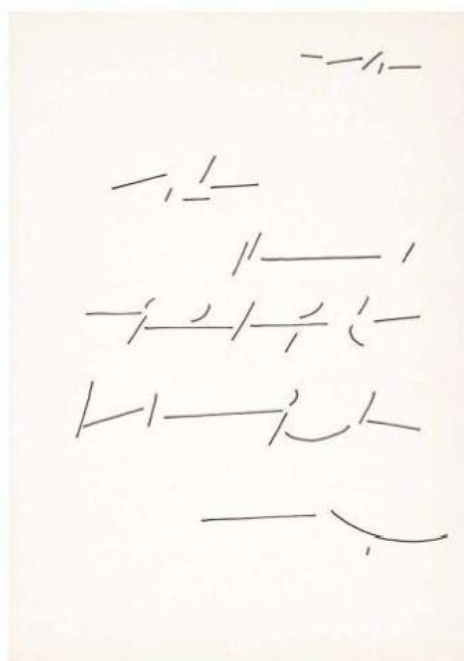


Fig. 2. *Sin título (carta)* de Mirtha Dermisache. / Fuente: Dermisache, *¡Porque yo escribo!*⁶⁸

⁶⁷ L. Albertazzi, *ob. cit.*, 109.

⁶⁸ Mirtha Dermisache, *Porque ¡yo escribo!* Buenos Aires: MALBA, Fundación Espigas, p.168.



Fig. 3. Fondo y color de líneas en azul. / Fuente: Albertazzi, *The Perceptual Organisation of Visual Elements: Lines*.⁶⁹

En el primer caso, podemos observar varias líneas rectas horizontales dispuestas en un fondo blanco, además, tales segmentos de líneas interactúan en el mismo fondo con otras líneas curvas de menor tamaño. Antes de cualquier interpretación simbólica sobre las líneas visuales, amerita detenernos en dos características; dirección y grosor. Las líneas no son tan gruesas, sino delgadas, y nuestro ojo al estar influenciado por varios segmentos de líneas rectas dispuestas horizontalmente, nuestra mirada tiende hacia la derecha, quizá tal determinación del espacio visual también presupone la página del texto, de allí, que la lectura que comienza de izquierda a derecha refuerce la idea que aquellas líneas visuales se dirigen a la derecha y de manera estable. En el segundo caso, las líneas no son de color negro sino azul, y a diferencia del primero, el fondo que les corresponde es negro y gris, y solamente se trata de una línea, no recta sino oblicua, pues al seguir su dirección notamos el modo en que se curva. Ambos casos ejemplifican la línea visual independiente.

El segundo modo de aparición de una línea es como un objeto dependiente. En este caso, una línea puede ser una parte marcada (o no marcada) de algún objeto de orden superior (por ejemplo, una parte indiferenciada de una superficie como líneas imaginarias, que yacen como no marcadas en una superficie, o su límite marcado). Una línea puede ser una posición en el espacio señalada por una disposición adecuada de otros objetos (dependiendo de su distancia, contexto y posición relativa). Un conjunto creciente de líneas visuales se extiende sobre una superficie, y las líneas pronunciadas de manera diferente en el conjunto se ven como partes del espacio (considera una fila de árboles vista por un observador en movimiento), su densidad

⁶⁹ Albertazzi, L, "The Perceptual Organisation of Visual Elements: Lines" en *Brain Sci*, p. 6

está dada por las diferentes direcciones regulares o irregulares que tienen (a la derecha/a la izquierda, hacia abajo/hacia arriba, hacia dentro/hacia fuera, centrípeta/centrífuga). En el contexto visual, las líneas son límites tanto de superficies externas como de un área interna. También pueden ser límites de volúmenes transparentes y pistas de profundidad como en el claroscuro. Las líneas pueden tener una superposición de límites y partes en objetos de orden superior, como superficies y volúmenes: en el caso de una pelota, por ejemplo, la línea circular que se ve no es un límite de superficies, sino de volúmenes, y existen líneas virtuales dependientes de la posición del espectador (lo mismo ocurre con un disco ovalado o con una pelota pequeña moviéndose sobre una más grande).⁷⁰

Cabe mencionar dos consecuencias de la cita anterior. La primera, las líneas visuales dependientes se marcan o no, pero siempre en relación con un objeto de orden superior, de tal principio se deriva que las líneas también puede ser imaginarias, o al menos presentarse ilusoriamente como en las imágenes siguientes. La segunda consecuencia, que también conserva el principio anterior, consiste en que la línea se superpone en el espacio en virtud de la densidad con la que aparece, pero, tal densidad presupone las diferentes direcciones que adquieren en el espacio, de allí, que podamos observar una aplicación de este principio en escenas naturales, tal como demuestra la Figura. 6.

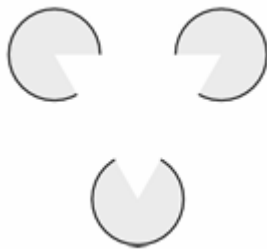


Fig. 4. La relación entre transparencia y contornos ilusorios. / Fuente: Alf C. Zimmer, “Visual perception and theories of painting”.⁷¹

⁷⁰ L. Albertazzi, *ob. Cit.* p. 109.

⁷¹ “Visual perception and theories of painting” en *Visual Thought*, p. 223.

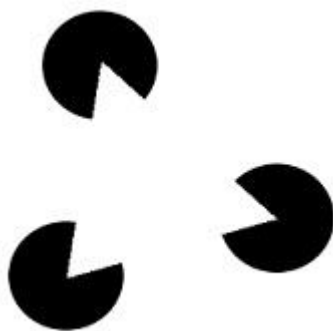


Fig. 5. Triángulo de Kanisza / Fuente: *Wikimedia Commons*.⁷²



Fig. 6. Imagen de una escena natural con líneas verticales sobreimpuestas. / Fuente: Catherine Howe, *Perceiving geometrical illusions by nature laws*.⁷³

Lo argumentado previamente nos habilita a responder la pregunta central, ¿cómo vemos las líneas? Particularmente, se ha expuesto que las líneas percibidas se denominan líneas visuales, que a su vez se clasifican en independientes o dependientes, tal clasificación presupone una serie de características para que las líneas aparezcan. La pertinencia de reconocer tales líneas visuales reside en el modo en que se nos aparecen perceptivamente, además, las líneas visuales se manifiestan en múltiples formas en el campo visual de cada sujeto:

⁷² Kanizsa Triangle en *Wikimedia Commons*

⁷³ Catherine Q. Howe, *Perceiving Geometry: Geometrical Illusions Explained by Natural Scene Statistics*, p. 33

Pueden aparecer simplemente como líneas por sí solas sobre un fondo, o de otro modo: como límites entre regiones o superficies; dibujos lineales; bordes (discontinuidades de superficies); contornos de figuras planas (siluetas); factores de organización visual en casos de rivalidad de contorno; generadores y/o deformadores de forma (como en el jarrón de Rubin y la ilusión de Hering); inductores de transparencias fenomenológicas; márgenes de formas en casos de contrastes de brillo con las áreas adyacentes; gradientes de profundidad; elementos texturales (líneas de sombreado); marcas o trazos (manchas de pintura sobre lienzo o papel); grietas o rupturas en superficies, y así sucesivamente.⁷⁴

Con base a lo expuesto, cada línea visual que aparece desempeña un papel distinto en la organización de los elementos que aparecen en el espacio visual del sujeto perceptor. Y para lograr una “fenomenología de las líneas visuales” se necesita no reducir su estudio exclusivamente a los caracteres de la geometría euclidiana, sino enriquecer su estudio a partir de un análisis exhaustivo de las características particulares que hacen posible su visibilidad. Por eso, la propuesta de Albertazzi toma en cuenta que:

La geometría matemática estándar es insuficiente para explicarlas, ya que los elementos primitivos del espacio visual no son simplemente proyecciones geométricas de la estimulación retiniana. De hecho, la mayoría de los aspectos del espacio-tiempo en los que aparecen estos elementos primitivos todavía están lejos de ser completamente comprendidos, como la dinámica de su morfogénesis en la presentación.⁷⁵

Entonces, las líneas visuales pueden estudiarse desde una fenomenología experimental, que cifra su análisis en los efectos sobre el sujeto perceptor. Una prueba insuperable de la viabilidad de tal propuesta es el estudio de Albertazzi, *The perceptual organisation of visual elements: Lines*, en donde registra el resultado de: “una serie de cuatro experimentos, dibujando una serie de segmentos de línea (físicos), tanto rectos como curvados, para probar la influencia en su categorización de las siguientes dimensiones: grosor, tipo (si son visualmente rectos o curvados), color/fondo y orientación”.⁷⁶ Sin embargo, también podemos estudiar y profundizar los efectos de las líneas visuales, en función del espacio pictórico, porque la pintura y en general el arte es un instrumento para generar conocimiento sobre diferentes procesos naturales, como el de la visión.

⁷⁴ Liliana Albertazzi, *ob. Cit.*, p. 1

⁷⁵ L. Albertazzi, *ob. cit.*, p. 111.

⁷⁶ L. Albertazzi, *The perceptual organisation of visual elements: Lines*, p. 2

Con base a lo expuesto, podemos decir que las líneas visuales en el arte adquieren un estatus superior para enseñarnos a mirar con mayor profundidad nuestro mundo. Sin embargo, para estudiar las líneas en el arte, es menester contar con una conciencia histórica, porque cada pintura y obra instaura un “modo de ver [...] resultado de una creciente conciencia de la individualidad acompañada de una también creciente conciencia de la historia”.⁷⁷ Por eso, hoy podemos *ver* las pinturas como nadie las ha visto antes, de hecho, no resulta casual que el desarrollo de la psicología a mitad del S. XX y en adelante se apoyara tanto en el arte para poner a prueba postulados sobre el fenómeno de la visión.⁷⁸ Aunque, a diferencia de tales investigaciones de orden psicológico como el célebre libro de Arnheim, lo que nos enseña la fenomenología experimental es justamente enriquecer y amplificar los postulados psicológicos, en aras de alcanzar una ciencia, en ese sentido, las líneas visuales se manifiestan en múltiples esferas de la vida social, y no solo en el arte, aunque sea la producción artística la que eminentemente nos permite acceder y explorar la realidad de las líneas visuales.

⁷⁷ John Berger, *Modos de ver*, [s.p]

⁷⁸ Cfr. Rudolf Arnheim, *Arte y percepción visual*.

2.2 La línea en el horizonte de la cerámica arcaica en Grecia

Hizo lo primero de todo un escudo grande y fuerte, de variada labor, con triple cenefa brillante y reluciente, provisto de una abrazadera de plata. Cinco capas tenía el escudo, y en la superior grabó el dios muchas artísticas figuras, con sabia inteligencia. Allí puso la tierra, el cielo, el mar, el sol infatigable y la luna llena; allí las estrellas que el cielo coronan.

Homero, *Iliada* (XVIII, 483)

En el presente apartado nuestro objetivo central radica en brindar una breve interpretación sobre el modo en que vemos el aparecer de las líneas en la cerámica griega antigua, particularmente en virtud de las ánforas del Maestro Dipylon. La razón de examinar tales líneas en la cerámica reside en la posibilidad de mostrar un principio fundamental en cualquier manifestación artística, la instauración de un orden. Para confirmar aquella premisa, nuestra argumentación se divide en tres partes. En la primera explicamos la necesidad inherente al ser humano por establecer un orden frente a la realidad. La segunda parte, consiste en analizar un par de ánforas del Maestro Dipylon. Por último, problematizaremos cómo la aparición de la línea en la cerámica griega devela un contenido simbólico que presupone un desarrollo histórico y social complejo.

En el canto XVIII de la *Iliada* se ubica el célebre pasaje donde Hefesto trabaja en la elaboración de la armadura de Aquiles, tras la petición de Tetis, dicho pasaje es un claro ejemplo de cómo la idea de orden es fundamental para el ser humano, de allí que los versos de Homero sean la primera fuente literaria que enseña cómo el mundo puede quedar representado mediante figuras en un objeto, en este caso, en la armadura de Aquiles cabe un mundo, o sea, una representación de la realidad. Al respecto de esta idea de orden, Jeffrey Hurwit experto en la civilización griega escribe:

Y esta idea de orden fue la gran y omnipresente idea de la primera fase real de la civilización arcaica: el período geométrico tardío (760-700). El orden —su ruptura en la *Iliada*, su restauración en la *Odisea*— es quizás la más importante de las preocupaciones homéricas, y es en el orden en el que insiste el propio lenguaje de Homero. La exigencia de orden se expresa en las estructuras del arte geométrico a mediados del siglo VIII. Y cualesquiera que

fueran sus orígenes precisos, la polis era a la vez la expresión social de este "temperamento ordenado" y su refuerzo, su apoyo, su ancla..⁷⁹

Resulta clave el apunte de Hurwitt, porque el orden en la civilización griega es una idea que se concreta a partir de múltiples ámbitos en la vida social, tanto en el plano religioso, político, y artístico, por ello, el plano artístico es un testimonio notable que expresa las relaciones complejas que comienzan una transformación histórica en la sociedad griega. No obstante, para identificar aquella transformación en los objetos artísticos, resulta pertinente establecer que la necesidad de instaurar un orden no es exclusiva de la sociedad griega a mediados del siglo VIII y VII a.C, en realidad, tan solo es un momento que comprueba la capacidad inherente de la especie humana por buscar una regularidad, de hecho, esta capacidad la podemos encontrar en actos tan arraigados a la naturaleza humana como el simple acto de caminar y concentrarse en el camino, por ello, las teorías de la percepción visual en gran medida plantean como principio la ley de *Prägnanz*, que consiste en nuestra tendencia a organizar los estímulos visuales de manera simple, simétrica y equilibrada. Se podría decir, que tenemos ojos no solo para ver sino fundamentalmente para organizar y simplificar nuestra interacción visual con los objetos de nuestro entorno, incluso, ante figuras asimétricas habrá una tendencia por buscar un orden. Metzger caracteriza esta capacidad jocosamente cuando escribe que: “hasta el ser humano más desordenado tiene al menos, sin darse cuenta, *ojos que aman el orden*. De lo contrario, como se muestra en nuestros ejemplos, veríamos el mundo plagado de deformidades impensables”.⁸⁰ Este amor por el orden propio de nuestra naturaleza también se expresa en el arte, incluso se pone en juego porque la experimentación visual de los artistas conduce la mirada rumbo a deformidades a las que no estamos acostumbrados. Por ello, Gombrich en su conocido libro *El sentido del orden*, plantea como tesis general que el espectador de arte no es un espectador ingenuo que pueda ser comprendido a partir de la teoría de estímulo-respuesta, sino que posee una agencia, es decir, su experiencia estética implica actividad, no pasividad, entonces, en dicho libro Gombrich formula la importancia de “señalar la necesidad de contemplar al organismo como un agente activo que busca el entorno, no a ciegas, ni al azar, sino guiado por su inherente sentido del orden”.⁸¹ Tal hipótesis será puesta a prueba a partir un recorrido histórico por

⁷⁹ Jeffrey Hurwit, *The art and culture of early Greece*, p. 73.

⁸⁰ Wolfgang Metzger, *Laws of seeing*, p. 26.

⁸¹ Ernst Gombrich, *El sentido del orden*, p. 5

aquellas manifestaciones artísticas donde la búsqueda de orden se manifiesta, de allí, que los primeros capítulos se los dedique a la artesanía, y eminentemente a la decoración, porque la tendencia de reproducir patrones y formas simples, simétricas y ordenadas se concreta en las diferentes prácticas artesanales, que a su vez, son prácticas que la mayoría de las culturas comparten. Y qué relación guarda la aparición de líneas con la búsqueda inherente del ser humano por encontrar un orden, pues que existe una preferencia natural por las líneas y las formas geométricas simples, es decir, que, en términos prácticos, las líneas favorecen nuestra tendencia a la simplicidad, o sea, son elementos que permiten la unidad, pese a la diversidad, y esto ha quedado fijado en la historia del arte a partir de la noción de diseño.

Sin embargo, para nosotros la tesis de Gombrich de explicar el diseño y la organización de formas simples y ordenadas reduce el estudio de las formas geométricas contenidas en textiles o en diferentes objetos de artesanía a una dimensión decorativa, ya que, la experiencia estética que tenemos de aquellos objetos respondería a una historia del gusto, y en esa medida, los patrones geométricos yacen ligados a la noción de adorno, porque la ornamentación enriquece una experiencia placentera y familiar. Por tanto, creemos que las líneas y su extensa morfología que también Gombrich registra (Figura. 1) no pueden restringirse a una explicación meramente objetiva, es decir, que en la artesanía la utilización de líneas no responde únicamente a la generación de experiencias placenteras, tal vez, solo en primer grado, porque la inserción de formas lineales y geométricas en un vaso funerario o en un textil, también posee una significación simbólica. Al respecto, de esta circunstancia Ernst Cassirer escribe:

Otra perspectiva completamente distinta adoptamos si consideramos a la línea como símbolo mitológico o como ornamento estético [...] Ese símbolo mitológico no funciona sólo como mero signo, como señal que permite reconocer lo sagrado, sino posee también un poder material que le es inherente, un poder mágico-coactivo y mágico-repelente. El mundo estético no conoce semejante coacción. Considerado como ornamento, el dibujo parece alejarse de la esfera del “significado” en sentido lógico-conceptual, así como también de la esfera del indicio y la advertencia mítico-mágica. Estéticamente considerado el dibujo posee su propio sentido, el cual solamente se revela a la contemplación artística pura, a la “visión” estética en cuanto tal. Nuevamente encontramos que la vivencia de la forma espacial se efectúa plenamente en la medida en que pertenece a todo un horizonte que nos es revelado por ella,

en la medida en que se encuentra situada en una atmósfera determinada en la que no solamente “está”, sino también, por así decirlo, vive y respira.⁸²

Dos cuestiones debemos subrayar del pasaje previo. Por un lado, la línea puede adquirir significados en virtud de diferentes ámbitos de sentido, ya que la misma línea interpretada a partir de la mitología suscita una relación distinta, porque su significado está determinado por la forma simbólica del mito, o sea, una curva o una espiral interpretada mitológicamente desencadena un significado diferente que si la misma línea es identificada como un ornamento estético. Por otro lado, la clave para comprender estas variaciones de significado en la línea, presupone un “atmósfera” o sea, un horizonte que determina y articula su sentido, entonces, la línea como ornamento no solo es la línea aislada y en relación con un espectador, sino que es la línea en relación con el medio, o sea, la materialidad que sirve de soporte, el color, el lugar en donde se contempla, además de las circunstancias externas al objeto que también terminan por determinarla como lo es la época, la sociedad y la cultura que la crea.

En consecuencia, a diferencia de Gombrich, el ornamento, no es la única vía para interpretar la aparición de las líneas en los objetos artísticos, quizá en un primer momento; bajo una circunstancia perceptiva inherente a la naturaleza humana, pero, la complejidad que la cultura impregna en la creación de sus objetos presupone una *atmósfera* que enriquece el sentido primario de *ver orden*, podría decirse que el orden, no solo se manifiesta en nuestra especie como una búsqueda por encontrar regularidades, sino que *creamos* orden y esta creación se manifiesta en diversos grados de significación, o sea, la significación de una línea puede resultar tan compleja o simple, en dependencia de la atmósfera que la integra, basta escuchar los extraordinarios versos de Homero, donde una triple cenefa es mucho más que un ornamento, sino que forma parte de esa unidad que conforma la representación de un mundo. Más allá de lo mitológico, las líneas y en general, las formas geométricas contribuyen a la difícil tarea de erigir un orden. Este hecho lo comprobaremos al analizar un par de objetos de cerámica pertenecientes al estilo del Maestro Dipylon.

⁸² Ernst Cassirer, *Filosofía de las formas simbólicas III. Fenomenología del reconocimiento*, p. 161.

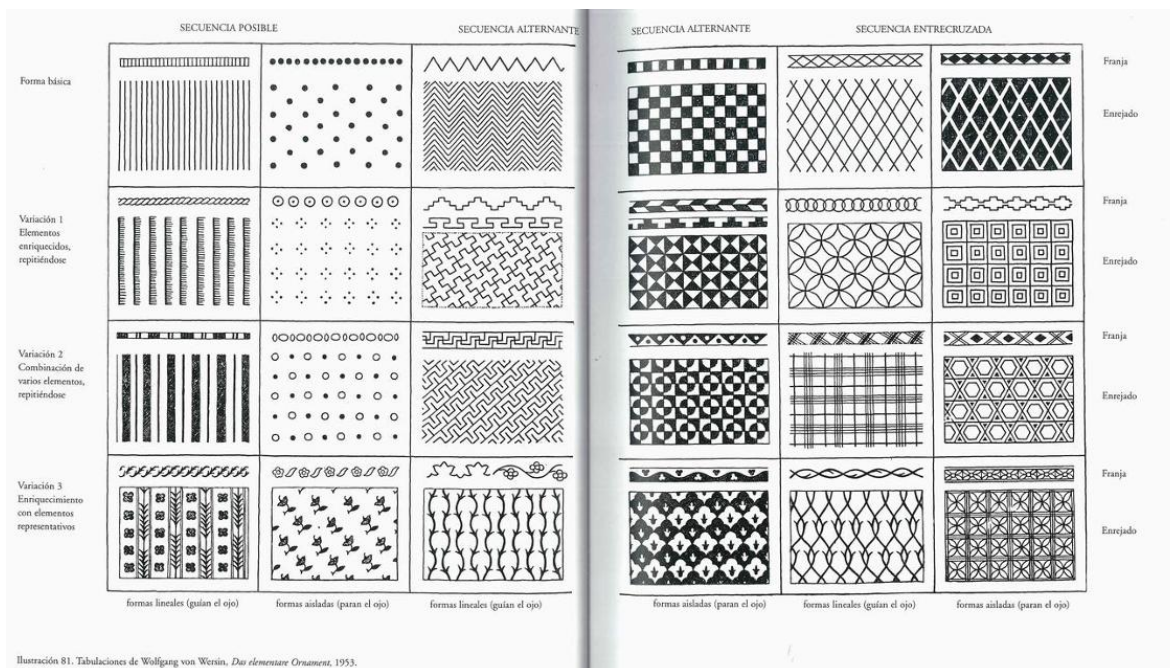


Fig. 1 Tabulaciones de Wolfgang von Wersin. Fuente: Gombrich, *El sentido del orden*.

Hemos dicho que el sentido del orden es inherente a la naturaleza humana, y este sentido no solo se manifiesta en la ornamentación y el diseño, también de manera compleja en la visión de un mundo organizado, en ambas circunstancias las líneas poseen diferentes significados. En lo que sigue, mostraremos cómo la cerámica griega del denominado periodo geométrico tardío muestra la instauración de un orden, el cual presupone una “cadena de operaciones” es decir, un vasto entrelazamiento de diferentes prácticas artísticas y también de circunstancias sociales. Entonces, a partir de aquí, consideramos las líneas que aparecen en las vasijas no solo como “adornos” sino como elementos que forman parte de una significación relativamente compleja, o sea, no centraremos el análisis en la estilización de las líneas, sino en el modo en que aparecen para formar parte de una totalidad, que a su vez nos enseña algo sobre la sociedad griega antigua.



Fig. 2 Ánfora funeraria (A 804). Maestro Dipylon, Fuente: Museo Arqueológico Nacional de Atenas.⁸³

⁸³ Vasija del Maestro Dipylon en *Geometric Period - National Archaeological Museum*



Fig. 2 Fragmento de una vasija. Maestro Dipylon. Fuente: Museo del Louvre.⁸⁴

Comencemos por describir formalmente ambas piezas. La primera ánfora alojada en el Museo Arqueológico Nacional de Atenas posee una altura considerable de aproximadamente 1,55 m (diámetro máximo: 74 cm), el material es terracota, por tanto, está hecho en arcilla y fue modelada y endurecida al horno. La estructura del ánfora claramente marcada, se compone por la base compuesta de una franja de color negro, encima de tal franja vemos dos bandas lineales del mismo color, sobre tales franjas observamos el comienzo de una banda de patrones geométricos como meandros, rombos, óvalos, tales patrones cubren toda la superficie y tales bandas están separadas entre sí por tres líneas negras paralelas que enmarcan y separan dando como resultado diez bandas con patrones geométricos, y en paralelo a la altura de las asas las bandas con patrones geométricos se interrumpe para dar paso a un diseño donde se presentan una serie de figuras que por su forma sugieren la representación de seres humanos, tales figuras siguen una orientación vertical, son de color negro y están dispuestas de modo lineal y en el centro se encuentra una figura humana en horizontal, a excepción de tal figura recostada, las demás figuras además de permanecer de

⁸⁴ Fragmento de vasija del Maestro Dipylon en Cratère - Louvre site des collections

pie tienen los brazos levantados. La disposición tanto de las figuras humanas como de las bandas con patrones geométricos develan cierto ritmo, pues no caen en la monotonía, ya que el contrapunto que separa a las figuras humanas se localiza a través de una pequeña banda de líneas en zigzag. Después de la escena con figuras humanas se reanuda la aparición de bandas con patrones geométricos hasta llegar al cuello del ánfora, donde cerca del final aparecen figuras de animales, también de color negro y organizados a lo largo de la superficie del cuello del ánfora. Una valiosa descripción de esta ánfora es descrita por Hanna Philipp así:

Se trata de algo más que bonitas decoraciones y, en ocasiones, de algunas figuras humanas. Las bandas ornamentales no tienen ningún significado representativo, pero con su tamaño y orientación bien elegidos, con su cuidadosa colocación en la vasija y su complicada correspondencia entre sí, muestran un orden bien pensado y complejo, un orden en el que el hombre y el animal encajan, en imagen y en obra, ya que la vasija funeraria lo indica. Esa orden se satisfizo con mucho esfuerzo: el difunto fue llorado y enterrado, como debe ser, y su tumba fue claramente señalada [...] Este hombre muerto también se inserta en un orden general ante los dioses y ante los hombres. Por lo tanto, no se puede hablar aquí de una sola imagen aislada con respecto a la escena representada: el conjunto es una imagen del orden que obviamente era tan importante representar. Las líneas negras claras son inamovibles, sin escorzos ni perspectivas que relativicen. Las figuras también son siluetas negras, inamovibles.

85

Al respecto de la clarísima descripción de Philipp, destacan tres cuestiones que aportan información para comprender las figuras, tal información contribuye a una mejor comprensión sobre las figuras. El primer dato relevante es que las bandas ornamentales pese a no tener un significado representativo particular, no quiere decir que solamente sean adornos, más bien, su significación reside en tamaño, orientación, ritmo y disposición, tales características fijan una correspondencia que participa de la totalidad de lo representado. El segundo dato, es que la escena con figuras humanas reproduce la escena de un funeral, por tanto, la disposición de la figura del hombre recostado significa la representación de un ritual funerario, de allí que los brazos levantados por las figuras de los costados señalan un gesto solemnidad. El tercer dato es que la disposición lineal tanto de las figuras y las bandas con patrones geométricos componen una sola imagen, y dicha unidad es motivada también por el

⁸⁵ Hanna Philipp, “Zur Genese des,., Bildes “ in geometrischer und archaischer Zeit” en *Homo Pictor*, p. 94.

mismo material, es decir, la redondez del ánfora contribuye a la continuidad de la imagen, por ello, ningún elemento puede leerse de manera aislada, todos los elementos forman parte de un orden.

Respecto a la segunda pieza exhibida actualmente en el Museo de Louvre, cabe señalar que se trata de un fragmento, y para observar mejor los detalles, la Fig. 2 nos permite identificar una escena que condensa una gran cantidad de figuras humanas que por los atributos y características que las rodean podemos inferir que están librando una batalla, a diferencia de la anterior ánfora, en esta, la posición de los brazos y la separación de los pies indican un acto de confrontamiento entre sí, no hay solemnidad, siguiendo el estilo del maestro Dipylon resulta válido decir que las figuras humanas dispuestas en horizontal remite a la representación de muertos, incluso, los muertos caen, y esto se debe a la disposición de las figuras circulares que por su posición representarían los escudos de los guerreros caídos, también en la escena podemos observar la silueta de aves, y ¿qué hace un ave en una batalla? tal vez, se trate de aves rapaces. Asimismo, las líneas y los patrones geométricos no están dispuestos en la superficie para separar entre la posición de una figura humana y otra, sino para formar parte de la escena, por ende, las estrellas, los romboides y las pequeñas líneas quebradas son indicios de los enfrentamientos, como si se tratara de figurar lo desapercibido en ese movimiento entre la lucha y la muerte. Para complementar la descripción, el siguiente extracto de Coldstream es pertinente:

La claridad, una vez más, es notable. La técnica de la silueta requiere que no haya una superposición sustancial de figuras; de modo que los cadáveres parecen estar flotando en el aire [...] La muerte se transmite a través de las muñecas dobladas y los dedos separados [...] los brazos humanos siempre están claramente dibujados, de modo que reconocemos inmediatamente la actividad y la función de cada persona. Y, sin embargo, la anatomía subyacente de cada figura pintada en este taller —ya sea el guerrero, el arquero, el remero o el doliente— se ajusta al arquetipo austero establecido por el propio Maestro, muy distinto de cualquier experimento anterior: estatura anormalmente alta, curvas reducidas al mínimo y el pecho frontal presentado como un delgado triángulo isósceles.⁸⁶

El último pasaje nos obliga a referirnos ha llamado estilo del Maestro de Dipylon, pues como veremos dicho estilo fue singular porque demostró a partir de sus innovaciones

⁸⁶ J.Coldstream, *Geometric Greece*, p. 89

en la plástica la posibilidad de superar el estilo geométrico anterior, de acuerdo con Pierre Demargne, “en el siglo IX [...] fondos negros muy estrictos, algunas bandas decoradas en formas muy simples, entre los cuales el meandro [...] en el S. VIII el artista da la ilusión de la realidad, llenando los cuerpos y matizando las actitudes”.⁸⁷ El artista refiere a Dipylon, y no porque conozcamos su nombre, sino porque es el lugar donde estaba ubicado el Taller, importa aclarar que, en la historia griega, la aparición de las firmas y signatures en el arte es relativamente escaso.⁸⁸ Entonces, el estilo de Dipylon trata de transmitir una idea de la realidad, de allí el creciente interés por representar motivos como rituales funerarios o guerras, dicho interés por representar escenas presupone la superación de la decoración exclusivamente geométrica, incluso esta superación, no borra la utilización de formas geométricas utilizadas en el periodo geométrico anterior como el meandro, solamente que este tipo de formas que centralizaban las decoraciones de las obras artesanales previas, ahora adquieren otro grado de complejidad, y este hecho se debe en primera instancia a la dimensión y altura de las vasijas, tal como vimos en la primera vasija, de 1.55 metros. Al respecto, Coldstream señala que el Maestro Dipylon:

aumenta la complejidad de los meandros en proporción al tamaño del campo: de ahí el doble meandro y el triple meandro en el cuello. Incluso hay un cuádruple meandro en el cuello del ánfora, el jarrón más grande [...] fue el primer artista en demostrar cómo toda la superficie de un jarrón monumental podía cubrirse con bandas de ornamento lineal sin temor a la monotonía, y sin ningún riesgo de oscurecer la forma subyacente.⁸⁹

Otro pasaje del mismo autor también nos enseña que la ornamentación lineal fue tan innovadora por parte del Maestro Dipylon que fue pionero al utilizar las pequeñas formas geométricas que veíamos en la segunda pieza sin ser subordinadas ceñidas a un mero adorno, también forman parte de la escena:

el Maestro Dipylon también fue pionero en pensar pequeños motivos adecuados para llenar espacios vacíos en los campos figurados. Estos adornos tienen el efecto de unir las figuras en

⁸⁷ Pierre Demargne, *Nacimiento del arte griego*, p. 288-289

⁸⁸ Cfr. “artistas cuyas “manos” y obras han sido identificadas por un conocedor de más de un siglo de antigüedad, y a los que se les han dado sobrenombres útiles (como el Maestro Dipylon, el Pintor Chigi, el Pintor de Aquiles, el Pintor de Berlín, incluso el “Theseum Architec” en Jeffrey Hurwitt, *Artist and Signatures in Ancient Greece*, p. 30.

⁸⁹ J. Coldstream, *Greek Geometric Pottery*, p. 36.

una relación armoniosa con los diseños geométricos circundantes y reducir el contraste entre la silueta audaz y el ornamento lineal de medio tono.⁹⁰

Tal como hemos notado, el estilo del Maestro Dipylon fue más allá de los estilos geométricos precedentes, de tal modo que las ánforas griegas que retratan escenas funerarias o de combate devela el rigor y la meticulosidad para alcanzar un equilibrio entre ornamentación geométrica y figuración, de hecho, es de los primeros artistas en Grecia que a través de las repetición de sus figuras arquetípicas como el guerrero transmite una mayor semejanza con la realidad, otorgando a cada vasija un vitalidad y contexto que amplifican la experiencia de cualquiera espectador.

Sin duda, el impacto estético que tenemos ante las piezas previamente analizadas nos transmite una sensación de organización y estabilidad figurativa que anima el conocimiento por el pasado griego, particularmente por la vida social de dicha cultura, de tal modo que las ánforas poseen un poder expresivo tan notable como los versos de Homero. Sin embargo, tal acontecimiento presupone una *cadena operativa* muy amplia, y una profunda actitud de conceptualización, pues en palabras de Ioannis Smyrniaios:

según la teoría de la chaîne opératoire, las formas cerámicas no se inventan, sino que se conceptualizan. Por lo tanto, estas formas son productos de una conceptualización innovadora. La introducción y fabricación de formas innovadoras hacia el 760 a.C. podría haber reflejado las demandas de consumo de las élites rivales en los ritos funerarios de la geometría tardía, y las únicas formas relacionadas únicamente con el consumo de élite eran las ánforas monumentales y este estudio demuestra que su producción requería una chaîne opératoire [...] basada en técnicas combinadas como la construcción a mano, el acabado de torno y, posiblemente, el moldeado.⁹¹

En virtud del pasaje previo, podemos extraer dos ideas importantes. La primera, las innovaciones del Maestro Dipylon responde a las exigencias de las élites de su época, es decir, la visión y ejecución del artista por lograr escenas tan armónicas y complejas están determinadas por el contexto social. La segunda idea, es que las grandes piezas de cerámica responden al conglomerado de técnicas combinadas. Sin embargo, más allá de las influencias que tenían las élites en el Taller del Maestro Dipylon, es indudable que el trabajo artístico

⁹⁰ J. Coldstream, *Geometric Greece*, p. 92.

⁹¹ Ioannis Smyrniaios, *The correlation of technological and stylistic changes, and society, in the production of attic geometric and orientalising finewares*, pp. 269-270.

supera el condicionamiento social, porque las imágenes allí representadas son unidades de sentido, al respecto de este juicio, Annette Haug escribe: “las imágenes de jarrones no hacen declaraciones intencionales sobre la historia, sino que son transmisoras de un sentido de significados sociales y culturales. Esto permite que los contenidos de las imágenes hagan referencia a procesos políticos, sociales o culturales (también mentales).⁹²

En síntesis, y en virtud de lo expuesto en el apartado, podemos considerar que las líneas ornamentales que se manifiestan en las vasijas del Maestro Dipylon, no solo remiten a una necesidad inherente del ser humano por establecer orden, y tampoco son meros “adornos” ajenos a las escenas pintadas, sino que justamente por su integración en una escena pictórica, notamos que las líneas contribuyen a generar un orden, el cual responde a una necesidad de alcance cultural

⁹² Annette Haug, “Images and history: a discursive approach” en *Images at the crossroads media and meaning in greek art*, p. 55.

2.3 La línea abstracta e imaginaria. Del Renacimiento a la modernidad

No podemos pensar una línea sin *trazarla* en el pensamiento

Immanuel Kant, *Crítica de la razón pura*.

La primera pintura fue solo una línea que circundaba la sombra del hombre proyectada por el sol en las paredes.

Leonardo Da Vinci. *Tratado de la pintura*

En el presente apartado el objetivo central radica en exponer dos formas de aparecer de la línea inteligible; la línea abstracta y la línea imaginaria. Nuestra argumentación se divide en tres momentos. En primer lugar, explicaremos la génesis conceptual de la línea abstracta, a través de un tratamiento filosófico sobre la noción de abstracción. Posteriormente, enfocaremos nuestra atención en la dilucidación de la línea imaginaria, y para determinar su sentido se analizará la facultad de imaginar. Después aplicaremos la línea abstracta para estudiar tres conceptos en una pintura renacentista.

Previamente hemos analizado la aparición de la línea, particularmente la línea visual, y tal como se demostró su principal característica es la manifestación física, de allí, que pueda percibirse en el campo visual de cualquier sujeto capaz de mirar. En lo que sigue, reflexionaremos sobre otro modo de aparecer de la línea, el cual no se manifiesta sensiblemente, sino que su aparecer es inteligible. Tal condición de la línea presupone partir de la siguiente tesis: *las líneas son una forma espaciotemporal de pensar e imaginar la organización de conceptos e imágenes* y un ejemplo de la manifestación de estas líneas las encontramos en la pintura.

Emprendamos nuestra argumentación con la siguiente definición: *la línea es una forma primaria de exponer la reflexión*. Antes de proseguir, conviene aclarar dos nociones claves contenidas en tal juicio, a saber, forma primaria de exposición y reflexión. Entonces, dediquemos algunos párrafos a exponer el significado de *forma primaria de exposición*. Comencemos con la siempre problemática definición de forma, la cual, es una estructura inteligible que permanece y surge a partir de condiciones mínimas espaciotemporales, y se produce en el análisis de una totalidad constituida por elementos materiales de cierto fenómeno. Para ejemplificar esta proposición heredera de una larga tradición metafísica,

intentemos obtener la forma de la pantalla de mi computadora que tengo ante mis ojos, la forma, como hemos dicho implica condiciones espaciales y temporales, por tanto, aquella computadora no solo la percibo en mi campo visual, es decir, en la medida en que la ubico en un lugar fuera de mí, en el exterior, doy cabida a cierto sentido externo, pero esta relación *intuitiva* a priori, no es la única que me permite explicar el fenómeno que tengo ante la mirada, también el sentido interno; el tiempo, el cual permite interiorizar la computadora, a partir de una serie sucesiva de presentación, por ende, me siento afectado por esa computadora en un aquí que se sucede en el presente, en consecuencia, vivencio la computadora en particular, y no cualquier computadora, sino esta que tengo ante mí y que toco y veo. Pero, la computadora, y la vivencia sensible que tengo de ella, todavía no me conceden la forma, o sea, la estructura invariante que resulta del análisis de esa totalidad material, entonces, debo amplificar mi relación con ella a partir del reconocimiento de otras propiedades que también se manifiestan, por ejemplo, dureza, brillo, tamaño, color, etcétera. Posteriormente, tendré que poner a prueba tales propiedades de tal modo que la afectación sensible sea completada a partir de conceptos, incluso podré demostrar, si en efecto, la forma más elemental de la computadora que tengo frente a mí puede representarse a partir del concepto geométrico de rectángulo.

En menos palabras, el *hilemorfismo* de la tradición metafísica establece una relación fundamental entre materia y forma, o bien entre forma y materia, eso sí, la distinción entre la filosofía clásica y la filosofía kantiana radica en la manera de concebir y explicar los fenómenos ya no a partir de una realidad substancial y fuera del sujeto como lo fue para Aristóteles o Platón, sino dentro del sujeto, tal desplazamiento da comienzo al principio fenomenológico sobre el hecho de que toda realidad es intencional, porque el sujeto siempre es afectado por algo de lo cual se tiene conciencia. Tal premisa fenomenológica es la que seguiremos a lo largo de nuestra exposición.

Para no caer en las derivas de la historia de la filosofía, proponemos la siguiente síntesis: las formas siempre son formas de una conciencia, desde luego, este juicio no dice nada nuevo bajo el sol de la filosofía occidental, pero, nos sirve para aclarar que hay una multiplicidad de formas que se suscitan en la conciencia, y en virtud del fenómeno y el individuo, algunas formas ocuparán un mayor grado de intensidad y densidad en el sujeto, y

por ello su aparecer variará tanto en el nivel personal como a escala social e histórica. De hecho, podemos conectar esta idea con el apartado previo, en relación con las escenas del vaso funerario del Maestro Dipylon, en donde veíamos una tremenda manifestación de orden en la superficie de la cerámica, que a su vez, no solo representaba una escena humana como un funeral o una batalla, sino que *expresaba* una dimensión histórica que daba testimonio de la relación entre la civilización griega y las relaciones sociales y religiosas que se erigían en aquella cultura, en esa medida, la forma estética que presenciamos, tan solo daba unidad a las múltiples formas que también integraban la visión griega del mundo. Asimismo, las formas geométricas, no podían comprenderse únicamente como mera forma ideal, sino que guardaban una relación simbólica mayor con la escena, de tal suerte que los patrones geométricos son más que solamente adornos, es decir, que al comprender la pieza de cerámica como un todo que comenzaba en la parte inferior con bandas de líneas y puntos, continuando con figuras que representaban personas, llegábamos a la representación de prácticas ritualistas.

No obstante, dadas las múltiples formas que la conciencia pone en marcha, en adelante defenderemos que una forma primaria es la línea, porque no solo es visible sino inteligible. Por tanto, la línea no se restringe a un elemento visual susceptible de ser objetivado por diferentes disciplinas, sino que es subjetiva. En cierto sentido, la línea es materia y forma, porque se presenta en la mente y en la materia, dicho esto, la línea también altera la facultad cognitiva del hombre e incide en la misma materia. Al respecto, de esta propuesta de considerar a la línea como una forma primaria. Ernst Cassirer escribe:

Y siempre resulta que la “comprensión” del mundo no es ninguna copia, ninguna reproducción de una estructura de la realidad, sino que entraña una libre actividad del espíritu. No hay ninguna auténtica comprensión del mundo que no se funde en determinadas direcciones básicas de conformación espiritual antes que de observaciones para aprehender las leyes de esta conformación; tuvimos ante todo que diferenciar con toda precisión sus diversas dimensiones. Ciertos conceptos — como los de número, tiempo, espacio— representan en alguna medida formas originarias de síntesis imprescindibles si se quiere hacer una “unidad” de una “pluralidad” y si se quiere dividir y ordenar algo múltiple de acuerdo con ciertas formas. Pero esta ordenación, según hemos visto, no se lleva a cabo del mismo modo en todos los campos, sino que su modalidad depende esencialmente del principio estructural específico que opera y rige en cada campo particular. El lenguaje y el mito muestran particularmente una “modalidad” que les es propia y específica.⁹³

⁹³ Ernst Cassirer, *Filosofía de las formas simbólicas. III Filosofía del reconocimiento*, p. 20

Resulta de especial importancia el pasaje anterior, porque nos arroja tres aspectos para comprender a la línea como forma originaria. El primer aspecto reside en que toda comprensión del mundo supone *direcciones básicas de conformación espiritual*, estas direcciones se manifiestan frente a nosotros antes de adquirir una dimensión de ley o de principio, o sea, que antes de llegar al sentido se avanza rumbo a este por diversos caminos, pero, son caminos claramente diferenciados y determinados, por eso, no es casual que existan conceptos e intuiciones compartidas por diferentes civilizaciones para llegar a la conformación de un sentido, por ejemplo, el concepto de tiempo, espacio o la idea de Dios. Entre tales intuiciones y conceptos encontramos a la línea, ya veíamos en el capítulo primero, cómo la línea adquiere una significación antropológica y matemática, o sea, como artefacto cultural y como concepto geométrico, aunque la línea no se reduce a tales definiciones objetivas, por ende, resulta viable identificar a la línea como una forma primaria que *dirige la conformación espiritual*, desde luego, no es la única. Otro aspecto que podemos señalar de la cita del filósofo neokantiano es que los conceptos son *representación* de formas originarias de síntesis imprescindibles: unidad-pluralidad, división-organización, sucesión-simultaneidad, entre otras. Sin duda, la precisión de este pasaje nos lleva a la relectura de Kant, particularmente al pasaje de la estética trascendental en donde explica el concepto de tiempo:

Debido precisamente al hecho de que esta intuición interna no nos ofrece figura alguna, intentamos enjugar tal déficit por medio de analogías y nos representamos la secuencia temporal acudiendo a una línea que progresa hasta el infinito, una línea en la que la multiplicidad forma una serie unidimensional. De ella deducimos todas las propiedades del tiempo, excepto una, a saber, que las partes de la línea son simultáneas, mientras que las del tiempo son siempre sucesivas.⁹⁴

El pasaje nos permite distinguir que para Kant la línea *representa* la intuición interna del tiempo, tal vez, no íntegramente, porque tal como aclara, no alcanza a representar todas las propiedades del tiempo, pues la línea es continua y simultánea, y el tiempo es sucesivo, no necesariamente simultáneo. Al respecto, de la *representación interna del tiempo*, y el uso de líneas, resulta inevitable no referirnos al esquema de Husserl, (Fig. 1) porque, las líneas son utilizadas de la misma manera que en Kant, ya que, *representan* el modo en que el tiempo

⁹⁴ I. Kant, *Crítica de la razón pura*, A 33.

se constituye internamente en la conciencia; retención, protensión e impresiones primarias.

95

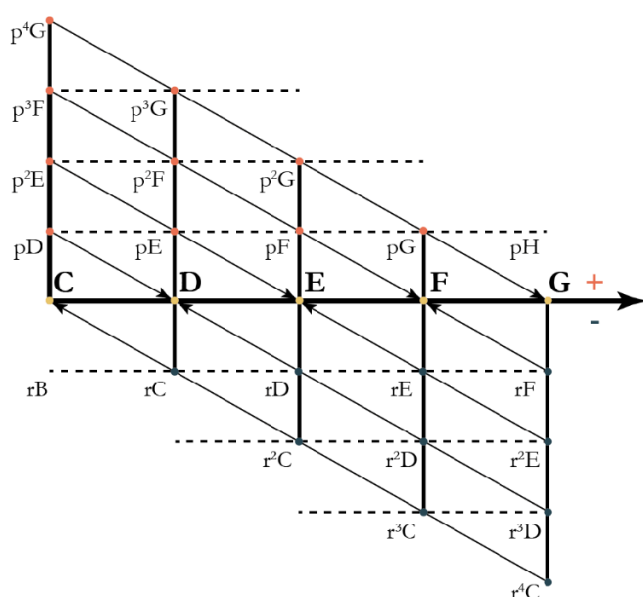


Fig. 1. Diagrama del tiempo de Husserl. Fuente: Djebbara, Zakaria, "Anticipation in architectural experience: a computational neurophenomenology for architecture?".⁹⁶

El tercer aspecto que destaca en el pasaje de Cassirer es que, para llegar a la ordenación de formas, se requiere distinguir la *modalidad* que determinan a las formas primarias en función de su relación con un campo superior, es decir, que las líneas en tanto formas primarias van adquiriendo diferentes modalidades. De tal circunstancia, resulta aceptable identificar a la línea no solo como una modalidad que se define por el campo de la ciencia geométrica o antropológica, sino también por el campo de la filosofía, y en términos más estrictos, a partir de la actividad del pensar. Este último aspecto es una pauta indispensable para formular que *la línea es una forma primaria que expone la reflexión*.

⁹⁵ "La línea horizontal continua, CDEFG, designa el flujo de eventos. Cada fase contiene retención (pasado inmediato), una impresión primordial (presente) y protención (futuro inmediato). Las retenciones se designan con puntos azules debajo de las líneas horizontales, mientras que las protenciones son puntos rojos sobre la línea horizontal. Las líneas verticales ilustran la retención, la protención y las impresiones primarias en el cruce. Por ejemplo, en la fase D, hay una proposición más segura de la fase siguiente, pE, en comparación con las fases posteriores p2F y p3G. También se mantiene la fase anterior, rC, que de manera similar es más segura que las fases posteriores r2B y r3A". Djebbara, Zakaria, Thomas Parr, and Karl Friston. "Anticipation in architectural experience: a computational neurophenomenology for architecture" en *arXiv preprint*, p. 7

⁹⁶ *Idem*.

Si somos consecuentes, hemos ya explicado en qué sentido decimos que la línea es forma primaria, no obstante, quedaba suelta la noción de exposición, pues qué quiere decir, exponer. Al respecto, de este concepto, debemos referirnos nuevamente a Kant, ahora a la *Crítica del juicio*, en donde escribe la siguiente observación:

Una *idea estética* no puede convertirse en conocimiento, porque es una *intuición* (de la imaginación) para la que nunca cabe encontrar un concepto adecuado. Una *idea de la razón* nunca puede convertirse en conocimiento, porque contiene un *concepto* (de lo suprasensible) para el cual nunca puede darse una intuición adecuada. Ahora bien, creo que la idea estética podría denominársela una representación *inexponible* de la imaginación, a la idea de la razón, sin embargo, un concepto *indemostrable* de la razón. [...] *Los conceptos del entendimiento* como tales siempre tienen que ser demostrables (si por demostrar se entiende, como en la anatomía, meramente el *exhibir*). [...] El concepto de *magnitud* puede darse en la intuición del espacio a priori, por ejemplo, en una línea recta [...] En esa medida ambos pueden evidenciarse por medio de una intuición empírica, esto es, el pensamiento puede mostrarse en un ejemplo (demostrado, indicado).⁹⁷

El denso pasaje anterior, puede servir como un resumen sumamente condensado de la filosofía kantiana, para notarlo basta con prestar mucha atención a las palabras en cursiva y vincularlas; idea estética-intuición, idea de la razón-concepto. A su vez, no podemos olvidar que para Kant la idea estética, refiere a las condiciones a priori de la sensibilidad, por ello, no caigamos en el fácil error de asociar a la idea estética con la noción de arte u objeto artístico. También, recordemos que los conceptos permanecen inherentemente ligados a la razón. Por lo anterior, el problema central que esboza el filósofo de Königsberg radica en la posibilidad de llegar al conocimiento, o sea, Kant se pregunta por la condición de cómo llegamos al conocimiento, entonces, parte del contraste entre idea estética e idea de la razón, o bien, concepto e intuición. Para resolver esta separación u oposición, introduce la representación *inexponible* y la *indemostración*, tales representaciones están vinculadas al *entendimiento*, a partir de la *exhibición*.

Aquí nos importa amplificar la propuesta kantiana, introduciendo la tesis inversa, es decir, la *idea estética* sí puede denominarse una representación exponible, sin embargo, para dar coherencia a nuestra propuesta, tenemos que ir más allá de la filosofía kantiana, y por

⁹⁷ I. Kant, *Crítica del discernimiento*, B240

ello, planteamos que la *idea estética* yace anclada por la dimensión epistemológica, porque se encarga de estudiar los fenómenos a partir de una fin objetivo, entonces, el conocimiento teórico no alcanza a establecer una relación más profunda con los fenómenos. Y más que conocimiento teórico, la noción de estética se expone en virtud de una situación perceptiva originaria, por eso, más allá de la adopción del término, idea estética, tendremos que partir de una *forma estética* de tal modo que su manifestación sea suficiente para conducirnos a un conocimiento ya no teórico, sino profundo, “para que el conocimiento merezca la pena no basta que sea verdadero sino que sea “profundo” o, mejor dicho, lo suficientemente concreto como para llevarnos de un plano de la realidad a otro sin hacernos perder la continuidad fenomenológica del proceso”.⁹⁸

En consecuencia, frente al conocimiento teórico, la primacía del conocimiento profundo puede revelar las condiciones para que la percepción de una silla o de una computadora, sea *más* que solo un objeto utilitario, y esta posibilidad se vuelve patente de manera eminente en la producción artística, de tal modo que objetos que en principio son útiles como *La Fontaine* de Duchamp pueden llevarnos a establecer una continuidad fenomenológica de la experiencia que va de un plano cotidiano de la realidad, a un plano más significativo. En una palabra, la forma estética necesariamente se expone, incluso el arte conceptual analítico más consumado como el de Joseph Kosuth y su *One and Three Chairs* está ahí expuesta en un museo. Aún queda aclarar de dónde viene aquel conocimiento profundo que antecede al conocimiento teórico, al respecto de esta difícil superación, Merleau-Ponty escribirá que:

La ciencia no fue, primero, más que la secuencia de amplificación del movimiento constitutivo de las cosas percibidas. Así como la cosa es la invariante de todos los campos sensoriales y de todos los campos perceptivos individuales, de igual modo el concepto científico es el medio para fijar y objetivar los fenómenos. La ciencia definía un estado teórico de los cuerpos no sujetos a la acción de fuerza ninguna, definía, por ende, la fuerza y reconstituía con el auxilio de sus componentes ideales los movimientos efectivamente observados.⁹⁹

⁹⁸ Gerardo Rivas, *Aparecer. La poética de la configuración*, [s.p]

⁹⁹ Maurice, Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, p. 75

Entonces, si los conceptos del entendimiento requieren ser indicados por un ejemplo, o sea, *exhibidos* como diría Kant, podemos complementar en virtud de la propuesta de Merleau-Ponty que no basta con exhibir o ejemplificar, sino que se trataría de *percibir*. Y aquí percepción no solo como un proceso exclusivamente sensorial, sino existencial, por ello, cobra relevancia la caracterización del filósofo francés sobre: “la percepción es una ciencia comenzante, la ciencia una percepción metódica y completa puesto que la ciencia no hacía más que seguir acríticamente el ideal el conocimiento fijado por la cosa percibida”.¹⁰⁰ Resumiendo la argumentación anterior, la forma estética nos lleva al conocimiento profundo, siempre y cuando, digamos que dicha forma *expone*, o sea, se manifiesta sensiblemente y es situada. De hecho, sin ir más lejos, el origen etimológico de *exposición* aclara nuestra propuesta:

Proviene del latín *expositio, expositionis*, que significa la acción de poner o sacar algo fuera. Deriva del verbo *exponere*, que significa poner, colocar fuera, exponer o incluso abandonar. Este verbo es un compuesto del prefijo *ex-* (de un interior a un exterior) y *ponere* (poner, colocar), que originalmente era *posinere*. A su vez, *posinere* se componía del prefijo arcaico *po-* (relacionado con el griego *apó-*) y el verbo *sinere* (situar).¹⁰¹

Después de la anterior deriva filosófica volvamos a nuestra concepción sobre la línea como forma primaria espaciotemporal que expone la reflexión. Ya hemos demostrado, en qué sentido entendemos a la línea como forma primaria y en dónde reside su carácter de exposición, a saber, en la forma estética. Sin embargo, antes de cualquier contenido teórico o simbólico, las líneas exponen la reflexión. Resulta medular comprender cuál es el sentido de reflexión, al respecto, Rivas escribe que:

la reflexión que libera el valor estético de la configuración respecto a la representación y lo entronca de todas maneras con lo existencial y, más aún, en lo atávico o hasta en lo fatídico como formas de la consciencia en las que se perciben así sea de un modo perverso o violento la potencia formadora del espacio y el tiempo sobre la sensibilidad, que por su parte se equilibra con el antropomorfismo. Lo cual le da a la reflexión un sentido crítico que permite explicar por qué lo que a cualquiera le parecería una figura sin el menor sentido puede, sin

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 77.

¹⁰¹ “Exposición” en *Etimologías de Chile*

embargo, poner de manifiesto el sentido más hondo de la existencia que alguien ha sido capaz de configurar de acuerdo con su época o (como casi siempre ocurre) en contra de ella.¹⁰²

Varios son los conceptos reunidos en el anterior pasaje: configuración, representación y figura, por ahora no dedicaremos mayor esfuerzo en aclararlos porque implica distinguir los alcances de aquellos a la luz de una argumentación que el autor desarrolla a lo largo de las páginas del libro citado. Sin embargo, nos importa llamar la atención en el sentido de *reflexión*, porque no es conocimiento teórico, sino que podríamos decir se trata de un proceso intelectual que permite arribar al conocimiento profundo de las cosas concretas, de allí, que la evocación de figuras sin sentido alguno para cualquier sujeto sin interés por desarrollar una relación más profunda con tal figura, aquella pasará inadvertida y sin importancia, en cambio, un sujeto interesado en revelar las afectaciones de aquella figura sin sentido abrirá una vía para llegar al conocimiento profundo, o sea, la reflexión crítica describe un movimiento que resiste tanto a las clasificaciones objetivas y teóricas, como a las actitudes utilitarias y prácticas. Sin embargo, la reflexión necesita de una forma para exponerse y no quedarse exclusivamente en el ámbito subjetivo e individual, cualquiera puede decir que ha reflexionado sobre tal o cual fenómeno, pero, no es hasta la demanda de pruebas donde se demuestra ese camino, no es por ello, ninguna casualidad que Kant demandara a los conceptos del entendimiento, ejemplos. En esa medida, la reflexión no es aislada y azarosa sino *conducida* y expuesta, y es en esta acepción como podemos leer nuestra propuesta, las líneas conducen y exponen la reflexión.

Ya hemos explicado porqué las líneas son *formas espaciotemporales primarias que exponen la reflexión*. Ahora, nos compete esclarecer cómo adquieren una modalidad, o sea, una manera de ser, advertimos que, por el desarrollo de las líneas como formas, podemos reconocer dos: la línea abstracta y la línea imaginara. La diferencia entre ambas reside en las facultades que permiten su aparición; una es pensada y otra imaginada. Es decir, que, por un lado, la línea abstracta se define como la forma de pensar el orden de los conceptos, y por otro, la línea imaginaria es la forma de imaginar el dinamismo de las imágenes. En tales definiciones hemos sugerido varios términos que ameritan un razonamiento: pensar e

¹⁰² Gerardo Rivas, *Aparecer. La poética de la configuración*, (s.p)

imaginar. Trazaremos nuestra argumentación, comenzando con la dilucidación de la línea abstracta.

En particular, la línea abstracta refiere a la facultad humana de abstraer, en términos generales abstraer significa “separar por medio de una operación intelectual un rasgo de algo para analizarlo en su pura esencia”.¹⁰³ Esta definición general es heredera de una larga tradición filosófica que remonta a la filosofía antigua. Ya en Aristóteles encontramos una reflexión sobre la posibilidad de diferenciar entre objetos inteligibles y sensibles, los cuales son captados por diferentes facultades, las sensitivas e intelectuales respectivamente, y tal distinción incluso es puesta a prueba, en relación con entidades geométricas, como la línea recta, la cual de acuerdo con el Estagirita: “con la línea recta sucede como con lo chato, puesto que no se da sin el continuo; sin embargo, su esencia, la discierne con otra facultad. Supongamos, pues, que su esencia sea la díada [...] Así, pues, digamos en general que el intelecto es separable en la misma medida en que los objetos son separables de la materia”.¹⁰⁴ En este breve pasaje, vemos que la entidad de la línea recta no solo es abordada a partir de su carácter material o visible, sino formal-esencial, en tanto, supone una esencia de la línea; la díada, sin embargo, dicha suposición no es profundizada. Por lo dicho, una inducción valiosa es que la facultad intelectual se separa de la condición material de los objetos. Entonces, el carácter primordial de la abstracción consiste en separar. Cabe complementar tal proposición en virtud de lo dicho por Flusser:

Tuvieron que pasar decenas de milenios antes de que aprendiéramos a tornar transparentes las imágenes, a “explicarlas”, a arrancar con los dedos los elementos de la superficie de las imágenes y alinearlos para contarlos; antes de que aprendiéramos a rasgar el tejido del contexto imaginado y a colocar elementos sobre las líneas, a hacer las escenas contables, a desenrollar y desenvolver las escenas en procesos, vale decir, a escribir textos y a “concebir lo imaginado”. En consecuencia, la conceptualización es el tercer gesto de abstracción - abstrae el ancho de la superficie-, gracias al cual el hombre se transforma a sí mismo en hombre histórico, en actor que concibe.¹⁰⁵

¹⁰³ RAE, “Abstraer”.

¹⁰⁴ Aristóteles, *Acerca del alma*, 429b 20-25.

¹⁰⁵ Vilém Flusser, *El universo de las imágenes técnicas. Elogio de la superficialidad*, p. 31.

El extracto citado nos brinda una brevísima historia de cómo la facultad intelectual de abstraer ha pasado por distintos momentos, tanto en un plano histórico-social como temporal-individual. Por un lado, comenzamos nuestros primeros pasos de lo abstracto, en virtud de la manipulación que establecimos con los objetos, y esta manipulación puede ser explicada a una escala histórica mayor a la registrada narrativamente por varias civilizaciones, o sea, podemos ubicar el gesto de la abstracción desde los albores de la especie *homo sapiens*, particularmente a través de las características que distinguen a la especie del *homo neanderthalensis*. Para comprobar aquel planteamiento, David-Lewis Williams planteará a lo largo de su libro *La mente en la caverna* que, para explicar el origen de las imágenes parietales, las pinturas del paleolítico superior encontradas en varias cuevas de Europa central, resulta indispensable analizar el desarrollo de la conciencia a nivel neuronal como a nivel social, de allí, que la abstracción constituya una facultad que desencadenó la “explosión creativa” en varias regiones de Europa Central hace 40 mil años. Williams plantea que entre las características del comportamiento humano que favorecieron la creación de aquellas prehistóricas imágenes están:

el pensamiento abstracto, la capacidad para actuar en relación a conceptos abstractos no limitados en el tiempo o espacio, profundidad de planificación en grupo, comportamiento simbólico, la capacidad para representar objetos, personas y conceptos abstractos con símbolos arbitrarios, vocales o visuales, y de materializar esos símbolos en la práctica cultural.¹⁰⁶

No podemos olvidar que la prueba empírica de esta capacidad de abstraer se fue manifestando, a lo largo de la historia humana, y por eso, las cuevas de Chauvet o Lascaux, más allá de representar un pasado lejano de la humanidad, nos lleva a instaurar una conexión con nuestro presente, pues los hacedores de imágenes en aquellas intrincadas cuevas comparten con nosotros la misma condición neurofisiológica. Desde luego, la distancia entre nosotros no solo es temporal, también cultural. Pese a la distancia, resultará innegable que la abstracción comienza en la manera en que manipulamos los objetos, es decir, en la capacidad de materializar las representaciones de aquellos objetos, en otros objetos mediante símbolos arbitrarios, y deliberadamente seleccionados para dicha representación. Y esta capacidad nos lleva a una prueba extraordinaria, la cual yace en un objeto ubicado en Bomblos, Sudáfrica

¹⁰⁶ David, Lewis-Williams, *La mente en la caverna*, p. 99.

datado hace 77 mil años. (Fig. 2). Se trata de una “piedra de ocre cuidadosamente tallada con cruces con una línea central y una línea contenedora”.¹⁰⁷

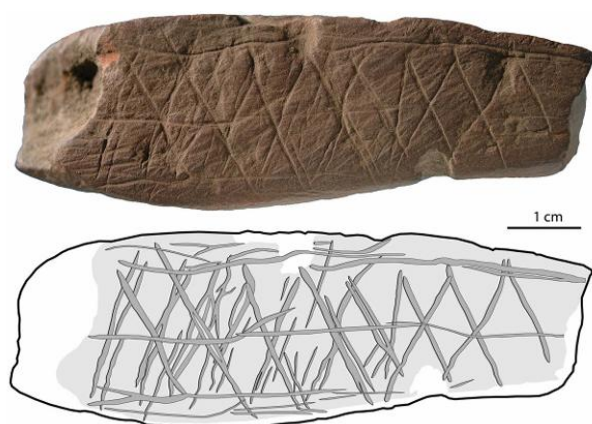


Figure 9. Photo and tracing of piece M1-6.

Fig. 3 Pieza de ocre con patrones de líneas. Fuente: Christopher S. Henshilwood.¹⁰⁸

Esta pieza de ocre con patrones de líneas devela uno de los primeros vestigios sobre el primer paso de la abstracción. El segundo paso, como dice Flusser consiste en la posibilidad de *alinear* imágenes para contar algo, si volvemos al caso de la pieza de Bomblos su historia pertenece a una región enigmática, no sabemos qué historias se contaron a partir de tal diseño de líneas, ni tampoco podemos inferir lo que representan aquellas historias. No obstante, cuál sería la diferencia entre tales líneas descubiertas en Bomblos, y las líneas del periodo geométrico tardío en la Antigua Grecia, la principal diferencia es que, en la cerámica griega, no solo vemos una escena, una historia, sino que dicha historia está conectada con conceptos más complejos como la relación con los dioses o bien con rituales funerarios, tal como vimos en las *prothesis* representadas en los vasos del Maestro Dipylon. Y justamente, en la creación de conceptos complejos que a su vez determinan una época, radica la diferencia entre la Historia y la Prehistoria, ya el propio Flusser ha escrito en relación con la escritura lineal:

la escritura busca salir de un vertiginoso pensamiento circular y acceder a un pensamiento ordenado en líneas. Ahora, esto puede traducirse a: salir de los círculos mágicos del pensamiento prehistórico y acceder al pensamiento histórico, lineal. La escritura es en realidad una transcodificación del pensamiento, una traducción de la superficie bidimensional

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 101.

¹⁰⁸ Henshilwood, Christopher S., Francesco d'Errico, and Ian Watts. "Engraved ochres from the middle stone age levels at Blombos Cave, South Africa." *Journal of human evolution* 57.1 (2009): 27-47.

de las imágenes a un código lineal unidimensional: de compactos y borrosos códigos pictóricos a claros y nítidos códigos escritos; de lo imaginario a lo conceptual; de escenas a procesos; de contextos a textos. Escribir es un método de destrozar imaginaciones y aclararlas. Mientras más avanza la escritura, más hondo penetra el incisivo escritor en los abismos de las imaginaciones almacenadas en nuestra memoria, destrozándolas para “describir”, para “explicar”, para recodificarlas en conceptos. Este avance de escribir a lo largo de líneas hacia los abismos de la memoria (del inconsciente) y hacia un mundo objetivo, despojado de imaginaciones, es lo que llamamos “historia”. Es comprensión progresiva.¹⁰⁹

Por ahora, no vamos a detenernos exhaustivamente en el fenómeno de la escritura, basta con señalar que la abstracción, no solo utiliza símbolos arbitrarios para representar un concepto o una escena en un objeto, sino que genera un desarrollo histórico, una comprensión progresiva, como símil de la “explosión creativa” del Paleolítico superior podemos decir que desde el Neolítico y la proliferación de varias culturas hasta el presente esta época puede caracterizarse como una “explosión conceptual”, la cual en cierta medida comienza a erosionarse por la dimensión técnica, al menos esa es una de las tesis que Flusser esboza en su obra. Para no desviar nuestra atención, volvamos al argumento central, a saber, la abstracción, la cual como hemos señalado, es una facultad inteligible que permite separarnos de los objetos y generar conceptos. Tengamos presente que dicha facultad, porque no se trata del abandono de los objetos, al contrario, es una interacción constante con los objetos del entorno, por eso, lo concreto es tanto el punto de partida, como el final y no un final definitivo, sino en tanto finalidad es una orientación, o sea, creamos conceptos para comprender y orientar nuestra relación con la dimensión de lo concreto y lo sensible. Flusser formula:

Los pasos hacia la abstracción antes sugeridos no forman una serie ininterrumpida: fueron siempre interrumpidos por pasos que retrocedieron hacia lo concreto. El propósito de toda abstracción es el de tomar distancia de lo concreto para poder asirlo mejor. La mano toma volúmenes para poder manipularlos. El ojo contempla superficies para poder imaginar volúmenes, [...] Abstraer no es progresar, sino retroceder, es un *reculer pour mieux sauter* [retroceder para tomar impulso].¹¹⁰

¹⁰⁹ V. Flusser, *¿Tiene futuro la escritura?* [s.p]

¹¹⁰ V. Flusser, *El universo de las imágenes técnicas. Elogio de la superficialidad*, p. 33.

Con base al pasaje, aceptemos que la abstracción es un camino de la reflexión, o sea, un proceso que se desenvuelve continuamente a nivel personal y social. En definitiva, abstraer proyecta una relación constante con los objetos del entorno, a tal grado, que no abstraemos únicamente por la mera capacidad de ver, sino por la decisión de separarnos de lo visto, retroceder [*reculer*] para volver a lo concreto, es un movimiento de regreso, siempre. Imposible vivir en el reino de lo conceptual, porque lidiamos con lo concreto, lo sensible y su aparecer es tan incesante que dejarnos atrapar por conceptos paralizaría nuestro impulso vital. Entonces, “la historia de la cultura no es una serie de progresos sino una danza alrededor de lo concreto, en el transcurso de esta danza se fue volviendo paradójicamente más difícil el retorno a lo concreto”. Esta última cita del filósofo checo nos permite avanzar con una tesis definitiva; abstraer es retornar a lo concreto.¹¹¹

A la anterior elucidación sobre la capacidad de abstraer, cabe distinguir cómo se manifiesta, partiremos de una proposición relativamente simple, la capacidad de abstraer se manifiesta en la formulación de conceptos. Para plantear la viabilidad de tal proposición, cabe decir que en la medida en que abstraemos, y generamos conceptos, no dejamos de pensar. Y aquí, la significación de pensar la tomaremos en el sentido en que Heidegger comienza su reflexión sobre lo que “verdaderamente” significa pensar.

El pensar pone algo ante nosotros, lo *representa*; es un libre disponer, aunque es, en modo alguno, arbitrario sino vinculante, porque al ponerlo ante nosotros examinamos y consideramos lo representado, lo analizamos, lo desmontamos y lo volvemos a montar. Pero, cuando pensamos, no solo ponemos algo delante de nosotros por nuestra cuenta, ni analizamos solo por analizar, sino que hacemos una exploración de lo representado mediante la reflexión. No nos conformamos meramente con lo representado según nos plazca, sino que nos ponemos en camino con el fin de llegar, como se dice, a lo que hay detrás de la cosa; buscamos lo general.¹¹²

Partamos de la indicación heideggeriana, pensar es un sentido re-presentar, porque es una facultad que presenta y pone algo ante nosotros, ese algo puede ser cualquier cosa. Ilustremos tal indicación, a partir de la siguiente instancia, escucho el canto de un pajarillo y volteo a la ventana, sobre los cables de electricidad lo veo y lo escucho cantar; pienso en él.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 34.

¹¹² Martin Heidegger, *Introducción a la metafísica*, p. 112.

O sea, lo re-presento. Aquí, el pensar para Heidegger no es una facultad que viene de golpe, entonces para decir, que realmente estoy pensando en el ave, debería examinarlo, analizarlo, y dicho análisis no responde a mero placer pues deberá ir encadenado a una exploración, y antes de llegar a conocer en su totalidad al pajarillo que pretendo pensar, reflexiono sobre él, y este acto implica un camino, o sea, quiero comprender lo que hay detrás de su presencia que vi y escuché mientras se posa en los cables de electricidad que miro tras mi ventana.

“A partir de las mencionadas características de lo que suele llamarse *pensar*, destacamos de entrada tres puntos: 1. El representar *a partir de nosotros*, entendido como una conducta peculiar y libre. 2. El representar entendido como el establecer conexiones analíticas. 3. La comprensión que se representa lo general”.¹¹³ Por lo dicho, pensar es representarse algo, o sea, establecer conexiones analíticas para llegar a una comprensión general de ese algo. En pocas palabras, pensar supone abstraer, o sea, si pienso en el pajarillo he partido de una experiencia sensible, de lo concreto, pero, si quiero presentar algo más que solo el registro de una experiencia sensible, debo separarme de ella, distanciarme, a partir de tal distancia podré comenzar a descomponer e identificar los elementos que la constituyen, y es en ese paso donde comienzo a pensar, a re-presentarme ese algo. El anterior proceso es gradual, porque pensar implicará grados, “será superficial o profundo, vacío o lleno de contenido, facultativo u obligatorio, lúdico o serio”.¹¹⁴ Independientemente de la gradualidad, el pensar adquiere una dimensión material, no solo permanece en la conciencia, sino que se expande, de allí, que el pajarillo que me propuse pensar, me llevé a la necesidad de caracterizarlo con una palabra, “ave”, entonces, ya no es el pajarillo en particular, sino “ave”: un concepto, una generalidad. No profundizaremos en el encantamiento heideggeriano sobre la cuestión del pensar, porque nos llevaría al andamiaje filosófico que caracteriza su reflexión ontológica. Lo que sí vale la pena establecer es que la disciplina que trabaja con conceptos es la filosofía, o al menos así lo establece Deleuze y Guattari, para quienes el concepto es aquello que “tiene componentes y se trata de una multiplicidad”.¹¹⁵ O sea, el concepto se estructura por componentes, en consecuencia, no hay conceptos que se construyan de manera aislada, y la característica de tales componentes radica en el modo en

¹¹³ *Idem*

¹¹⁴ *Idem*

¹¹⁵ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, p. 21

que generan relaciones con otros componentes, y tal generación establece zonas, lo que a su vez permite su consistencia interna, pero, los conceptos interactúan con otros conceptos. De manera gráfica, el concepto para Deleuze será:

el punto de coincidencia, de condensación o de acumulación de sus propios componentes. El punto conceptual recorre incesantemente sus componentes, subiendo y bajando dentro de estos. Cada componente es una ordenada intensiva que se particulariza o se generaliza según se le otorguen unos valores variables o se la signe una función constante [...] el concepto de un pájaro no reside en su género o en su especie, sino en la composición de sus poses, de su colorido y de sus trinos. Un concepto es una heterogénesis, es decir, una ordenación de sus componentes por zonas de proximidad. ¹¹⁶

Si retomamos nuestro ejemplo sobre el concepto “ave”, esta palabra es una singularidad que se constituye por componentes, tales como sus poses, su color, plumaje, trinos, tamaño, y un largo etcétera de ordenadas que marcan intensidades. Pero, para no quedarme en la mera identificación del concepto, debo ponerlo en relación con otros, justamente así se generan las zonas de proximidad, y es allí, donde filosóficamente se van estableciendo los vínculos entre diferentes conceptos. Ahora, a nosotros nos interesa recuperar esta noción de concepto deleuziana, no solo para introducir una vía para pensar filosóficamente, sino para aclarar que un concepto representa un punto (Fig.3), no cualquier punto aislado, sino que condensa y acumula las diferentes zonas de proximidad que generan sus componentes. Y esas líneas que posibilitan y nos *conducen* al punto, son lo que nosotros hemos denominado *líneas abstractas*. Es decir, son formas de pensar, re-presentar el orden de los conceptos, digamos que las líneas abstractas son *conductoras* de la heterogénesis que implica el concepto. Para llegar al concepto de ave, tracé una línea que recorría diferentes componentes, su trino, su pose, su tamaño, y ese trazo inteligible iba reuniendo y presentando constantemente otros componentes, que a su vez ganaban consistencia propia, el ave, es una palabra, pero, gráficamente puede representarse como un punto.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 26.

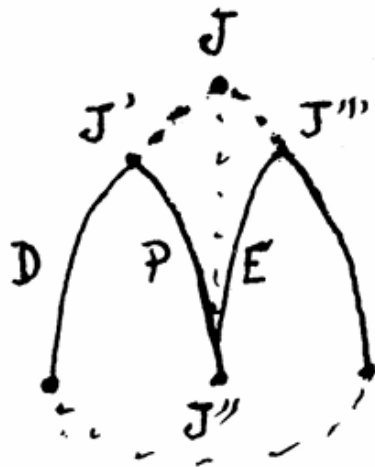


Fig. 3. Esquema. Fuente: Deleuze y Guattari, *¿Qué es filosofía?*

Hemos llegado a un momento álgido de nuestra argumentación, y cabe resaltar que nuestra propuesta de *línea abstracta* se diferencia de otras, particularmente de la planteada por Worringer y que el propio Deleuze integra en su reflexión, caracterizándola como *línea de fuerza abstracta*, en el próximo apartado integraremos esa línea, bajo el sentido de *línea artística*. Mientras tanto, retomaremos a Worringer para identificar en qué diferimos de su definición.

Mientras que el afán de proyección sentimental está condicionado por una venturosa y confiada comunicación, panteísta entre el hombre y los fenómenos del mundo circundante, el afán de abstracción es consecuencia de una intensa inquietud interior del hombre ante esos fenómenos [...] quisiéramos darle a esta actitud el nombre de inmensa agorafobia espiritual. Así como, según Tibulo, *primum in mundo fecit deus timor*, podemos suponer que este temor es también la raíz de la creación artística.¹¹⁷

En el último extracto perteneciente al libro, *Abstracción y Naturaleza [Abstraktion und Einfühlung]* podemos encontrar una síntesis de la propuesta de Worringer, quien se plantea un modo de comprender los estilos artísticos, a partir de dos conceptos: abstracción y empatía. Empatía¹¹⁸ es una alternativa para traducir el concepto alemán de *Einfühlung*, y en la edición al castellano, no se traduce como empatía sino como *proyección sentimental*. Incluso, el título en castellano remite a una sagaz interpretación del término, pues justamente

¹¹⁷ Wilhelm Worringer. *Abstracción y naturaleza. Una contribución a la psicología del estilo*, p. 64

¹¹⁸ Ellen Disseneyeke discute ampliamente esta teoría de la Empatía [*Einfühlung*] en la estética evolucionaria. Cfr. "The natural history of empathy" en Dissanayake, E. *Homo Aestheticus : Where Art Comes From and Why*.

dicha proyección sentimental refiere al vínculo esencial que establece el hombre con la naturaleza. Entonces, para entender dicha oposición, la cita anterior, nos permite identificar que, por un lado, la proyección sentimental aparece en cuanto el hombre se vincula con las cosas de su entorno, y no en un vínculo indiferenciado sino orgánico, o sea, la naturaleza y el hombre conviven mutuamente, de allí ese impulso humano por fundirnos en la naturaleza y desear ser parte de ella, no es casual que Worringer escriba que se trata de una comunicación panteísta. Sin embargo, la dimensión opuesta a tal deseo es la abstracción, es decir, en vez de la apertura al cosmos; el repliegue, la interioridad, o sea, la agorafobia espiritual, ese temor a salir de la casa, pero a una escala espiritual. Cabe complementar que ese repliegue espiritual, crece dentro del interior del hombre y no necesariamente quiere decir que se aleje del mundo que lo rodea, sino que, en vez de fundirse y vincularse con él, existe un deseo por eternizarlo, volverlo absoluto, no es casual el puente entre abstracción y geometría, pues justamente las nociones geométricas si algo proponen es la posibilidad de eternizar una realidad que presuntamente está en las cosas naturales. Al respecto de este argumento, el historiador de arte escribe:

Atormentados por la confusa trabazón y el incesante cambio de los fenómenos del mundo exterior, se hallaban dominados por una intensa necesidad de quietud. La posibilidad de dicha que buscaban en el arte no consistía en ellos en adentrarse en las cosas del mundo exterior, en gozarse en ellas a sí mismos, sino en desprender cada cosa individual perteneciente al mundo exterior de su condición arbitraria y aparente causalidad; en eternizarlo acercándolo a las formas abstractas y en encontrar de esta manera un punto de reposo en la fuga de los fenómenos. Su más enérgico afán era arrancar el objeto del mundo exterior, por así decirlo, de su nexos natural, de la infinita mutación a que está sujeto todo ser, depurarlo de todo lo que en él fuera dependencia vital, es decir arbitrariedad; volverlo necesario e inmutable, aproximarle a su valor *absoluto*.¹¹⁹

En virtud del pasaje anterior, se vuelve más explícita la definición de Worringer sobre cómo entiende la dimensión abstracta, y en esa medida, encontramos ciertos paralelismos, pues efectivamente, lo abstracto como argumentamos oraciones arriba, implica una decisión arbitraria, también, al partir de los objetos sensibles nos distanciamos de ellos, y en cierto grado arrancamos su existencia del devenir exterior para transformar dicha cosa en algo estable, con el fin de comprenderlo y explicarlo. Ahora, ¿cuál es el rol que cumpliría la línea

¹¹⁹ W. Worringer, *Abstracción y naturaleza*, p. 65.

en la manifestación artística? El siguiente pasaje resulta esclarecedor: “estamos inclinados a asociar con lo inorgánico la línea recta, muerta, y no la curva, por la sencilla razón de que la curva es mucho más accesible a nuestro afán de proyección sentimental”.¹²⁰ Entonces, la línea recta se asocia con el deseo de abstracción y la línea curva tiende a la proyección sentimental, dicha separación implica un supuesto importante en la propuesta de Worringer, las líneas son elementos visuales, o bien, *líneas visuales* tal como describimos en el primer apartado de nuestro segundo capítulo y por tanto, reconocer estas líneas presupone un marco conceptual de carácter psicológico, y no es azarosa su comprensión de la línea en ese sentido, porque sus principales fuentes son Lipps y Riegl, de hecho del primero retoma su teoría de la *Einfühlung* y del segundo su noción de “voluntad artística” y la constante remisión al estilo artístico a la luz de la ornamentación. Una prueba de cómo encontramos la concepción de línea en Worringer en afinidad con Lipps es el siguiente pasaje:

Cualquiera línea me pide, para que la capte como lo que es, una actividad perceptiva. Tengo que ampliar la mirada interna hasta que abarque toda la línea; y lo captado de tal manera tengo que deslindarlo interiormente y aislarlo de su ambiente. Por lo tanto, cualquier línea me exige ya aquel movimiento interior que comprende los dos factores de ampliación y delimitación. Pero además de estos factores, cualquier línea me insinúa, en virtud de su dirección y formas, otras exigencias especiales.¹²¹

Procuremos interpretar este pasaje en función de los efectos perceptivos que suscitan las líneas visuales, porque la mirada interior a la que refiere Worringer significa el modo en que la actividad psíquica es alterada a partir de los efectos de las líneas, también podemos leer las nociones de ampliación y delimitación, dirección y formas de acuerdo con el desarrollo de un espacio visual. Sin embargo, a diferencia de nuestra propuesta sobre las líneas abstractas, que por su forma son de orden inteligible nos *conducen* a pensar el orden de los conceptos, y estas no se restringen a los efectos perceptivos. Podemos sugerir que nuestra concepción de *línea abstracta* es compleja y filosófica y no exclusivamente psicológica, pues no depende de los efectos que genere en el espacio visual del individuo.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 107.

¹²¹ *Ibid.*, p. 55.

Respecto a la línea imaginaria esta se define como una forma de imaginar el dinamismo de las imágenes. Así como hemos explicado la línea abstracta en relación con la facultad de abstraer y por extensión de pensar. Ahora, explicaremos la línea imaginaria en virtud de la facultad de imaginar. Kant es el pensador que ha establecido a lo largo de su proyecto filosófico un lugar central a la imaginación. Aquí no ahondaremos exhaustivamente en dicha propuesta, porque supone establecer un análisis mucho más amplio no solo a la estética trascendental, también a la lógica trascendental y en particular el apartado de la analítica trascendental en donde desarrolla la síntesis trascendental de la imaginación.¹²² Aunque, sí resumiremos la importancia de reconocer aquella síntesis, para comprender la facultad de imaginar, la cual en términos generales es entendida como: “la facultad de representar un objeto en la intuición incluso *cuando éste no se halla presente*”.¹²³ Esta definición es la principal guía para establecer el modo en que se comprenderá la línea imaginaria, pues a diferencia de la línea abstracta que piensa los objetos de acuerdo con un orden, y de modo estático y limitado, la línea imaginaria presenta el movimiento de los objetos, o sea, nos *conduce* a establecer más de un solo orden, y por ello, los objetos que son conducidos en la línea imaginaria también tenderán a la ausencia.

Antes de avanzar conviene distinguir que la imaginación es una facultad que a diferencia de la abstracción guarda un mayor vínculo con la sensibilidad y con la razón, de allí, que para Kant la imaginación pertenezca esencialmente a la intuición pero, permite constituir conceptos de la razón, tales como causalidad o pluralidad, entonces, la imaginación es una facultad que si bien parte de las condiciones de la sensibilidad, favorece la esquematización de los conceptos, sin llegar a ser concepto. Entonces, la imaginación es una facultad intersticial, porque se desenvuelve entre la intuición sensible y la razón que trabaja con los conceptos. Dicho lugar intersticial resultará clave para comprender cómo la imaginación será tratada como síntesis trascendental. Un trabajo notable que aborda el desarrollo de la imaginación es el de Maurizio Ferraris, en su libro podemos leer lo siguiente:

No se pretende decir que la huella idealizada es lo mismo que la sensación, está también lejos de esto. Primero es la impresión sensible, después está la idea, pero el antes y el después

¹²² Un pensador que ha tratado profundamente el problema sobre la *síntesis trascendental de la imaginación* es Martin Heidegger, en su conocido libro, *Kant y el problema de la metafísica*.

¹²³ I. Kant, *Crítica de la razón pura*, B 151

vienen al mismo tiempo. Es lo que quiere decir Kant cuando escribe que, al trazar una línea en el espacio, consigo una representación figurada del tiempo que, sin embargo, es también la unidad de la conciencia en el concepto de línea. A ello se añade que la línea es una marca en el espacio, pero es también una conciencia en el tiempo; es decir, ella, al trazarse, produce un espacio y un tiempo, una sensibilidad y un intelecto. Sucede en definitiva que aquello que tiene un valor fundante (para Kant: el sentido interno, la temporalidad y el intelecto) es constituido por aquello que, teóricamente, debería fundar, el sentido externo y el espacio; y que, inversamente, aquello que, por otro lado, tiene un valor instituyente, la sensación respecto a la cual somos pasivos, vale también como una actividad, o sea como espontaneidad sumamente originaria, desde el momento que al trazarse o al inscribirse da lugar al tiempo.

124

El largo extracto anterior nos permite destacar tres aspectos centrales que contribuyen a nuestra noción de línea imaginaria. El primer aspecto consiste en reconocer que la representación de la intuición sensible se patentiza en el trazo de la línea, pero, no solo es impresión, también da cuenta del sentido interno del tiempo, y del de espacio, entonces, la línea en tanto representación de la conciencia integra el orden tanto sensible como intuitivo, simultáneamente. Dicho aspecto, en cierta medida revela la segunda cuestión, la línea es lo constituido y lo constituyente, o sea, pasivamente es constituida por la impresión sensible, pero, activamente constituye la dimensión originaria de la espontaneidad con la cual los conceptos de la razón advienen. Hasta aquí pareciese que no estamos abordando la imaginación, sin embargo, justamente es lo que refiere a Kant con la síntesis trascendental de la imaginación, la cual puede explicarse como un acto dinámico que construye simultáneamente, el puente entre intuiciones y conceptos. Una fórmula simple de esto sería identificar a la imaginación como el puente entre la experiencia de lo concreto y lo abstracto.

Entrados en el S. XX, la fenomenología francesa y en especial Jean Paul-Sartre abordará el problema de la imaginación y de lo imaginario, en sus dos libros; *La imaginación* y *Lo imaginario*, Sartre problematizará las diferentes teorías tanto clásicas como recientes sobre la imaginación. Ferraris sintetiza la propuesta sartreana destacando su cercanía con Husserl, de tal modo que “la imagen no es tanto un contenido de la conciencia, sino que es sobre todo su condición; como se precisa en el más amplio ensayo sobre la imaginación del

¹²⁴ Maurizio Ferraris, *La imaginación*, [s.p]

1940, la imagen no está en la conciencia, sino que ella misma es conciencia”.¹²⁵ Sin duda, la identificación entre conciencia e imaginación presupone distinguir que los productos de la imaginación que son las imágenes no son meras ideaciones, ni tampoco cosas materiales, oportunamente Henri Bergson, un importante pensador del S. XX nos advierte que la imagen, “entendamos una cierta existencia que es más que lo que el idealismo llama una representación, pero menos que lo que el realismo llama una cosa, una existencia situada a medio camino entre la cosa y la representación”.¹²⁶ De hecho, seguiremos la pauta iniciada por Bergson, pues en efecto, la imagen ni es cosa ni representación, sino una existencia intersticial, porque indudablemente reside en la conciencia. Para comprender con mayor claridad ese lugar intersticial que ocupan las imágenes, Gilbert Simondon plantea en su curso de 1965 que:

la imagen, como intermediario entre lo abstracto y lo concreto, sintetiza en algunos trazos cargas motrices, cognitivas, afectivas y por eso permite la elección, porque cada imagen tiene un peso, cierta fuerza, y es por eso que podemos pesar y comparar imágenes, pero no conceptos o percepciones. Gracias a esta síntesis que operan las imágenes, los medios devienen homogéneos a los fines, mientras que el pensamiento conceptual los separa. Se puede elegir una actividad pensando en la imagen del tren o del vehículo que nos permitirá ir hacia la ciudad donde debemos ejercer esta actividad [...] solo la imagen es de hecho reguladora, puesto que es bastante abstracta para liberar al sujeto de las situaciones apremiantes y bastante concreta para suministrar una muestra con posibilidad de ser fiel.¹²⁷

A partir de la larga cita anterior, podemos destacar tres características para entender la imagen. La primera, es un intermediario entre lo abstracto y lo concreto, y en efecto, o sea, no es concepto, ni cosa sensible, pero ese carácter de intermediario es de orden sintético, o sea, es síntesis, nada ajeno a la filosofía kantiana. El segundo carácter de la imaginación estriba en la posibilidad de plantear una elección, esto resulta en virtud del *peso* de las imágenes, por peso, desde luego, no se refiere a una cantidad, sino a una densidad que afecta al individuo, y esa densidad lo induce a moverse o actuar. Por lo anterior, la tercera característica de la imagen consiste en su función reguladora, o sea, si me imagino un carro, un autobús o un avión, la presencia de tal imagen estará influenciada por la circunstancia que

¹²⁵ *Ibid.*, [s.p]

¹²⁶ Henri Bergson, *La materia y la memoria*, p. 26.

¹²⁷ Gilbert, Simondon, *Imaginación e invención*, pp. 16-17.

condicionó su aparición, por ejemplo, ¿cuál es el mejor medio para llegar a un determinado destino? mi elección se ajustará a la posibilidad que abre la imagen, ante mis ojos no tengo el carro, el autobús o el avión, por eso, es suficientemente abstracta para liberarme de la cosa misma, pero, también es concreta porque su aparición en mi conciencia evoca la posibilidad de tomar una decisión práctica. En otras palabras, la imagen “inicia una actividad efectiva de realización, ya que el sujeto que proyecta la imagen es el propietario de los instrumentos de producción y el poseedor de la materia laborable necesaria. La modalidad de lo imaginario es la de lo potencia”.¹²⁸ Este rol de intermediario que cumplen las imágenes, en cierto sentido favorece mucho al individuo, porque no solo orienta su actividad práctica, sino que también le habilita a establecer un equilibrio entre caos y orden, es decir, entre la marea de objetos y circunstancias que acontecen perceptivamente y la necesidad inherente del humano por ordenar dicho caos.

Siguiendo a Simondon, podemos resaltar que las imágenes son cierta existencia singular que acontece en la conciencia humana y equilibra orden y caos, y tal pauta nos habilita decir que las imágenes al tener una densidad se van acumulando y por tanto, establecen un sistema, no es casual que los individuos que tienen un mayor “acervo interior” de imágenes también sean capaces de inventar otras imágenes, o bien, orientarse de otro modo en la vida práctica, para ejemplificar tal circunstancia, resulta viable caracterizar a los artistas como los principales hacedores de imágenes, un poeta como Rilke escribe lo siguiente:

Por mor de un verso hay que ver muchas ciudades, personas y cosas. Tiene uno que conocer a los animales, sentir cómo vuelan los pájaros, y conocer el ademan con que las pequeñas flores se abren por la mañana. Tiene uno que saber recapacitar y pensar en caminos situados en entornos desconocidos, en encuentros inesperados y en despedidas que se intuían hace tiempo...en días de la infancia que aún siguen siendo un misterio, [...] en días transcurridos en habitaciones silenciosas... y en noches de viaje que se elevaban susurrantes y volaban junto a todas las estrellas...y aun así no es suficiente.¹²⁹

Si leemos objetivamente los apuntes de Malte, no solo estamos leyendo experiencias, sino imágenes, y cada oración posee una densidad; “sentir cómo vuelan los pájaros”,

¹²⁸ *Ibid.*, p. 66.

¹²⁹ Rainer María Rilke, *Los apuntes de Malte Laurids Brigge*, 273.

“conocer el ademan de las flores en la mañana”, “días en habitaciones silenciosas”, “noches de viaje que vuelan junto a las estrellas”. Tal densidad con que las imágenes son transportadas en la prosa de Rilke me mueve, me lleva a la potencialidad de elegir, pero ¿qué estoy eligiendo en la experiencia estética que tengo al leer a Rilke?, elijo enriquecer mi horizonte de significación, elijo tomar distancia de mi afán por escribir un verso si antes no he aprendido a ver, fundamentalmente elijo que las imágenes me afecten perceptiva y emotivamente. Precisamente la diferencia entre una imagen literaria y una imagen no literaria radica en su nivel de afectación, la primera se ubica dentro de un sistema de relaciones más complejas y simbólicas, y la segunda es mucho más limitada. Incluso, el propio Simondon lleva a cabo un análisis del vínculo que establecen los individuos con las imágenes, de tal modo, que las imágenes más inmediatas, son las imágenes intra-perceptivas y se enmarcan en virtud de condiciones biológicas relativamente simples, como la visión, pero, para Simondon las imágenes adquieren otra escala de significación no meramente biológica, sino simbólica, de allí las imágenes-símbolo son aquellas que se manifiestan en el arte. Por tanto, el ser humano como organismo viviente crea modos de existencia que materializa a partir de imágenes, las cuales pone en relación con una dimensión estética, artística, lógica, y social, con lo cual crea afectaciones concretas y singulares. Por lo dicho, podemos caracterizar a la facultad de imaginar como capacidad inventiva, no es casual, que Simondon comience con la imaginación y termine con la invención. Al respecto de esta imaginación inventiva, Andrea Soto Calderón escribe:

Bachelard dirá que «la imaginación no es, como sugiere la etimología, la facultad de formar imágenes de la realidad, es la facultad de formar imágenes que sobrepasan la realidad, que cantan la realidad». Esto implica que los modos en que opera la imaginación inventiva no son solo desde los elementos previos que aporta la experiencia, sino desde una apertura a la ensoñación que activa el contacto con un material. Los materiales no son una serie de partículas que esperan de forma pasiva que un sujeto les dé forma. Tienen sus propios recorridos, sus agencias, engranajes y relaciones. Por ello, la imaginación material marca una posición que no entiende al sujeto por encima del mundo y sus circunstancias, es un elemento más, con un grado de organización diverso entre otros con los que colabora o de los que es solidaria.¹³⁰

¹³⁰ Andrea, Soto Calderón, *La imaginación material*, [s.p]

La oportuna cita de Andrea Soto nos permite recordar que la imaginación al ubicarse a medio trayecto entre las cosas materiales y los conceptos abre una serie de caminos donde la materialidad del mundo más que ser comprendida a partir de una consideración objetiva u abstracta que la fije en un solo lugar, más bien, pone en jaque la circunstancia del sujeto de tal modo, que el sujeto al imaginar evoca la realidad y escucha el canto de ese otro espacio donde la materia es más que solo cosa. Podemos decir que ese otro espacio que inaugura la imaginación es el camino que comienza con el mundo sensible y llega al mundo imaginal.

Las imágenes participan de la emergencia, la estructuración, problemáticas y figuras que lejos de ser reproductivas o poseer un grado de producción parcial, son genéricas y tienen su propia consistencia, se enriquecen en el contacto de resistencias. Los mecanismos creativos de la imaginación son plásticos, su dinámica no es de una variación menor, sino que la instancia de lo imaginal engendra para atender a esa otra vida sensible que está plena de acontecimientos reales. Es el mundo sensible el que puede ser actualizado en el mundo imaginal.¹³¹

En consecuencia, esta última cita sintetiza lo hasta ahora planteado, a saber, las imágenes poseen una densidad existencial que afecta a individuos singulares, o sea, poseen su propia consistencia, y en la medida en que interactúan con el sujeto y la relación que este fija con el mundo, adquieren una plástica, por ende, una dinámica de performatividad y presencia que solo el mundo sensible puede acoger, pero, en dicha recepción es actualizado, digamos en una palabra, el mundo sensible es enriquecido por las imágenes y su dinamismo.

Amerita reflexionar sobre este dinamismo de las imágenes, y un gran pensador que ha planteado esta cuestión es Gaston Bachelard, quien, a través de diferentes obras como *El agua y los sueños*, o *El aire y los sueños*, nos plantea cómo la imaginación no solo es *formar imágenes*, sino en cierto sentido, ponerlas en movimiento, por ello, el mundo imaginal o imaginario siempre es abierto y evasivo, se nos escapa, y el intento de asirlas siempre implicará un desafío complicado.

Queremos siempre que la imaginación sea la facultad de *formar* imágenes. Y es más bien la facultad de *deformar* las imágenes suministradas por la percepción y, sobre todo, la facultad de librarnos de las imágenes primeras, de *cambiar* las imágenes. Si no hay cambio de imágenes, unión inesperada de imágenes, no hay imaginación, no hay *acción imaginante*. Si una imagen *presente* no hace pensar en una imagen *ausente*, si una imagen ocasional no

¹³¹ *Ibid.*, [s.p]

determina una provisión de imágenes aberrantes, una explosión de imágenes, no hay imaginación. Hay percepción, recuerdo de una percepción, memoria familiar, hábito de los colores y de las formas. El vocablo fundamental que corresponde a la imaginación no es la *imagen*, es *imaginario*.[...] la imaginación es esencialmente abierta, *evasiva*.¹³²

El pasaje de Bachelard nos indica algo fundamental, las imágenes erigen un movimiento, sin embargo, dicho movimiento no responde únicamente a la continuidad perceptiva, o sea, el psiquismo de las imágenes no explica a cabalidad la potencia de ellas por actualizar o posibilitar una realidad distinta a la inmediata, entonces, las imágenes actúan porque nuestra facultad de imaginar es activa, no pasiva, de allí, que constantemente estemos *deformando* imágenes, por tanto, el proceso de transformación que inaugura el dinamismo de las imágenes siempre se escapa a nuestra posibilidad de fijarlas, podemos estar de acuerdo con Bachelard, al decir que la imagen se nos escapa, como si buscara la ausencia como su lugar de estancia. Entonces, el estudio de la imaginación no puede corresponder exclusivamente a la psicología, porque la psicología “inmoviliza” las imágenes, en tanto, las ubica dentro de un espacio objetivo, las imágenes en la psicología son frenos a la movilidad de las imágenes, más bien, se trata de estudiar esa movilidad, ese dinamismo. “habría que añadir al estudio de un tipo de inmovilidad espiritual, el tipo de la movilidad espiritual más grande, más vivaz, más viva. Por lo tanto, es preciso añadir sistemáticamente al estudio de una imagen determinada el estudio de su fecundidad, de su vida”.¹³³ La búsqueda de Bachelard por estudiar el dinamismo de las imágenes a partir de la vitalidad de aquellas encuentra su manifestación en las obras literarias, aunque no son el lugar exclusivo de las imágenes como veremos más adelante, ya que la pintura es probablemente el lugar hegemónico en donde el dinamismo de las imágenes aparece. Pero, más allá de las propuestas filosóficas o historiográficas sobre el estudio de la imagen, en lo que respecta a nuestra investigación nos limitamos a una tarea relativamente más simple, pues plantearemos que la línea imaginaria es un principio elemental para estudiar el dinamismo de las imágenes, y este concepto, brota de la búsqueda bachelardiana, pues cuando escribe: “entonces una psicología de la imaginación del movimiento debería determinar directamente la movilidad de las imágenes. Debería inducir a trazar, para cada imagen, una verdadera gráfica que resuma su

¹³² Gaston Bachelard, *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*, p. 9

¹³³ *Ibid.*, p. 10.

cinetismo”.¹³⁴ Precisamente, si la movilidad de las imágenes es su esencia, entonces, para estudiarlas necesitamos de una “gráfica verdadera” que pueda aproximarnos a la reflexión de ese singular cinetismo, y en principio, para trazar una gráfica, *necesitamos líneas*, solamente que el carácter de tales líneas no necesariamente implica su visibilidad, las líneas que buscamos explicar yacen en el lugar mismo de la conciencia.

Desarrollaremos un ejemplo para hablar sobre la aparición de la línea abstracta a partir de una pintura. Y con esta pretensión retomamos un tipo de impulso iniciado por Deleuze al hablar sobre la relación entre filosofía y pintura, en un curso publicado en forma de libro titulado, *Pintura, el concepto de diagrama*, allí, el pensador francés se pregunta ¿qué es lo que espera la filosofía que solo la pintura puede darle?, y en particular dice “¿qué quiere decir hablar de pintura? Creo que quiere decir precisamente formar conceptos que están en relación directa con la pintura y solamente con la pintura”.¹³⁵ Nodal es atender este principio, porque nuestra argumentación tratará sobre tres conceptos que se desprenden directamente de la pintura que son: perspectiva lineal, línea colectiva e historia, tales conceptos serán *conducidos* mediante la línea abstracta.

La *Escuela de Atenas* (Fig. 4) pintada por Rafael en las Salas del Vaticano, a nuestro juicio además de representar una escena compleja es un excelente caso de estudio para pensar en los conceptos que la pintura renacentista estimuló. Por ello, analizaremos la pintura a la luz de algunos pasajes contenidos en la obra de Alberti y Leonardo Da Vinci, contrapunteando tales nociones en virtud de lo que Deleuze ha denominado línea colectiva. Esperamos comprobar al final de nuestro análisis, el modo en que la línea abstracta, en efecto nos conduce a pensar el orden de tales conceptos.

¹³⁴ *Ibid.*, p.11

¹³⁵ Gilles Deleuze, *La pintura, el concepto de diagrama*, p. 22.



Fig. 4. *La escuela de Atenas*, Rafael Sanzio, 1509-1511. Fuente: Wikimedia Commons

Antes de pasar a la descripción del cuadro, primero debemos aclarar que el espacio pictórico frente a nosotros está organizado a partir de la perspectiva lineal. Al respecto, de este tipo de perspectiva, vale la pena recordar y esbozar una breve explicación sobre tal perspectiva, porque sin duda, fue considerada como la forma espacial más privilegiada en la historia de la pintura occidental, al menos desde el Renacimiento hasta la modernidad. Por ello, no es casualidad que la Historia del arte considere a la perspectiva lineal un descubrimiento del S. XV, sea con el dispositivo de Brunelleschi o con las obras sistemáticas de Alberti. Lo anterior, pareciera confirmarse como un hecho indiscutido, incluso un gran historiador del arte como Panofsky rehabilitará la noción sobre la perspectiva lineal como una invención renacentista, y en particular su breve, pero trascendental ensayo, *La perspectiva como forma simbólica*, será el encargado de amplificar tal idea. Sin embargo, posteriormente a su publicación en 1927, otros estudiosos como Hubert Damisch, alumno de Maurice Merleau-Ponty, introducirá en su libro, *El origen de la perspectiva*, la necesidad de replantear el análisis de la perspectiva encumbrado por Panofsky, porque a juicio de Damisch dicho ensayo

“representa una especie de umbral que es necesario atravesar antes de pensar en superarlo”.¹³⁶
No hagamos caso omiso a la indicación de Damisch y pasemos a leer lo escrito por Panofsky:

«Item perspectiva es una palabra latina; significa mirar a través.» Así es cómo Durero trató de transcribir el concepto de perspectiva. Y aun cuando parece ser que esta «palabra latina», que se halla ya en Boecio, no poseía originariamente un sentido tan gráfico, nosotros adoptamos sustancialmente la definición dureriana. Hablaremos en sentido pleno de una intuición «perspectiva» del espacio, allí y sólo allí donde, no sólo diversos objetos como casa o muebles sean representados «en escorzo», sino donde todo el cuadro –citando la expresión de otro teórico del Renacimiento–⁴ se halle transformado, en cierto modo, en una «ventana», a través de la cual nos parezca estar viendo el espacio, esto es donde la superficie material pictórica o en relieve, sobre la que aparecen las formas de las diversas figuras o cosas dibujadas o plásticamente fijadas, es negada como tal y transformada en un mero «plano figurativo» sobre el cual y a través del cual se proyecta un espacio unitario que comprende todas las diversas cosas. Sin importar si esta proyección está determinada por la inmediata impresión sensible o por una construcción geométrica más o menos «correcta». Esta construcción geométrica «correcta», descubierta en el Renacimiento y, más tarde, perfeccionada y simplificada técnicamente.¹³⁷

Esta larga cita nos permite clarificar en qué sentido podemos entender la perspectiva. En primer lugar, como una *ventana* a través de la cual podemos mirar diferentes objetos representados determinados por una estructura, por tanto, lo que vemos en dicha ventana es un espacio, que no es el espacio natural, sino que es derivado y unitario, porque los objetos ahí representados se determinan por los planos que se conforman al interior. En segundo momento, para Panofsky la perspectiva es una construcción que oscila entre la geometría y la percepción, desde luego, para llegar a la “perfección” en la pintura se necesitaba de principios geométricos, de hecho, el propio historiador de arte recorrerá a lo largo de su ensayo cómo estos principios geométricos fueron determinando en mayor o menor grado los efectos perceptivos propiciados en la pintura, hasta que en cierto momento el artista fuera dominando las leyes de la geometría:

[...] cuando la perspectiva dejó de ser un problema técnico-matemático, tuvo que derivar en mayor medida a un problema artístico. La perspectiva es por naturaleza un arma de dos filos; por un lado ofrece a los cuerpos el lugar para desplegarse plásticamente y moverse

¹³⁶ Hubert Damisch, *El origen de la perspectiva*, p. 24

¹³⁷ Erwin Panofsky, *La perspectiva como forma simbólica*, p. 18

mimicamente, pero por otro ofrece a la luz la posibilidad de extenderse en el espacio y diluir los cuerpos pictóricamente; procura una distancia entre los hombres y las cosas («lo primero es el ojo que ve; lo segundo el objeto visto; lo tercero la distancia intermedia» dice Durero corroborando a Piero della Francesca), pero suprime de nuevo esta distancia en cuanto absorbe en cierto modo en el ojo del hombre el mundo de las cosas existentes con autonomía frente a él; por un lado reduce los fenómenos artísticos a reglas matemáticas sólidas y exactas, pero por otro las hace dependientes del hombre, en la medida en que las reglas se fundamentan en las condiciones psicofisiológicas de la impresión visual y en la medida en que su modo de actuar está determinado por la posición de un «punto de vista» subjetivo elegido a voluntad. Así, la historia de la perspectiva puede, con igual derecho, ser concebida como un triunfo del distanciante y objetivante sentido de la realidad, o como un triunfo de la voluntad de poder humana por anular las distancias; o bien como la consolidación y sistematización del mundo externo; o, finalmente, como la expansión de la esfera del yo: Por eso la reflexión artística tuvo siempre que replantearse en qué sentido debía utilizar este método ambivalente.¹³⁸

El denso pasaje que acabamos de leer nos brinda varias cuestiones que podemos resaltar para comprender la relevancia de la perspectiva lineal en la pintura. Tales cuestiones pueden resumirse en dos ámbitos, el efecto de la perspectiva lineal en la pintura instaura un modelo de percepción visual específico, y en virtud de tal resultado, tanto el sujeto que mira la obra terminada como el sujeto que estructura la obra, o sea, tanto espectador como artista son condicionados por un *punto de vista*, el cual se entiende como una manera de pensar, o sea, de re-presentar los objetos visibles. En función de tales cuestiones, procuremos conservar tres nociones claves; los objetos representados en la perspectiva lineal adquieren un *lugar plástico*, la representación de los objetos responde a principios visuales y fisiológicos que encarecen o enriquecen a los objetos, de allí, la importancia de variables como la luz y la distancia, y una condición que posibilita las anteriores es *un punto de vista determinado subjetivamente*. En resumen, la perspectiva lineal se debe al entrelazamiento entre objetividad, subjetividad y los efectos que desencadenan en el sujeto perceptor. Por ello, la perspectiva ha tomado diferentes significaciones, desde el significado plástico hasta el significado de una proyección intelectual. Ya lo escribía Maud Hagelstein:

¿De qué manera se puede considerar la perspectiva como una operación intelectual? "Poner las cosas en perspectiva" equivale a dar las líneas maestras de su pensamiento, desde su punto de vista. El lenguaje común indica que también llamamos a nuestros proyectos "perspectivas"

¹³⁸ *Ibid.*, p. 49

("perspectivas de futuro"), lo que tenemos "a la vista". En resumen, el modelo de perspectiva parece ser válido también para el pensamiento.¹³⁹

Y más allá de comprobarlo en el lenguaje cotidiano, también en la filosofía encontramos reminiscencias a la perspectiva como en Maurice Merleau-Ponty, quien en las *Notas de cursos de 1954-1955, La institución y la pasividad* escribe: "la perspectiva vínculo subjetividad-objetividad que establece verdad".¹⁴⁰ Entonces, la perspectiva lineal considerada como un proyecto plástico y, por tanto, perceptivo o como una proyección intelectual es indudable. Pese a la polisemia de significaciones, lo que es cierto es: "el hecho de que la visión nunca es inmediata. Lo que se da a ver no se da por completo sino según un cierto perfil a través del cual aprehendemos lo que vemos. A través, he aquí la palabra clave para comprender la operación perspectiva".¹⁴¹ Precisamente, esta idea es medular, la perspectiva no muestra algo por completo, sino solo parcialmente, dicha parcialidad es determinada, sea por la estructura o por el lugar que ocupa en el plano. De manera más concisa, sigamos la argumentación de Emmanuel Alloa:

La perspectiva hace tareas de recorte, corta a campo traviesa, y por ello recorta los contornos de un dominio. Trazando líneas en un paisaje, estableciendo puntos cardinales, situándose en el espacio, ya estamos haciendo elecciones sobre las orientaciones posibles, el adelante y el atrás, el arriba y el abajo, la derecha y la izquierda, todo ese sistema axial que también informa nuestro universo de valores y juicios. El espacio perceptivo no es ni universal ni homogéneo: por cada trayectoria que adopta una mirada afirmamos o refutamos las normas perceptivas que gobiernan nuestras maneras de ver, confirmándolas o desplazándolas. Por las maneras en que ordenamos las cosas en el espacio, por cada línea que se traza y por la manera de disponer una forma en un plano, insensiblemente, son también los repartos del espacio común lo que se (re)diseña. No somos a instancias de nuestra perspectiva, es por medio de ella que se efectúan nuestras operaciones en el mundo.¹⁴²

Nos sumamos a la concisión y síntesis que muestra el pasaje anterior, porque nos permite distinguir tres circunstancias que ya hemos identificado previamente, pero que todavía no habíamos explicitado. La primera es que la perspectiva *recorta*, o sea, limita y determina, este acto de *re-cortar* es central porque no solo indica un corte llano y simple,

¹³⁹ Maud Hagelstein, "La perspective, entre projet plastique et projection intellectuelle." en *SIC!*, p. 41.

¹⁴⁰ Maurice, Merleau-Ponty, *La institución, la pasividad*, p. 58.

¹⁴¹ Emmanuel Alloa, *Repartos de la perspectiva*, pp. 10-11

¹⁴² *Ibid.*, pp. 12-13.

sino varios. Por ejemplo, si tomamos cualquier pintura en perspectiva, como la que nos proponemos analizar e identificamos el punto de fuga, los recortes que vamos a generar a partir de las líneas que emergen de aquel punto central del plano, notaremos que en cuanto más vayamos recortando el espacio pictórico, nuestra mirada irá cambiando, reduciéndose o ampliándose en virtud de la región del espacio que hemos decidido limitar, y este mismo desplazamiento que hacemos con el ojo, se puede repetir infinidad de veces y de modos distintos, de allí, que la primera vez que miré el cuadro de Rafael, percibí algunas figuras dispuestas en cierto orden, y paulatinamente mientras regresaba a mirar el cuadro otra disposición visual emergía, paradójicamente veía las mismas figuras. Y la segunda circunstancia derivada del argumento de Alloa y ligado a la primera es que justamente la perspectiva, sea la perspectiva lineal, aérea, o cualquier otra, afirma o niega un modo de ver y por ello, percibimos de una manera o de otra. Sin embargo, la tercera circunstancia que nos señala el filósofo es que no solo nos quedamos ahí imbuidos en el plano y en lo percibido, sino que efectuamos otras operaciones, como, por ejemplo, pensar, entonces, la perspectiva lineal es un *medio*. Consecuente a dicha circunstancia, el propio Alloa plantea en su libro: “Una perspectiva no se deja observar cómo se observaría un objeto; es eso a través de lo cual se puede aprehender otra cosa que la perspectiva. Al igual que no vemos la luz que ilumina una cosa, sino que es a la luz que la cosa nos aparece, así también, es por intermedio de lo perspectivo que tenemos acceso a las cosas”.¹⁴³

En función, de la anterior exposición, presentemos una definición de perspectiva lineal; *medio que recorta las variaciones de posición de un objeto en un espacio perceptivo particular, por ejemplo, en el pictórico, en función del trazo de líneas que se interceptan en un punto central del plano, el punto de fuga*. Conservemos esta definición porque nos permite describir y analizar *La escuela de Atenas*, pintada por Rafael entre 1509 y 1511 en las *Stanza* del Vaticano. Procedamos a partir de una descripción formal, y, por ende, geométrica.

La pintura ante nuestros ojos es un rectángulo, el cual está dividido a partir de tres planos, para señalar aquellos planos identifiquemos el punto central, el punto de fuga, el cual se ubica justo entre el espacio de los rostros correspondientes a los personajes que cargan un libro, a la izquierda el lomo del libro indica su título, *Timeo*, a la derecha, el libro dice *Ética*.

¹⁴³ *Ibid.*, pp. 83

Sabemos, que cualquier lector informado en materia artística podrá distinguir que los personajes de quien hablamos son Platón y Aristóteles, pero hemos decidido partir de una descripción estrictamente formal y material, antes de pasar a la interpretación simbólica-histórica. Entonces, una vez que hemos identificado el punto de fuga, volvamos a la línea base, y en paralelo a dicha línea identifiquemos una línea que atraviesa el punto de fuga; hemos conseguido distinguir un arriba y un abajo, en la parte inferior identifiquemos los extremos de la línea base del rectángulo, a partir de dichos extremos tracemos dos líneas paralelas y detengamos su transcurso hasta el punto de fuga, comprobaremos como al final se cruzan hasta desaparecer, tal desplazamiento se asemeja a una visión infinita, como si no terminara. Posteriormente, identifiquemos que a partir del punto de fuga a la línea base del rectángulo se ha formado un triángulo, esto es lo que Alberti, denomina “la pirámide visual, sería útil cortar a través de esta pirámide en algún lugar determinado, para que el pintor fuera capaz de expresar en una pintura formas y colores similares con estas líneas”.¹⁴⁴

En virtud, de lo descrito, hemos descompuesto la pintura a su conformación geométrica. Ahora pasemos a la dimensión figurativa, a partir de este momento, nuestra aproximación se centrará no en la identificación precisa de los personajes que son representados, porque tal estudio ya ha sido abordado en múltiples ocasiones y de manera exhaustiva. Por ejemplo, el artículo de Ingrid Rowland sobre las “Estancias del Vaticano” en el volumen colectivo editado por Marcia Hall dedicado a Rafael es una muestra del alcance que ha tenido la pintura de Rafael en su propia época, tanto a nivel ideológico como pictórico, en dicho artículo encontramos las múltiples referencias que presuponen la elaboración de las figuras. Al final de la descripción e interpretación de las figuras Rowland llega a una conclusión importante: “La Escuela de Atenas de Rafael presenta un retrato de Roma en tiempos de Julio II. A pesar de todas sus rarezas, las variopintas figuras dejan una cosa clara: están exactamente donde quieren estar, y todos pertenecen a esta visión, católica como la Iglesia nunca volvería a ser”.¹⁴⁵ A nosotros nos interesa destacar esta afirmación; las figuras están donde quieren estar. Dicha valoración presupone la siguiente premisa: en la pintura renacentista conformada a partir de la perspectiva lineal, el objeto o la figura, genera confrontaciones con otros objetos, de tal confrontación resultan *individuos*, a su vez, tales

¹⁴⁴ Alberti, *Tratado de la pintura*, p. 60.

¹⁴⁵ Ingrid Rowland, “Vatican Stanze” en *Raphael*, p. 107.

individuos se agrupan orgánicamente a través de una línea, que no es la línea geométrica que previamente señalamos, si no que se trata de una línea *artística*, es decir, es una línea que solo se presenta en el espacio pictórico, y dicha línea que agrupa a los individuos en la pintura renacentista es la *línea colectiva*. La aparición de aquella línea colectiva es un tipo de línea re-descubierta por los pintores del Renacimiento, y esto se debe a que dicha línea al agrupar *individuos* supone un *motivo*, es decir, una historia.

Reconozcamos dicha línea colectiva para señalar los individuos que resultan de las confrontaciones entre los personajes representados. Hemos dicho que la línea colectiva responde a una historia, y esta relación la podemos encontrar ya en los tratados de Alberti, cuando plantea la noción de *composición e historia*:

La composición es aquella regla de la pintura por medio de la cual los objetos observados encajan entre sí en la pintura. La obra más importante del pintor no es un coloso, sino una *istoria* [el tema]. La istoria le da mayor reconocimiento al pensamiento que cualquiera pintura colosal. Los cuerpos forman parte de la *istoria*, los miembros forman parte de los cuerpos, y los planos son parte de los miembros. Por lo tanto, las partes principales de la pintura son los planos. Esa gracia de los cuerpos a la que llamamos belleza nace de la composición de los planos. [...] Esas caras que tienen los planos unidos de tal forma que toman las luces y sombras agradable y placenteramente y que no tienen las asperezas de los ángulos en relieve, debiéramos decir con certeza que son caras bellas y delicadas. Por lo tanto, en esta composición de planos debiera buscarse con tenacidad la gracia y la belleza de las cosas. Me parece que no hay forma más cierta y más apropiada, para alguien que desee perseguir esto, que tomarlas de la naturaleza.¹⁴⁶

A partir del extracto precedente, salta a la vista, la noción de belleza como resultado de la *composición* de los planos, sin embargo, dejaremos de lado la profundización sobre el significado de belleza que asigna Alberti, porque nos interesa reconocer dos aspectos, uno objetivo y otro de carácter subjetivo. La composición presupone la tarea de representar los objetos en virtud de su realidad natural, en esa medida, no es azar que la copia fidedigna de la naturaleza sea un *leitmotiv* de la pintura italiana de aquellos siglos, pero, tal precepto reconoce que no basta con la imitación, sino que se trata de llevar esa tarea de índole técnica a la pintura en función de la composición, es decir, lo más importante es que los objetos observados *encajen* en el espacio pictórico. Por ello, el *encaje* responde a una estructura, la

¹⁴⁶ Alberti, *Tratado de la pintura*, p. 92

cual es determinada por la historia, o sea, el tema o motivo. Entonces, la posición de los objetos no es independiente, sino que depende del tema elegido.

Tomemos aquella señal para analizar la pintura de Rafael. Partamos de la zona central, a saber, desde el punto de fuga, allí hemos identificado dos personajes que cargan un libro en sus manos, a la derecha vemos la representación de un hombre de edad avanzada, y esta característica es indicada por los rasgos físicos, tal hombre expresa un gesto particular a partir de su brazo derecho, en donde el dedo índice de su mano apunta hacia arriba, resulta de especial interés iconográfico este gesto porque revela la profunda asimilación de los preceptos albertianos en la pintura de Rafael, pues aquel gesto es nuclear ya que pone en marcha un movimiento, y tal como sugiere Alberti; belleza y movimiento deben tender hacia arriba: “el pintor, al desear expresar la vida en las cosas, deberá poner todas las partes en movimiento pero en el movimiento él conservará la belleza y la gracia. Los movimientos que tienen mayor gracia y los de mayor vida son aquéllos que se realizan hacia arriba en el aire”.

¹⁴⁷ Esta indicación nos ayuda a orientarnos en el plano, porque a partir de ese gesto que apunta al aire, vemos que al costado del hombre anciano hay otras figuras que se alinean a la posición del hombre, tal alineación responde a la dirección de la mirada que emana de sus rostros, pero, dicha alineación se extiende y cambia su modalidad la cual es indicada por el movimiento de las otras figuras representadas, pues notamos varios hombres que permanecen atentos a lo dicho por otro individuo con vestimenta verde, el cual por el gesto de sus manos, indica que está exponiendo algo mediante la palabra. En paralelo a la posición de tal hombre, a la derecha, notamos varios personajes los cuales, a diferencia del costado izquierdo, la mayoría de los rostros apuntan su mirada al hombre que sostiene el libro de la *Ética*, sus miradas no están en disposición de diálogo, sino que son atraídos por aquel. Ahora, volvemos al punto central, hemos identificado la disposición de las figuras alineadas a la zona de mayor concentración, pero, sigamos la otra orientación del punto central, a saber, miremos la parte inferior, allí, notamos una figura de un individuo recostado en las escaleras, en una posición de ligereza amplia mientras su mirada se concentra en una página, a diferencia de las figuras de arriba, él parece ignorar su alrededor, sumido en la lectura de la página que sostiene, a su derecha, vemos otra figura, un individuo que apoya su mejilla izquierda en el dorso de la

¹⁴⁷ *Ibid.*, 95.

mano, la cual a su vez descansa su peso en un mueble, dicha gestualidad nos lleva a plantear que el gesto del hombre es el gesto característico del pensador, en esa medida, no es casual que en la mano derecha sostenga una pluma apoyada sobre una página con letras escritas, aunque su mano está en pausa. Si continuamos la mirada al costado derecho de tal pensador, notaremos otros dos hombres que sostienen libros abiertos y en paralelo al último hombre con el libro abierto, en la parte izquierda, o sea, en el otro extremo, distinguimos una escena en la cual cierto individuo sostiene un compás y apoya dicho compás en un marco que a su vez descansa sobre el suelo, por su disposición, el acto que sugiere se vincula con la geometría, además, esta idea de la geometría lleva en línea recta hacia arriba a la identificación de un volumen esférico sostenido por la mano derecha de otro individuo quien por su posición en relación con otros personajes mantiene una conversación. Hasta aquí hemos deliberado no identificar a los personajes representados, pues esa lectura iconográfica ya ha sido elaborada a lo largo de la historia del arte, entonces, los nombres como Euclides, Heráclito, Diógenes, Sócrates, Pitágoras, y varios más no concierne a nuestro análisis. De hecho, a partir de nuestra identificación de algunos hombres en virtud de sus gestos y movimientos, podemos retomar las enseñanzas de Leonardo Da Vinci en relación con el modo en que la composición de las figuras presupone una historia.

Modo de componer figuras de una historia

Luego que esté el joven instruido en la Perspectiva, y sepa tantear de memoria una figura, irá observando en todas las ocasiones y sitios con retentiva la colocación casual y movimiento de los hombres, cuando hablan, cuando disputan, cuando riñen o cuando ríen; advertirá las actitudes que toman en aquel instante, las de los que se hallan a su lado, o los que van a separarlos, y los que están mirándolos.

Modo de componer una historia

Entre las figuras de una historia, la que se pinte más próxima a la vista se hará de mucho más relieve, según la proposición que dice: aquel color se manifestará con más viveza y proporción que tenga menos cantidad de aire interpuesta entre él y el que lo mira.

Variedad en las figuras

En un cuadro de muchas figuras se han de ver hombres de diferentes complexiones, estaturas, colores y actitudes, unos gruesos, otros delgados, ágiles, grandes, de semblante ñero, agradable, viejos, jóvenes nerviosos, débiles y carnosos, alegres, melancólicos, con cabellos cortos y rizados, lacios y largos;

unos con movimientos prontos, otros lardos y lánguidos; finalmente debe reinar la variedad en todo, hasta en los trajes, sus colores, pero arreglado siempre a las circunstancias de la historia.¹⁴⁸

Releer los preceptos de Leonardo a la luz de la pintura de Rafael, también nos permite comprobar una vez más cómo el genio del pintor quien recibió el cargo de Julio II a los 25 años es la viva demostración de un espíritu que ha sintetizado y aprendido las enseñanzas de los maestros pintores como Leonardo. Este juicio lo podemos derivar al comentar cada lección de Da Vinci a la luz de la pintura analizada.

En primera instancia, las figuras demuestran un movimiento particular, es decir, todas las figuras representan una acción específica, nosotros hemos señalado un par, sin embargo, dada la multiplicidad de figuras que superan la veintena, resulta complicado traducir cada movimiento, pero no hay duda, que el lector podrá mirar con atención tales movimientos particulares y detectar conforme se concentre en una la actitud que le pertenece. El segundo aspecto que comprueba la notable labor de Rafael es que todas estas figuras están *compuestas* en virtud de una historia, o sea un motivo, y la historia comienza en el preciso momento en que notamos el punto central, y allí, los personajes centrales; identificados como Platón y Aristóteles anuncian una circunstancia que devela una situación histórica; el desarrollo de la filosofía en Atenas. Desde luego, Rafael no nos remite en particular a un momento preciso, sino que, a partir de la inclusión de varias figuras y la identificación de estas, vemos que dicho momento solo es el inicial porque reúne a pensadores que no necesariamente convivieron entre ellos, solo mediante el legado de sus obras, entonces la historia del cuadro no es un acontecimiento preciso, sino el despliegue de una historia que muestra una visión sobre el pensamiento filosófico.

En resumen, para comprender la pintura de Rafael, más allá de atender las interpretaciones iconográficas e históricas, debemos dirigir nuestra mirada, mediada por la perspectiva lineal a partir de la identificación de las figuras, después examinarlas en función de los movimientos y actitudes que generan, posteriormente, buscar las relaciones que exponen entre sí para finalmente reconocer la historia. Juan de la Encina escribe respecto a la *Escuela de Atenas*: “cada figura, efectivamente, tiene un valor en sí, una gracia o una fuerza rítmica efectiva; pero, al relacionarla luego con las otras y con el conjunto, se advertirá

¹⁴⁸ Leonardo Da Vinci, *Tratado de la pintura*, pp. 42-44.

cómo su valor particular se realza grandemente y cómo está orgánicamente unida al conjunto, un arte de composición, gran orquesta”.¹⁴⁹

Hasta aquí no debemos olvidar esa condición que permite la interacción entre diferentes individuos, la cual es la aplicación de una línea colectiva. Y el descubrimiento de esta línea, nos lleva a recuperar la obra de Deleuze, pues, en alguno de sus cursos señalará que, a diferencia de otros momentos artísticos, el descubrimiento o redescubrimiento de la línea colectiva en la pintura renacentista permitirá crear esa pintura orgánica que se erige en el siglo XVI. Citemos al filósofo francés cuando se refiere a los pintores italianos: “tienen la invención de una línea que ya no coincide con tal individuo, una línea que engloba a varios individuos. La verdadera línea es el contorno de un conjunto. Que la línea devenga el contorno de un conjunto es la invención de la línea colectiva”.¹⁵⁰ Podemos ejemplificar el desenvolvimiento de tal línea, de entrada distinguiéndola de la línea de contorno de cada figura, es decir, no es una línea limitadora, sino en cierto sentido expande, entonces, acudamos a la pintura de Rafael, en ella, vemos a varios hombres, la mayoría pensadores como hemos dicho, tales pensadores, desde luego están individualizados, y no solo porque se distingan de otros sino porque la representación de sus rasgos, gestos y movimientos forman parte de una sola figura, o sea, individuos, y la relación que establecen entre sí en virtud de nuestra argumentación depende de la historia, el motivo, aunque, todos los individuos a pesar de no compartir un mismo plano son *envueltos* en una línea que se curva, es decir, no va en línea recta, sino que va generando curvas, las cuales nos permite recorrer la mirada del individuo representado en el extremo izquierdo al extremo derecho. En pocas palabras, esa línea colectiva envolvente e integradora posibilita que ninguna figura permanezca aislada sino siempre en un conjunto, por ello, para Deleuze ese tipo de línea colectiva es “el contorno común de dos individuos”.¹⁵¹ Dicho entorno común corrobora nuestra descripción de tal línea como una curva, la cual es contorno, pero no solo de una figura sino de varias, tal desplazamiento curvilíneo permite que los individuos representados se aparten del fondo, aquella distancia entre el fondo y la figura que posibilita la línea

¹⁴⁹ Juan de la Encina, *La pintura italiana del Renacimiento*, p. 167.

¹⁵⁰ Gilles Deleuze, *Pintura. El concepto de diagrama*, p.211

¹⁵¹ *Ibid.*, p.211

colectiva como hemos dicho, presupone el motivo, la historia, pues sin ella, las figuras no saltarían del fondo que las contiene,

Para terminar con este análisis, recordemos cómo hemos sido *conducidos* por la línea abstracta, la cual definida como una forma de pensar el orden de los conceptos, nos permitió re-presentar la posición de tres conceptos derivados de la pintura *La escuela de Atenas*; perspectiva lineal, línea colectiva e historia, alcanzamos a distinguir como estos tres encuentran su posición en la pintura renacentista.

2.4 La línea en la obra de Paul Klee.

Yo soy inasible en la inmanencia. Pues yo resido igualmente en los muertos que en los seres no nacidos. Un poco más cerca del corazón de la creación de lo que es habitual, sin embargo, no tanto como desearía.

Paul Klee, *Diarios*

La creación vive como génesis, bajo la superficie visible de la obra. Hacia atrás lo ven todos los intelectuales. Hacia adelante, en el futuro, solo los creadores.

Paul Klee, *Casi todos los poemas*

En el presente apartado exploraremos la *línea conductora-intersticial de Paul Klee*. Nuestra argumentación se divide en cuatro partes. En la primera consideraremos el modo en que la obra de arte y en particular la pintura presupone una forma, la cual será entendida como la expresión exterior del contenido interior y nos referiremos a la obra teórica de Kandinsky para demostrar cómo la forma presupone elementos primarios como la línea. Posteriormente, trataremos la teoría de la configuración pictórica de Klee. Por último, y en virtud de lo expuesto nos enfocaremos en dos obras del artista suizo para demostrar como la *línea conductora-intersticial* de Klee, al buscar la Creación de lo Visible, parte de un movimiento originario que condensa una serie de tensiones que al manifestarse en la obra nos enseñan la profundidad de la línea como elemento primordial.

Previamente expusimos dos modos de aparecer de las líneas; las líneas visibles y las líneas inteligibles, las cuales se dividen en abstractas e imaginarias, procuramos demostrar su aparición a partir de casos concretos extraídos del ámbito artístico. Sin embargo, no es hasta este momento en que nos enfocaremos en lo que hemos identificado como *línea artística*, dicho tipo de línea, tal como su nombre lo indica refiere al arte, no obstante, resulta de importancia distinguir que la encontramos en el arte porque es un elemento primario para el desarrollo de cualquier manifestación artística, aquí por elemento primario queremos señalar su carácter de parte, es decir, la línea es componente de un todo, o sea, la unidad que se manifiesta en la obra presupone elementos que el artista organiza. Como veremos un rasgo esencial de la línea artística es que, a partir de ella, se pone en marcha un movimiento, un dinamismo, entre el artista y la obra por venir, de hecho, tal aspecto lo encontramos en la mayoría de las artes, en la escultura, en la danza, en la poesía, y de manera eminente en la

pintura.¹⁵² Por ahora, solo nos centraremos en la pintura, y esta deliberación responde a una amplia tradición que privilegió una noción de línea entendida como un elemento de diseño, porque restringe la línea a partir de su función, en tanto, contorno de las cosas representadas en el espacio pictórico. Sin embargo, como ya bien ha escrito Merleau-Ponty, tal noción se debe a una “prosaica concepción de la línea”.¹⁵³ Para aclarar aquella concepción sobre la línea en la pintura, resulta inevitable reflexionar sobre la forma artística, porque la línea *conforma*, pues en cierto sentido de ella depende la manifestación de la obra, y no solo porque cumple una función determinada, sino porque la línea se despliega en una región previa a la forma, dicha región como veremos más adelante conlleva reconocer un espacio de experimentación y configuración donde el artista descubre la libertad que inaugura el desplazamiento de la línea, ordenar dicho desplazamiento no es tarea fácil, sino una tarea de profunda reflexión, por ello, la definición de Kandinsky sobre la forma es una guía: “*la expresión exterior del contenido interior*”.¹⁵⁴

Aquella definición es consecuente al tratamiento fenomenológico de Figal, ya que, para el filósofo alemán el arte es esencialmente una aparición que manifiesta la posibilidad de ser percibida, por ello, resulta favorable pensar que no hay obras de arte que permanecen dentro de la mente, tal descripción de la obra, tan solo idealiza la práctica artística, el tan cotidiano dicho: “tengo la idea” es totalmente ineficaz, pues incluso la obra conceptual más notable se escribe, entonces se manifiesta, por lo dicho, toda obra de arte *aparece* ante un sujeto capaz de percibirlo, y tal hecho fundamenta su existencia. Entonces, las formas artísticas no son ideales, sino materiales. Al respecto de esta cuestión:

A través de las formas artísticas, la obra es un fenómeno en el sentido fenomenológico, una posibilidad sacada de la existencia fáctica. Como algo posible, sin embargo, se muestra en la posibilidad de su aparición [...] Todo lo que muestran las obras de arte se muestra en su forma de aparición, de tal modo que es experimentable [...] porque las obras de arte se muestran a sí mismas en las formas, y estas formas se muestran por sí mismas.¹⁵⁵

Entonces, si vinculamos la anterior proposición de Figal con Kandinsky, podemos demostrar que las formas artísticas al ser percibidas *muestran* un exterior. Dicho exterior al

¹⁵² Cfr. Wassily Kandinsky, *Punto y línea sobre el plano*, pp. 96-102.

¹⁵³ Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, p. 72.

¹⁵⁴ Wassily Kandinsky, “Sobre la cuestión de la forma” en *La gramática de la creación. El futuro de la pintura*, p. 14

¹⁵⁵ Günter Figal, *Aesthetics as Phenomenology*. p. 135.

ser percibido presupone una interioridad, pero ¿qué hay de interioridad en una pintura? Desde luego, la interioridad no remite a una condición enteramente objetiva, sino a una dimensión existencial, es decir, la interioridad de una pintura no la encontraremos tan solo con mirar la obra, sino al momento en que *entramos* en ella y por ello, vemos más que lo representado, como el pintor ruso diría: “La obra de arte se refleja en la superficie de la conciencia, y además llega más allá de la superficie [...] existe la posibilidad de penetrar en la obra, de participar en ella, y de vibrar plenamente con sus pulsaciones”.¹⁵⁶ En consecuencia, la obra de arte al aparecer y manifestarse crea una forma que dada su posibilidad de experimentarse significa que es una forma activa, y por forma activa nos remontamos al sentido que le confiere Hilderbrand en su ensayo, *El problema de la forma en la obra de arte*, allí leemos:

Es propio, empero, de la naturaleza de la forma activa que cada factor particular de la apariencia tenga significado solamente en relación y en contraposición a otro, el que toda dimensión, todo claroscuro, todos los colores solo tengan un valor relativo. Todo descansa en la reciprocidad, cada uno influye en el otro determinando su valor. Entonces, cuando hablamos de una impresión de conjunto, lo estamos haciendo de un resultado activo de todos los factores de la apariencia, y la forma lejana consiste precisamente en eso, en la aprehensión de un efecto común.¹⁵⁷

Con base al pasaje anterior, queda claro que la forma activa que produce el arte consiste en la producción de un efecto, por ejemplo, quien experimenta una pintura ve en ella sensaciones de espacio y movimiento, porque a partir de lo representado en el plano y con la identificación de las figuras reconoce una imagen, y en virtud de tal reconocimiento comienza una doble relación de reciprocidad, por un lado, entre los elementos pictóricos y por otro, entre la pintura y el espectador, porque la pintura desencadena impresiones sensibles las cuales permiten establecer una distancia respecto a lo mirado, entonces, esa distancia es condición mínima para *aprehender* cierto efecto. O sea, la forma activa que se erige en la obra artística presupone siempre un sujeto capaz de ser afectado por ella, en dicho juicio se sintetiza el carácter de *exterioridad* de la forma, su reverso que es la interioridad nos lleva al creador de las formas, el artista, porque es él quien ordena lo que finalmente aparece, y el modo en que ordena responde a esa necesidad de modular la particular relación entre el mundo de las cosas y el artista. Al respecto de esta cuestión, Werner Hofmann escribe:

El reconocimiento de que la forma tiene que ser elaborada individualmente *ab ovo* antes de poder ser canonizada en el tipo ideal, se impone en primer lugar en Italia. Junto con esto se

¹⁵⁶ W. Kandinsky, *Punto y línea sobre el plano*, p. 10

¹⁵⁷ Adolf Von Hildebrand, *El problema de la forma en la obra de arte*, pp. 33-34.

despierta el interés por la ejecución formal subjetiva, por los problemas técnicos y el proceso mismo de producción material de la obra de arte. [...]

Se exige al artista renunciar a todos los conocimientos previos esquemáticos, elaborar su vocabulario formal en conversación directa con la realidad, no interceptada por ningún intermediario, y confiarse plenamente a la intuición. Forma como génesis, como un proceso de la búsqueda y experimentación subjetivas, esto se evidencia especialmente a través de una nueva categoría expresiva: el dibujo a mano.¹⁵⁸

Dos aspectos podemos destacar de la cita previa. Por un lado, el hecho de que la forma sea creada desde el más remoto origen conlleva identificar la separación del artista respecto a la idea del arte como un trabajo ligado y determinado por reglas sociales ajenas y determinadas por la religión o la política, en cierta medida, el hecho de plantear la creación de formas artísticas a partir de un sujeto en particular significa descubrir la singularidad del artista, el cual ya no está al servicio de una estructura social superior, quizá en principio pero, es el *ingenium* del artista el resultado de esa búsqueda por llegar a la forma. Al respecto, de este *ingenium*, André Chastel en su capítulo “El artista” reconoce que:

Ya no se trata de un artesano al servicio de una gentil princesa, sino que es un artista en el sentido moderno del término, que pretende que se respete su *ingenium* [...] El pintor o el escultor se encuentran lejos de estar controlados por la autoridad religiosa mediante normas precisas. En los muros de las capillas o en los altares, se supone que la obra debe responder a las necesidades de la devoción, pero su autor también pretende, y cada vez más, ser apreciado por sus propias cualidades, por el oficio de pintor o de escultor.¹⁵⁹

El anterior pasaje enseña que la noción de artista conlleva su reconocimiento como individuo, y a su vez con cualidades e ingenio particulares. Por otro lado, cabe notar que dicha época también es una época atravesada por un impulso de considerar a la pintura y a las artes en virtud de un enfoque científico y sistemático, los escritos de Alberti y Da Vinci dan prueba de tal enfoque, este último al momento de referirse a la intención primaria del pintor, considera a la pintura como una ciencia: “La intención primaria del Pintor es hacer que una simple superficie plana manifieste un cuerpo revelado, y como fuera de ella. Aquel que exceda a los demás en este arte, será más digno de alabanza, y este primor, corona de la ciencia pictórica, se consigue con las sombras y las luces, esto es, con el claro y oscuro”.¹⁶⁰

Por tanto, a partir del Renacimiento italiano la búsqueda de esa forma originaria en la pintura implica la generación de conocimientos más profundos sobre los elementos básicos

¹⁵⁸ Werner Hofmann, *Fundamentos del arte moderno. Una introducción a sus formas simbólicas*, p. 104

¹⁵⁹ André Chastel, “El artista” en *El hombre del Renacimiento*, pp. 348-349.

¹⁶⁰ Leonardo Da Vinci, *Tratado de la pintura*, p. 123.

que la conforman, no es ninguna casualidad que Alberti comience su primer libro con una amplia referencia a principios geométricos, además, la importancia de tales libros no solo reside en su carácter de orientación y preceptos para los nuevos pintores, sino que se constituye como uno de los primeros intentos por dotar a los artistas de un vocabulario formal, y dicho aparato conceptual no pretende quedarse en la mera instancia teórica, sino en la aplicación práctica, y este desenvolvimiento lo notamos en la relevancia que se le otorgó al dibujo a mano, basta volver a los escritos de Leonardo y Alberti para ejemplificar cómo la búsqueda formal implica un constante ejercicio del dibujo y esto siempre en contacto con la realidad: “pues nunca se podrá alabar una composición ni una buena inteligencia de las luces si falta el dibujo [...] por lo cual el dibujo es en lo que más se ha de insistir”.¹⁶¹ El lugar central que adquiere el dibujo, implica ubicar en dicho mecanismo el espacio donde la forma es descubierta, por eso, semejante descubrimiento marca una distancia con las normas y reglas establecidas, para comprobar este juicio el análisis de Hofmann resulta oportuno:

se enciende el descubrimiento, -¡y esto es decisivo! – de que la forma no es idéntica a la imitación de las impresiones percibidas, sino que más bien puede desarrollar su propio poder, su propia legislación. Este descubrimiento lleva al artista, o más exactamente al dibujante, del mundo concreto y garantizado por la razón a lo preconcreto y preformal, allí donde la *forma* carece de sujeción a los contenidos objetivos, a aquella prezona plasmática en la que todo es aún posible. Es en esta región donde la acción formal resulta finalmente elemental, liberada de cualquier fórmula preconcebida y realizada *ab ovo*.¹⁶²

Precisamente, la cita de Hofmann nos lleva a identificar que la importancia del dibujo no solo puede describirse como un mecanismo previo a la pintura, sino que tal pre-meditación que el dibujante practica supone una búsqueda formal, de allí, que el dibujante se instaure en una *prezona* donde cualquier posibilidad se puede concebir. Y, por ende, las condiciones para que este proceso sucediera implicaba factores sociales; la distancia del artista de las reglas y convenciones políticas o religiosas, también un mayor conocimiento de la realidad a partir de principios científicos, y nuevas valoraciones sobre los mecanismos que constituyen a la pintura como el dibujo. Si sumamos, tales condiciones nos daremos cuenta de que el artista alcanza un grado de libertad inédito, por ello, esa libertad motivó un espíritu de incesante creación formal, el cual no parará pese al avance de los siglos. Por lo dicho, no es ninguna necesidad comparar que el trabajo de profundización y sistematización de Kandinsky por llevar

¹⁶¹ Alberti, *Tratado de la pintura*, p. 86.

¹⁶² W. Hofmann, *Los fundamentos del arte moderno: una introducción a sus formas simbólicas*, p. 105

a cabo un proyecto donde la pintura se eleve al grado de ciencia sea un impulso semejante al atribuido por Leonardo o Alberti. Este juicio, nos permite volver a señalar que, si la forma es la expresión exterior del contenido interior, este último refiere a la libertad del artista, no solo en relación con el exterior, sino también en el modo en que el artista se vincula a esa prezona, y orientarse en esa región significa experimentar más allá de las reglas impuestas, justamente es buscar la génesis de la forma. Por ello, para Hofmann:

El afán de descubrimiento experimental hace que el artista busque una zona de percepción prefigurativa, en la que todo es posible y nada está todavía concretado ni decidido. Aquí reina la ausencia de reglas. En la medida en que el pintor sabe reconocer lo estimulante de este estado preformal, se entrega decididamente al cometido de extraer de él formas definitivas.

163

A pesar de la libertad del artista por moverse en aquella zona de percepción prefigurativa, no necesariamente se deriva que las formas descubiertas por el artista sean ajenas a principios y reglas, más bien, toda forma descubierta implicará la aparición de principios que las regulan, de lo contrario no podría establecerse una ciencia pictórica. Dicho esto, Kandinsky es un artista que busca establecer principios a esa búsqueda formal, por ello, la forma para Kandinsky es en cierto sentido resultado de una necesidad interior que guía al artista. Dicha necesidad interior, va más allá de una finalidad práctica, o sea, la tan discutida problemática de la “utilidad” del arte, en buena medida desplaza lo medular en las formas artísticas, a saber, que el artista trasciende los fines utilitarios porque su compromiso corresponde a un contacto más profundo con la realidad que lo circunda, o sea, el dibujo de una planta significa más que solo la copia de la planta, desde luego, este compromiso responde al grado de conciencia del artista por expresar las formas y asimismo, por reflexionar sobre cómo interioriza los principios que regulan la forma que se manifiesta en el dibujo. Un ejemplo que pueda orientar este compromiso del artista es el siguiente:

Tracemos ahora una línea en un medio que escape totalmente a la finalidad práctica, por ejemplo, en un lienzo. Mientras el espectador la considere como un medio de delimitar un objeto, estará supeditado a la impresión de la finalidad práctica. Pero desde el momento en que se decide que en pintura el objeto práctico la mayoría de las veces solo tiene un papel fortuito y no puramente pictórico, y que la línea posee a menudo un significado puramente pictórico, su alma llegará a ser capaz de experimentar la *resonancia puramente interior de esta línea*. [...] si a una línea se le exige de la obligación de designar una cosa en un cuadro

¹⁶³ *Ibid.*, p. 106

y funciona por sí misma como una cosa, su resonancia interior no se ve ya debilitada por ningún papel secundario y recibe su plena fuerza interior.¹⁶⁴

Este pasaje será clave para comprender cómo la ciencia pictórica propuesta por Kandinsky busca superar la visión del arte como una práctica servil a fines utilitarios, porque en cierto sentido, la finalidad utilitaria del arte impide reconocer los significados puros que conforman los elementos de la pintura. Es decir, la forma de la pintura presupone elementos primarios como: el punto, la línea, el plano, el color, el claroscuro, etcétera. Tales elementos favorecen la constitución de cualquier hecho pictórico, pero, a su vez, no son elementos aislados e independientes, sino que estos son regulados y modulados por el artista, ya hemos dicho, el artista al moverse libremente y orientarse en una zona preformal es un “hacedor de otras reglas” pero para llegar a tal circunstancia necesita descubrir cómo es guiado por las mismas cosas que lo circundan, o sea, necesita establecer una relación singular con las cosas, esto es un proceso de interiorización, en tanto, el artista integra al mundo en su ser, y lo expresa exteriormente en la forma. En menos palabras, el artista es guiado por la necesidad interior de captar las resonancias del interior de los objetos. Entonces, a partir de tal juicio, el ejemplo de Kandinsky sobre la línea comprueba que la línea habrá de considerarse no solo como un medio, ni como un contorno de las cosas, sino como una línea pura, y aquí pureza significa “tal como es”, o sea, el artista captará cómo su resonancia interior en el lienzo se despliega y en la medida en que tal despliegue acontece, el artista no deberá olvidar esa guía que lo llevó a captar la resonancia interior de la línea. En otras palabras, la línea en el ejemplo de Kandinsky demanda una nueva significación, ajena a la finalidad práctica, pero más cercana a la interioridad, la cual será *expresada*. A modo de continuación, respecto al ejemplo de la pura línea en el lienzo, leamos el siguiente párrafo:

La elasticidad de las diversas formas, su transformación orgánica interna, su dinámica dentro del cuadro (movimiento), el predominio del elemento corpóreo o del abstracto, por una parte y por la otra, la ordenación en una composición general de los diversos grupos formales [...] para crear la forma general de todo el cuadro; más que los principios de consonancia o disonancia de todos los elementos enumerados, es decir, el encuentro de formas, la contención de una forma por otra, el empuje, la fuerza de arrastre y de disrupción de cada una, el tratamiento idéntico de grupos de formas la combinación de elementos velados con elementos manifiestos, la combinación de lo rítmico, y lo arrítmico en un mismo plano, etc. Todos estos elementos hacen posible la existencia de un *contrapunto* [...] el color [...] junto con el dibujo creará el gran contrapunto pictórico con el que la pintura llega a una composición [...] Arte

¹⁶⁴ W. Kandinsky, *La gramática de la creación, el futuro de la pintura*, pp. 24-25

verdaderamente puro [...] a esas alturas vertiginosas la lleva siempre el mismo guía infalible: *el principio de necesidad interior*.¹⁶⁵

El pasaje nos indica la necesidad de establecer una síntesis de lo que hemos argumentado. Primero, establecimos que la forma es la expresión exterior del contenido interior. Las implicaciones de tal definición nos llevó a exponer el modo en que la forma establece una relación de efecto con el espectador, o sea, es una forma activa, a su vez, la exterioridad de la forma presupone una interioridad, la cual habrá de comprenderse en virtud de dos instancias, por un lado, la interioridad del artista y por otro, la interioridad de los objetos que el artista integra en la obra, de allí, que los elementos primarios de la obra sean las condiciones necesarias para que el artista pueda modular el principio que lo guía en la búsqueda de las formas. Dicho esto, en el amplio pasaje de Kandinsky notamos que habla sobre el proceso en que la forma artística se constituye, porque describe las diferentes relaciones entre los elementos que componen a una pintura, y esa composición presupone la interioridad, entendida como necesidad. Sin embargo, una vez aclarado ese proceso de génesis de la forma, ahora conviene estudiar los elementos que la hacen posible; el propio artista ruso plantea en la introducción a su célebre *Punto y línea sobre el plano*: “el análisis de los elementos artísticos constituye un puente que nos lleva a la pulsación interior de la obra de arte”.¹⁶⁶ En lo que sigue seguiremos esta pauta, a partir de la propuesta sobre la línea en la obra de Paul Klee.

En adelante, reflexionaremos sobre la línea en la obra teórica y plástica de Paul Klee. Nuestra decisión por continuar con las contribuciones del pintor suizo reside en la profundidad con la que Klee abordará la línea, dicha profundidad puede resumirse en dos nociones; movimiento e intersticialidad. Para explicar dicho planteamiento, introduciremos al lector en la *Teoría de la configuración pictórica [Bildnerische Gestaltungslehre]* señalando el modo en que Klee vincula su análisis de la línea en relación con el *cosmos* y la *génesis* de la Forma, dicho vínculo esencial será explicado en virtud del concepto de *movimiento*, el cual orienta y brinda dirección a la *conformación* que el artista propone, ubicándolo en un lugar intersticial, entre la dinámica del mundo y la estática de la tierra.

¹⁶⁵ W. Kandinsky, *Sobre lo espiritual en el arte*, pp.58-59.

¹⁶⁶ W. Kandinsky, *Punto y línea sobre el plano*, p. 10

Antes de avanzar, cabe advertir que la teoría de Paul Klee reúne más de 4000 mil páginas, las cuales exigen una atención y una exigencia conceptual que resultará difícil entender sin la notable y prolífica producción artística del pintor, pues además de producir miles de pinturas, también realizó dibujos, grabados, litografías, e incluso poemas, sin contar que además de la poesía, vertió reflexiones de distinta índole en sus *Diarios*. Entonces, Paul Klee puede definirse como un artista complejo, pues su compromiso y vasta producción revela una búsqueda constante por transmitir eso que el comienzo de su célebre ensayo del *Credo creador* plantea: “el arte no reproduce lo visible, hace visible”.¹⁶⁷ Esta frase es el parteaguas para emprender una reflexión filosófica sobre el arte, de hecho, condensa en tan pocas palabras una cuestión que nos permite distinguir entre la tradición clásica del arte, que veía en este una representación de la realidad, y la tradición moderna que más bien trata de crear obras ajenas a la realidad conocida, pero, siempre en contacto con ella. Más adelante, volveremos a la frase de Klee, pero, queríamos detenernos en señalar la complejidad de la producción del artista suizo, sobre todo para reconocer que nuestra argumentación se limita a ciertos conceptos: línea, movimiento, cosmos y génesis, por ello, habrá aspectos que dejaremos de lado, aunque son igual de fundamentales para comprender el arte de Klee, como el color o el ritmo. También es importante destacar que la prolífica obra de Klee ha sido revisada de manera intensa y aguda a partir de las últimas décadas, sin duda podemos decir que estamos redescubriendo el *ingenium* de Klee, a pesar de que a mediados del S. XX varios intelectuales se encargaron de su obra, no es hasta el S. XXI cuando el conocimiento de su obra alcanza una mayor circulación y difusión, y esto en gran medida gracias a la fundación del Zentrum Paul Klee en 2005.¹⁶⁸ De hecho, una gran proeza de este proyecto es la organización del legado teórico del pintor, pues anteriormente se habían publicado algunas versiones, como la editada por Jurg Spiller¹⁶⁹, sin embargo, carecían de un orden sistemático, por ello, el Zentrum Paul Klee en 2012 concluye un largo trabajo de catalogar, transcribir y publicar las páginas que el propio Klee había guardado, en total, 4100 páginas, de las cuales podemos acceder a ellas en la base de datos: *Paul Klee – Bildnerische Form- und*

¹⁶⁷ Paul Klee, “Credo creador” en *Teoría del arte moderno*, p. 35.

¹⁶⁸ [Paul Klee Foundation | Zentrum Paul Klee](#)

¹⁶⁹ Cfr. Paul Klee, *The Thinking Eye*.

Gestaltungslehre.¹⁷⁰ Indicar este proyecto es de suma relevancia, porque nuestra argumentación se instaura en la posibilidad de enriquecer la reflexión sobre el amplio legado del artista. En lo que sigue, algunos pasajes serán extraídos directamente de tal base de datos, por ello, la numeración de la fuente corresponderá al índice estipulado y estará acompañado del hipervínculo para acceder a la página original.

En las primeras páginas de la *Teoría de la configuración [Bildnerische Gestaltungslehre]* Klee escribe que:

La teoría de la configuración se ocupa de los caminos que conducen a la figura (forma). Se trata desde luego de la teoría de la forma, pero poniendo el acento en los caminos que conducen hacia ella. La palabra configuración caracteriza lo que acabo de decir mediante su terminación. «Teoría de la forma», como se suele denominar, no tiene en cuenta ese acento en las condiciones previas y en los caminos que conducen hasta ella. Teoría de la conformación es una expresión demasiado inusual. Además, en su sentido más amplio, el término configuración conecta claramente con la idea de las condiciones previas que la fundamentan. Es una razón más para decantarnos por él. Por otra parte, ‘figura’ (frente a forma) significa también algo más vivo. La figura es más una forma basada en funciones vivas.¹⁷¹

Dos cuestiones sobresalen después de leer la introducción de Klee a su reflexión teórica. En primer lugar, la elección del pintor por el término *Figura [Gestalt]* en vez de *Forma [Form]* significa una respuesta crítica y una apuesta por redefinir el vocabulario conceptual que se expandió en su época. De hecho, nosotros en el apartado previo aludíamos a Hilderbrand y a Kandinsky y su concepción de la forma, nos permitió explicar los antecedentes teóricos de Klee, y que también son los antecedentes teóricos para afianzar en la historia del arte lo que se ha denominado, la teoría formalista, pues desde Hilderbrand, Wölfflin. Worringer hasta Kandinsky, la Forma es un concepto clave que guía la comprensión de los fenómenos artísticos. Pero, con la elección de figura en vez de Forma, Klee plantea una segunda cuestión importantísima, a saber, la forma se asume como algo terminado, en cambio, la Figura devela funciones vivas, o sea, la figura presupone una relación orgánica, justamente presupone un proceso de *conformación*. Este aspecto es clave para interpretar a Klee, pues vemos en este planteamiento una dimensión orgánica, y no es casual, que buena parte de sus ejemplos sean retomados del mundo natural. En una palabra, la obra de arte es

¹⁷⁰ Cfr. <http://www.kleegestaltungslehre.zpk.org/> Para revisar una reseña del proyecto Cfr. Scholger, Martina. “Review of ‘Paul Klee – Bildnerische Form- und Gestaltungslehre’”.

¹⁷¹ Paul Klee, BG I.1/4 en [Bildnerische Formlehre - Bildnerische Gestaltungslehre - Paul Klee - Zentrum Paul Klee, Bern](#)

un organismo que emerge a raíz de elementos básicos, tales elementos primigenios serán el punto, la línea y el color, los cuales se relacionan entre sí para generar la Figura.

Hemos distinguido cómo la configuración pictórica presupone el descubrimiento de elementos primigenios, estos elementos en conjunto establecen un *orden primordial*, dicho orden da cuenta de la estructuración que es la relación entre los elementos primigenios, al respecto de esta relación, el artista anota que: “Existen tres posibles relaciones recíprocas entre las formas: ningún contacto, contacto en el punto (“contacto adimensional”), contacto en la línea (“contacto unidimensional”), contacto en el plano (“contacto bidimensional”) o contacto en el espacio (penetración de cuerpos)”.¹⁷² Resaltamos el carácter de la línea como aquel elemento que establece una primera dimensión, a lo largo de nuestra investigación ya hemos aclarado en qué sentido la línea establece una primera dimensión, particularmente en el capítulo sobre la geometría. Sin embargo, la premisa sobre la relación que la línea establece con otros elementos a través de un “contacto unidimensional” supone algo que más adelante desarrollará en extenso, a saber, la tensión, es decir, la línea no solo es un elemento estático, al contrario, es fundamentalmente un elemento en movimiento el cual emerge a partir de tensiones, ya lo decía su colega Kandinsky, la tensión es: “la fuerza presente en el interior del elemento, que aporta tan sólo una parte del movimiento activo”.¹⁷³ Es decir, la línea es movimiento interior resultado de tensiones, o sea, de fuerzas, entonces para Klee, la línea es en un primer sentido *conductora* porque encamina y esas fuerzas interiores establecen contacto con otros elementos primigenios para dar cabida a una primera dimensión.¹⁷⁴

Ahora que introducimos la noción de dimensión, cabe rehabilitar algunos ensayos del propio Klee para ahondar en esto. Ya hemos dicho, que las líneas son *conductoras* porque en tanto elementos primigenios que suponen la conformación de la Figura encaminan una serie de tensiones interiores, las cuales entraran en contacto con otros elementos primigenios para constituir dimensiones. A tal proposición debemos añadir que dichos elementos dependen de la medida, es decir, de la mensurabilidad, ya lo decía el artista suizo en su ensayo sobre *El arte moderno*: “La medida es lo propio de este elemento de forma y toda indeterminación a

¹⁷² P. Klee, BG I.4/6-14 en [Bildnerische Formlehre - Bildnerische Gestaltungslehre - Paul Klee - Zentrum Paul Klee, Bern](#)

¹⁷³ W. Kandinsky, *Punto y línea sobre el plano*, p. 52

¹⁷⁴ P. Klee, BG II.5/17 en [Bildnerische Formlehre - Bildnerische Gestaltungslehre - Paul Klee - Zentrum Paul Klee, Bern](#)

este respecto indica un empleo no absolutamente puro de la línea”.¹⁷⁵ Hasta aquí, hemos procedido a identificar a la línea como elemento primigenio en términos conceptuales, sin embargo, Klee poseía una sensibilidad que escapaba a la sistematización y por ello, generalmente se servía de metáforas y otras figuras literarias para explicar su propuesta, de allí, que para el artista nacido en Berna ese recorrido que hemos descrito arriba también equivale al establecimiento de un viaje, el *Viaje de la línea*:

hagamos un pequeño viaje al país de Mejor Conocimiento. Desde el punto muerto, propulsión del primer acto de movilidad (línea). Poco después, detención para retomar aliento (línea quebrada, o, en caso de repetidas detenciones, línea articulada). Mirada atrás, sobre el trayecto recorrido (contramovimiento). Evaluación mental de la distancia cubierta y de la que falta (haz de líneas). Hay un río que obstaculiza; se toma una barca (movimiento ondulante). Río arriba habríamos dado con un puente (serie de arcos). En la otra orilla, encuentro de un hermano espiritual que también desea ir a donde está Mejor Conocimiento. De alegría, al principio sólo somos uno (convergencia), pero poco a poco surgen algunas diferencias (trazado separado de dos líneas). Cierta agitación por ambos lados (expresión, dinamismo y psiquis de la línea).

Atravesamos un campo cultivado (superficie surcada de líneas) y luego un espeso bosque. Mi compañero se extravía, busca y súbitamente describe el movimiento clásico del perro en carrera. Tampoco yo conservo toda mi sangre fría; las proximidades de un nuevo río están cubiertas de niebla (elemento espacial). Pronto se disipa. Unos cesteros vuelven en calesa a su casa (rueda). Con ellos un niño dueño de los más divertidos ricitos (movimiento en espiral). En seguida oscurece, mientras la temperatura se pone pesada (elemento espacial). Relámpago en el horizonte (línea en zigzag). Ciertamente es que detrás de nosotros aún brillan las estrellas (semillero de puntos). Al fin alcanzamos la primera etapa. Antes de dormirnos volverá a surgir el recuerdo de tantas cosas, pues nuestro pequeño viaje abunda en impresiones.¹⁷⁶

En cierto sentido, Klee nos introduce en un viaje, dicho viaje no es otro más que el recorrido de los elementos primigenios que buscan la conformación de la Figura, desde luego, como hemos notado en la narración previa, los elementos fundamentales son el punto, la línea y la consecuente generación de superficies, a partir de varias líneas. Lo que no podemos olvidar pese al encanto literario de la narración es que toda la escena se constituye por el movimiento, desde el primer acto de movilidad que es propulsado por una línea pura, hasta las líneas en zig-zag y en espiral, todas ellas, son resultado de un proceso, o sea, de un constante movimiento, por ello, no es casual la elección de escenarios que traducen en nuestro imaginario circunstancias de movimiento, el río, la barca, el puente, la agitación, el campo cultivado, el extravío, la disipación, los ricitos o las estrellas. Todas estas imágenes ilustran el interés de Klee por transmitir un proceso, a saber, la conformación pictórica

¹⁷⁵ P. Klee, “Sobre el arte moderno” en *Teoría del arte moderno*, p. 21

¹⁷⁶ P. Klee, “Credo del creador” en *Teoría del arte moderno*, pp.36-37.

fundada en la noción de movimiento. En lo que sigue explicaremos cómo el movimiento en Klee adquiere diferentes grados de aparición.

En 1924 podemos leer un pasaje en la *Teoría de la configuración* en donde afirma que la “Forma no puede considerarse como un resultado, como un final, sino como génesis y devenir”.¹⁷⁷, es decir, que el movimiento es la condición de la *conformación*. Esta valoración planteará un aspecto fundamental en la teoría de Klee, que es la trayectoria de la Creación, la cual no solo reside en la obra de arte, también en nosotros como organismo de la naturaleza, y en general, ese trayecto acontece en torno a nosotros en el Cosmos. Atendamos paso a paso dicha gradualidad. Klee plantea en su *Teoría* que después del Orden primordial el cual se compone de elementos primigenios le sigue un Orden especial, dicho orden implica la puesta en marcha de movimiento, o sea de relaciones posibles entre los elementos primigenios, por ello, para el artista hay una necesidad inherente a todo acto creador de superar el orden primordial con el fin de seguir en movimiento. Al respecto, anota:

La configuración debe estar ligada al concepto de movimiento. En el caso primordial, la movilidad termina en reposo fijo. [...] Una vez erigida, toda la «construcción» de los medios de configuración es inamovible, invariable, única. De ahí el término primordial. No se puede decir: vamos a hacerlo de nuevo de manera diferente o mejor. Aquí la perfección es absoluta. Por eso la auténtica configuración en movimiento vivo tiene que separarse del orden primordial y tomar cada vez uno o más órganos de aquel organismo y reordenarlos entre sí hasta alcanzar la perfección orgánica. Las posibilidades llegan, más allá de la multiplicidad, a la infinita variabilidad.¹⁷⁸

El pasaje nos muestra el paralelismo entre obra y organismo, en ese sentido, la interacción entre los órganos, que sería equivalente a la interacción entre los elementos primigenios que generan movimiento en dependencia de circunstancias que terminan por afirmar o negar una posible relación, de allí, que la limitación o medida, carácter de los elementos primigenios como la línea no sea un defecto, al contrario, es una característica esencial porque dicho en otras palabras, la infinitud presupone finitud, o sea, no se puede alcanzar la multiplicidad sin pasar por la individuación. Desde luego, el lector podrá notar que esta cuestión colinda con problemas de corte filosófico, por ello, podemos decir que Klee

¹⁷⁷ P. Klee, *BG I.2/ 77-78* en [Bildnerische Formlehre - Bildnerische Gestaltungslehre - Paul Klee - Zentrum Paul Klee, Bern](#)

¹⁷⁸ *Ibid.*, *BG I.3/5*

no está lejos de aquellas discusiones, al contrario, al proponer el paralelismo entre obra, organismo y naturaleza, lo que plantea es una cosmovisión, ya llegaremos a ella más adelante. Por ahora, profundicemos en particular en cómo se manifiesta el movimiento en la línea, ya hemos previsto conceptualmente su necesidad. Aunque, faltan dos nociones para complementar el modo en que adviene el movimiento en la línea en tanto elemento primigenio, estos son: velocidad y tiempo. Respecto a la velocidad, cabe entenderla de manera equivalente a la noción en física, es decir, como una magnitud que expresa la relación entre el cambio de posición de un objeto y el tiempo que se emplea para ello, o sea, que cada elemento primigenio al cambiar de posición implicará un tiempo, es decir, las líneas y su velocidad son en un sentido profundo, la expresión del tiempo, y no solo del espacio. Entonces, en una frase, la velocidad de las líneas significa: “que resulta de la manera de poner en movimiento los grupos de elementos escogidos”.¹⁷⁹ Por consiguiente, el tiempo se manifiesta en la línea, y así lo esboza Klee en su *Credo Creador*:

Todo devenir descansa en el movimiento. En *El Laocoonte* (a raíz del cual despilfarramos no pocas reflexiones juveniles) Lessing asigna suma importancia a la diferencia entre arte del tiempo y arte del espacio. Pero mirándolo bien, eso no es más que una ilusión sabia. Pues también el espacio es una noción temporal. El factor tiempo interviene no bien un punto entra en movimiento y se convierte en línea. Lo mismo cuando una línea engendra, al desplazarse, una superficie. Y lo mismo, también, respecto del movimiento que lleva de las superficies a los espacios. ¿Acaso alguna vez nace un cuadro de modo súbito? ¡Nunca! Va montándose pieza por pieza.¹⁸⁰

Con la cita podemos extraer una cuestión que hasta el momento no habíamos planteado, que todo acto creativo se desenvuelve en un tiempo y en un espacio, o sea, las líneas que se trazan en un plano implican una noción temporal. Por lo dicho, nuestra propuesta de considerar a la línea como *conductora* resulta viable, porque la *con-ducción* es justamente encaminar algo, en este caso, una relación de movimiento, pero, tal conducir no es aislado, sino siempre en relación con algo más, o sea, con otro elemento primigenio, entonces, como bien dice Klee, el punto se pone en movimiento porque deviene línea, y la línea deviene superficie, este camino no sucede de un solo golpe sino que es sucesivo, continuado y en proceso. En síntesis, devenir Forma supone el movimiento de los elementos

¹⁷⁹ P. Klee, “Del arte moderno” en *Teoría del arte moderno*, p. 29.

¹⁸⁰ P. Klee, “Credo creador” en *Teoría del arte moderno*, p. 38.

que la conforman, o sea, las líneas se mueven, las líneas son el principio del movimiento. La argumentación previa la podemos expandir a la luz de los *Apuntes pedagógicos*, una versión publicada en 1925 de la *Teoría de la forma pictórica*, Klee nos enseña gráficamente este principio del movimiento en la línea, en virtud de una categorización; la línea activa, media, y pasiva.

Una línea activa pasea despreocupada, por el simple hecho de pasear, sin rumbo. El agente es un punto que se desplaza (fig. 1):



Fig. 1

La misma línea acompañada de otras formas (fig. 2 y 3):



Fig. 2

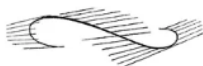


Fig. 3

Fig 4. Parte 1 de *Apuntes pedagógicos*.¹⁸¹

Una línea activa que, limitada, se mueve entre puntos determinados (fig. 6):

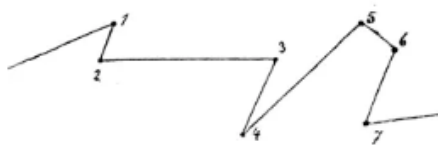


Fig. 6

Fig 5. Parte 1 de *Apuntes pedagógicos*.

¹⁸¹ P. Klee, *Apuntes pedagógicos*, [s.p]

LOS TRES CASOS

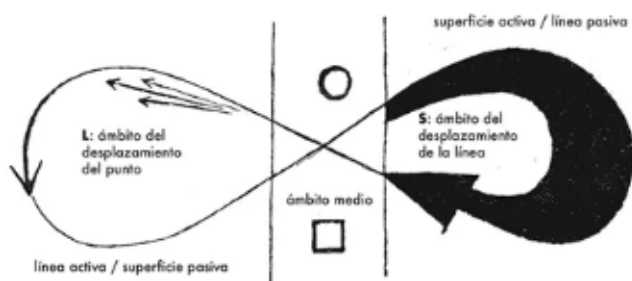


Fig. 12

Explicación verbal de los conceptos “activo”, “medial” y “pasivo”:

activo: yo talo (el hombre tala un árbol con el hacha),

medio: yo caigo (el árbol cae por los golpes del hombre),

pasivo: yo soy talado (el árbol yace talado).

Fig 6. Parte 1 de *Apuntes pedagógicos*.

A partir de las anteriores imágenes, podemos derivar que las líneas se clasifican en tres casos; el activo, el medio y el pasivo. El primero, expresa el acto propulsor, o sea, el movimiento puesto en marcha, en esa medida, la explicación literaria de Klee es homologa, pues propone una acción: talar. Posteriormente, el resultado de esa primera acción desencadena una etapa intermedia, o sea, las líneas desplazadas activamente se ubican entre el punto y la posibilidad de generar un plano. Finalmente, las líneas pasivas son la constitución de superficies.

La obra como acto humano (génesis) es tanto productiva como receptiva: movimiento. Productivamente depende de las limitaciones manuales del creador (sólo tiene dos manos). Receptivamente depende de la limitación del ojo receptor. La limitación del ojo es la imposibilidad de poder ver, al mismo tiempo y con nitidez, una superficie muy pequeña. El ojo tiene que hacer la superficie; hacer con nitidez una parte tras otra; hacer que, una tras otra, llegue a la memoria en el cerebro, que recoge todas las impresiones y las almacena. El ojo recorre los caminos que le fueron preparados en la obra.¹⁸²

¹⁸² P. Klee, *Apuntes pedagógicos*, [s.p]

El pasaje anterior nos provee de un escenario para centrarnos en la dimensión óptica, y en ese sentido nos permite comprender el modo en que la obra como acto humano, produce y recibe movimiento, o sea, que la obra de arte, al tratarse de un objeto susceptible de ser mirado recibirá movimiento gracias a la constitución del ojo receptor, desde luego, esto implica su interacción con la obra. Además, el pasaje nos lleva a establecer otra pregunta, pues si hasta ahora hemos analizado cómo se desarrolla el movimiento en la obra artística, dicho movimiento como hemos dicho supone todo proceso de conformación, sin embargo, a partir del pasaje anterior, notamos que no solo hay un movimiento al interior de la obra, sino fuera de ella, en la medida en que la obra establecerá contacto con un espectador que pueda percibirla, entonces, preguntémonos ¿cuál es ese movimiento que sale de la obra y cuáles son los principios que rigen dicho movimiento? Al responder esta pregunta comprobaremos que la propuesta teórica de Klee no solo se limita a la obra artística, porque su propuesta trasciende el lugar de la obra para ponerla en relación con un Todo más originario. De tal situación, es posible identificar en la propuesta de Klee una reflexión sobre el caos y el cosmos, es decir, una cosmovisión del mundo.

“Desde el punto de vista cósmico, el movimiento es, naturalmente, un dato previo y absoluto y no requiere, en su condición de fuerza infinita, ninguna particular sacudida energética”.¹⁸³ Este planteamiento es medular porque nos muestra cómo el movimiento no solo se manifiesta en el proceso de conformación de la obra, sino que es anterior a ella, pero, su anterioridad responde a un principio natural, es decir, a un fundamento. Sin embargo, que el movimiento sea fundamento de las cosas, y por tanto de la realidad, implica reconocer su manifestación en el espacio y en el tiempo, de allí, la necesidad conceptual de Klee por establecer una dicotomía básica, el caos y el cosmos. Respecto al caos, tal como nos recuerda Marianne Keller y Fabienne Eggelhöfer en su artículo sobre la *Teoría de la configuración*:

a cada concepto se contrapone su opuesto. Ese es el principio según el cual funciona también la oposición entre caos y cosmos. Klee diferencia entre el caos real y el caos antagónico, que constituye lo verdaderamente opuesto (desorden) al cosmos (orden). En cambio, el caos real resulta inasible, es “eternamente imponderable e inmensurable”: “puede no ser nada o ser algo dormido, muerte o nacimiento, según la gestión de la voluntad o de la falta de voluntad. querer o no querer”. Pero, si uno quiere hacerlo perceptible a los sentidos, se llega “al concepto de

¹⁸³ P. Klee, “Filosofía de la creación” en *Teoría del arte moderno*, pp. 58-59

gris, al punto de inflexión del destino del devenir y del perecer”. Ese punto gris alberga el momento cosmogénico a partir del cual todo puede desarrollarse en todas dimensiones.¹⁸⁴

Dos ideas subrayaremos de la cita. La primera idea consiste en destacar que la contraposición entre caos y cosmos significa distinguir que hay una caos que siempre está escapándose, es decir, existe una dimensión de lo real (flujo avasallante de las cosas) que no siempre podemos ordenar, porque en esencia el cosmos es la instauración de un orden, y esta idea es ya muy antigua pues como vimos en nuestro apartado de la vasija del Maestro Dipylon, un aspecto central de la cultura griega es la instauración de un cosmos, sin embargo, a Klee le interesa destacar que llegamos a ese orden a partir de un movimiento originario [*Ur-Bewegung*]. Y dicho movimiento comienza en el más puro estado de reposo, el cual adquiere una dimensión plástica, más allá de la representación geométrica, en el punto gris. La segunda idea central de la cita previa reside en plantear que el punto como elemento primigenio es de color gris, y a partir de ese punto adviene ese movimiento originario que precede a cualquier cosa, y, por tanto, la línea brotará. Conviene aclarar que el punto gris es la síntesis entre blanco y negro, otra oposición fundamental que es resultado de ambos, así lo expresa el pintor: “es gris, porque no es ni blanco ni negro o porque es tanto blanco como negro. Es gris porque no está ni arriba ni abajo o porque está tanto arriba como abajo. Punto en tanto no-dimensional [...] Afectar un punto es hacer de él el lugar de la cosmogénesis. A este advenimiento corresponde la idea de todo Comienzo”.¹⁸⁵ Esta observación nos permite traer a colación las observaciones de otros teóricos como Deleuze o Boehm. Mientras que, para Deleuze, el punto gris en Klee es la indicación de un no-concepto el cual compone la posibilidad para dar cabida al color en la pintura identificando en él una no-dimensión sobre la cual emergerán los demás colores, en sus palabras, el punto gris: “que organiza las dimensiones y que, desde entonces, al mismo tiempo organiza los colores. Es la matriz de las dimensiones y de los colores”.¹⁸⁶ En cambio, para Boehm, el punto gris no es únicamente una matriz de los colores, sino una amalgama ontológica:

Klee habla del “carácter *Ur*” del punto, y afirma que su acción es “radiante”, que produce “orden en todas las dimensiones”. También lo nombra el primer “símbolo icónico”, porque vincula la idea invisible del “uno”, el punto, que en realidad no es un punto— con una

¹⁸⁴ Marianne Keller y Fabienne Eggelhöfer, “Teoría de la configuración plástica” en *Paul Klee. Maestro de la Bauhaus*, p. 50

¹⁸⁵ P. Klee, “Exploración interna de las cosas de la naturaleza: realidad y apariencia” en *Teoría del arte moderno*, p. .

¹⁸⁶ G. Deleuze, *La pintura. El concepto de diagrama*, p. 41

realidad empírica. Se trata de una paradoja, de una amalgama ontológica, de un "concepto incomprensible de indiferencia [*Gegensatzlosigkeit*]", al que llamó el "algo anulado" ("*nichtiges Etwas*") o la "nada posible" ("*etwaiges Nichts*"). Sin embargo, es decisivo que esta magnitud híbrida no permanezca abstracta, sino que exista realmente.¹⁸⁷

Resulta interesante que para Boehm el carácter originario del punto [*Ur- Punkt*] sea comprendido también como una amalgama ontológica que integra una indiferencia, entre lo nada y la nada-posible, y no es arbitraria esta definición porque, en efecto, para Klee, la no-dimensionalidad no significa una región absoluta, sino que en la medida en que se manifiesta plásticamente conlleva el germen, la posibilidad para devenir otra cosa, una línea. En otras palabras, podemos decir que el punto gris en tanto elemento primigenio no-dimensional al manifestarse plásticamente y reunir una fuerza interior que sintetiza el negro y el blanco, integra una posibilidad fundamental, la cual emergerá en virtud de un impulso de movimiento, y así adviene el Comienzo. Por ello, la conformación de la obra artística es paralela a la conformación de la realidad, si seguimos tal premisa, ahora podemos comprender el significado de aquella frase que Klee elabora: “Partiendo de la abstracción de los elementos plásticos y pasando por las combinaciones que hacen de estos entes concretos o cosas abstractas, desembocamos en un cosmos plástico que presenta tales parecidos con la Gran Creación, que basta un soplo para actualizar la esencia de la religión”.¹⁸⁸ Sin embargo, la creación, el comienzo, la Forma, no se consuman en cuanto se manifiestan, de lo contrario estaríamos ante formas y creaciones muertas, recordemos que para Klee la Forma siempre implica un proceso vital, por tanto, los objetos que nos rodean en cierto sentido también “viven”, pero, esa vitalidad yace dada por el modo en que el artista profundiza en el objeto, o sea, como decíamos más arriba, en la medida en que extrae las “resonancias del interior del objeto”, en consecuencia, el devenir del cosmos a partir del caos nunca cesa, al contrario, su finalidad es que siempre está recreándose, porque hemos dicho ya, existe un movimiento originario que atraviesa a todas las cosas, habitamos una duración continuada, y por ello, somos *conducidos* por una línea para atravesar las diferentes etapas del trayecto creador que son: “el movimiento previo en nosotros, el movimiento actuante, operante, vuelto hacia la

¹⁸⁷ Boehm, Gottfried. "Genesis: Paul Klee's temporalization of form." en *Research in Phenomenology*, p. 322

¹⁸⁸ P. Klee, "Credo Creado, en *Teoría del arte moderno*, p. 40

obra, y por último el paso a los demás, a los espectadores, del movimiento consignado en la obra. Pre-creación, creación y re-creación”.¹⁸⁹

Sin embargo, las implicaciones de aquel trayecto, no solo se manifiestan en la obra pictórica, también en el modo en que nos relacionamos con el mundo, pero, las relaciones que establecemos con el mundo generalmente se dan por hecho, ya que, estamos determinados por una tendencia constante a relacionarnos con las cosas a partir de fines prácticos, así el pensar o el sentir una piedra que aparece en nuestro camino mientras atravesamos la banqueta no tiene nada de especial, salvo para los pensadores o artistas, por eso a Klee no le interesa restringir su reflexión teórica a partir de conocimientos sistemáticos o arribar a una precisión científica irrefutable, y no porque su oficio no sea la de científico, sino porque como artista el vínculo que establece con el mundo implica ir a las profundidades de las cosas, escuchar la resonancia de los objetos, y luego dotar de presencia cómo las cosas lo atraviesan, ya lo decía en su Diario. “Dejo ahora el trabajo. Me siento tan profunda y suavemente compenetrado con el ambiente, lo siento y me siento seguro, sin esfuerzo. El color me tiene dominado. No necesito buscarlo fuera. Me tiene para siempre, lo sé bien. Y este es el sentido de la hora feliz; yo y el color somos uno. Soy pintor”.¹⁹⁰ Aquella vivencia descrita por Klee, nos remite a la posición desde la cual hace ver aquello que lo atraviesa, dicha posición es una posición única, porque se ubica en un *entre* esencial, ya que el artista se sitúa *entre* el mundo y la tierra. Expliquemos en qué sentido, y partamos en función del siguiente esquema:

¹⁸⁹ P. Klee, “Filosofía de la creación” en *Teoría del arte moderno*, p. 59

¹⁹⁰ P. Klee, *Diarios*, p. 230

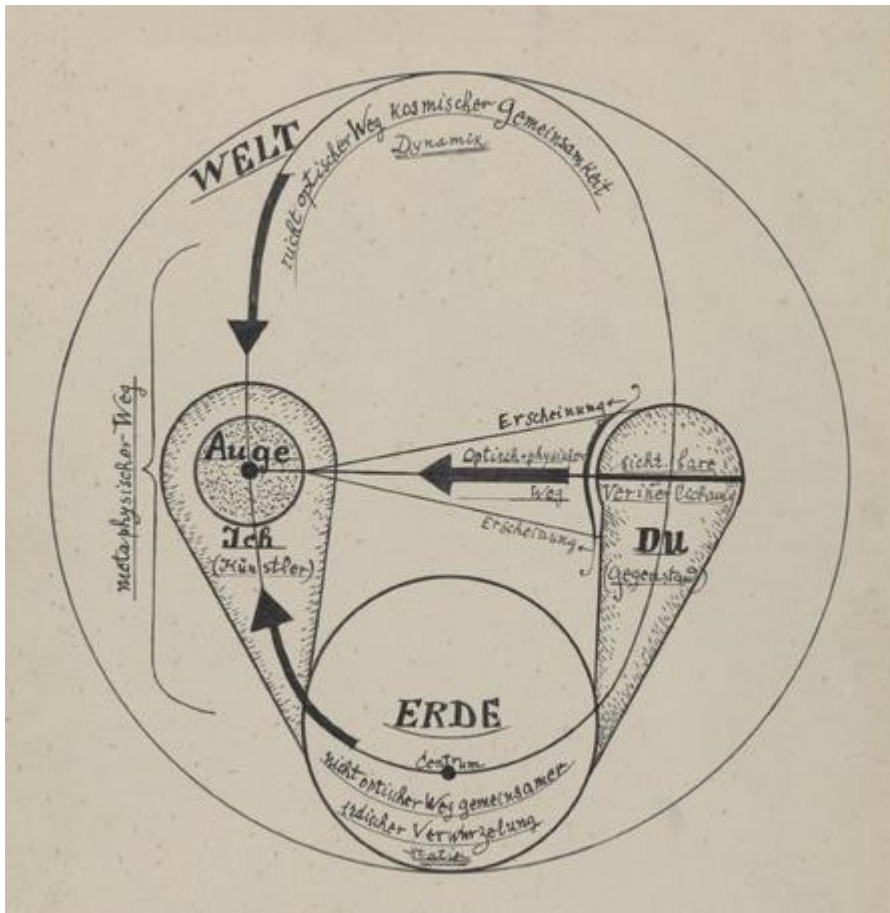


Fig. 7 Ilustración en “Caminos para el estudio de la naturaleza”, Paul Klee. Fuente: Zentrum Paul Klee. Archivo 24630.

A partir del esquema propuesto por Klee, notamos que la Tierra se ubica en la parte inferior y el Mundo se coloca en contraposición a ella, en la parte superior, a partir de la Tierra emerge una flecha que señala la posición del Yo quien ve. Asimismo, ese Yo recibe la dirección de otra flecha que aparece en la parte superior, o sea, del mundo, en paralelo a la posición del Yo se erige un Tú, que a su vez emana otra flecha que por lo escrito dirige las apariencias. Dicho esquema bien puede interpretarse filosóficamente, de hecho, podemos revisar otros filósofos se han encargado de tal labor como Mark Wrathall¹⁹¹ o los ensayos reunidos por John Sallis y recientemente la propuesta de Yuk Hui, en su *Arte y Cosmotécnica*, donde escribe que: “el artista tiene que ir más allá de la metafísica, en un intento de captar lo ente en cuanto tal y como un todo, superando el modo óptico de ver [...] proceso que

¹⁹¹ Cfr. Mark Wrathall, en “The phenomenological relevance of art” en *Art and Phenomenology*. También Cfr. John Sallis (ed). *Paul Klee: Philosophical Vision; From Nature to Art at the McMullen Museum*

reinventa una forma de ver, no limitada a la geometría, intuye el flujo constante de las fuerzas de la vida”¹⁹² Incluso, podemos poner en diálogo, este mismo esquema en relación con el pensamiento heideggeriano, a partir de su propuesta sobre “Tierra y mundo”.¹⁹³ Aunque, el propio Klee sugiere una descripción eficaz:

Observaremos, por lo demás, que el estudio intensivo del objeto termina por desencadenar intuiciones vividas, en las que las líneas de comunicación señaladas teóricamente se concretan y simplifican.

Con todo, hay una observación suplementaria que podría esclarecer nuestro propósito: la vía inferior pasa por el orden estático y produce formas estáticas, mientras que la vía superior pasa por el orden dinámico. En el camino de aquí abajo, supeditado a la gravitación de la tierra, residen los problemas del equilibrio estático, cuya divisa podría ser: “Permanecer de pie contra todas las ocasiones de caer”. A los caminos de las alturas conduce la aspiración de liberarse de las ataduras terrenales para alcanzar, mucho más que el nadar y el volar, la libre movilidad.¹⁹⁴

Dos cuestiones resaltaremos. Por un lado, la profundidad con la que el artista se relaciona con los objetos desencadena *intuiciones vividas*, y aquí podemos definir a la intuición como el conocimiento plástico de la realidad, y tal intuición es conducida por esas líneas que comunican. Por otro lado, el artista que es en el esquema la representación de un Yo se ubica entre un orden estático que es la tierra, y un orden dinámico que es el mundo, ambos ordenes suscitan relaciones de movimiento contrapuestas, pero, el artista no se queda quieto, sino que busca o tiende hacia arriba porque su libre movilidad se alinea a las relaciones dinámicas. Expliquemos, brevemente, cuáles son las implicaciones de esta oposición entre estática y dinámica.

En *La teoría de la configuración* el pintor plantea en el apartado sobre la Mecánica la cual la define como la ciencia de las leyes del movimiento y del equilibrio de pesos que se aplican en la dinámica y en la estática. Estas dos se definen así: “la dinámica es la teoría de las fuerzas y de los movimientos producidos por ellas y la estática es la teoría del equilibrio de fuerzas”.¹⁹⁵ Tales definiciones aluden a un tratamiento teórico sobre la constitución de la dinámica y la estática en un sentido general, pero, en particular y aplicado a la conformación

¹⁹² Cfr. Yuk Hui, *Arte y Cosmotécnica*, p. 151

¹⁹³ Cfr. Nuestro capítulo, “La génesis conceptual sobre la lucha entre mundo y tierra” en *Habitar sobre las más distantes montañas. La poesía como esencia de la obra de arte y fundación de la historia*.

¹⁹⁴ P. Klee, “Vías diversas en el estudio de la naturaleza” en *Teoría del arte moderno*, p. 45.

¹⁹⁵ P. Klee, *BG II 21/5* en [Bildnerische Formlehre - Bildnerische Gestaltungslehre - Paul Klee - Zentrum Paul Klee, Bern](#)

de la obra artística, importa reconocer cómo la estática no es una dimensión inmóvil, sino más bien, integra un equilibrio de fuerzas, por ello, el vínculo esencial entre la estática y la tierra. Y un modo en que pueden representarse tales equilibrios a partir de elementos primigenios son mediante líneas verticales, horizontales y diagonales, al respecto:

Klee define la vertical, la horizontal y la diagonal como los elementos mecánicos primarios, secundarios y terciarios de la estática. Muestra los aspectos mecánicos en la estructuración del plano mediante líneas y planos activos. En una serie de dibujos constructivos ensaya diversas variantes de la estática. Lo que le interesa es el principio de las reglas estáticas y la divergencia respecto a ellas. [...] Define la regla dinámica como “evitar las reglas estáticas”. Por tanto, en las construcciones dinámicas no pueden aparecer verticales, horizontales ni diagonales. Klee bosqueja algunos dibujos con triángulo oscilante. La espiral le sirve como un ejemplo más de la dinámica, ya que la fuerza centrífuga es responsable del movimiento en espiral.¹⁹⁶

Entonces, en función del pasaje previo, podemos decir que la tierra para Klee no es una dimensión de reposo, sino de movimiento inhibido, el cual resulta del equilibrio de fuerzas, las cuales se representan como líneas verticales, horizontales y diagonales. De hecho, esta proposición la podemos entender mejor si ubicamos al ser humano en virtud de su sometimiento a una vertical, y no solo por la posición erecta y natural del ser humano, también por el modo en que su desplazamiento por la tierra conlleva siempre una caída, o sea, la ley de gravitación, como presión que indica dirección, sobre esta “ley de la verticalidad” en buena medida se deriva otro tipo de sometimiento que es la horizontalidad, que a su vez refleja una continuidad inferior, por ello, este tipo de principios motivan a Klee a plantear que resulta necesario superar la horizontalidad para ello, las formas primigenias como espirales, o triángulos resultan favorables, porque, la dinámica del mundo refleja que las cosas yacen determinadas por el constante vaivén de fuerzas, sean fuerzas centrífugas o centrípetas, es decir, que el artista en su libre movilidad en el mundo podrá impulsar este tipo fuerzas siempre y cuando supere las líneas que conforman la estática, en otras palabras, el artista aspira a despegarse de la tierra.

Al permanecer dentro de los límites de la tierra se dice: este mundo tuvo alguna vez un aspecto diferente, y el día llegará en que tenga otro más diferente. Pero lleva más allá su aspiración y piensa: en otros planetas muy bien podrían haberse desarrollado formas completamente distintas.

¹⁹⁶ Marianne Keller y Fabienne Eggelhöfer, “Teoría de la configuración plástica” en *Paul Klee. Maestro de la Bauhaus*, p. 110

Esa facilidad para moverse por los caminos de la creación natural es una buena escuela de creación artística. Sacudido hasta los entresijos por tales excursiones y convertido a su vez en móvil, el artista se asegurará la libertad de avanzar por sus propias vías de creación.¹⁹⁷

Esta aspiración del artista por superar la estática sobre la tierra, lo lleva a dirigir su mirada al mundo, o sea, a las relaciones dinámicas que se abren en ese incesante flujo de fuerzas que atraviesa a las cosas, y por ello, el artista más allá de representar ese movimiento y ese dinamismo, lo que hace es crear nuevas formas que también den testimonio de aquellas fuerzas, por tanto, las obras y las creaciones no pueden quedarse como cosas inertes, porque siempre motivan otro desplazamiento que bien puede caer en los ojos del espectador o en la memoria de un pueblo, de allí, la gran fuerza que instaura la obra artística. Sin embargo, para que el artista llegue a tales circunstancias debe forjarse un estilo, o sea: “la actitud del hombre hacia los asuntos de aquí abajo (estática) o del más allá (dinámica)”.¹⁹⁸ Podemos observar el estilo de Klee en el despliegue de sus líneas, y en el modo en que sus líneas integran movimiento, o sea, son *conductoras*, pero, también a partir del modo en que sus líneas se afirman a partir de una dimensión *intersticial*, entre la tierra y el mundo, entre la estática y la dinámica. Por eso, nuestra propuesta de reconocer en la obra de Klee, *líneas conductoras-intersticiales*, porque, por un lado, nos permite experimentar las relaciones de movimiento que conlleva todo proceso de *conformación* y por otro, el lugar donde se instaura implica la afirmación de un *entre* que favorece una comprensión profunda de las cosas. Vamos a examinar esta *línea conductora intersticial* en dos obras del pintor.

¹⁹⁷ P. Klee, “Del Arte moderno” en *Teoría del arte moderno*, p. 29.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p.28.



Fig. 8. *Embryonale Abstraktions Elemente* (1917, 119) Paul Klee. Fuente: Paul Klee's works 1917.¹⁹⁹

La obra que tenemos ante nuestra mirada es un dibujo en tinta sobre papel adherido a cartón, sus medidas son de 19.5 x 14.4 cm y actualmente se ubica en la Colección del Zentrum Paul Klee en Berna Suiza. La obra se titula *Elementos de abstracción embrionarios*. Resulta llamativo el título, sin embargo, antes de comenzar nuestra interpretación basados en lo escrito, procedamos en función de lo visto. La primera cuestión que debemos observar es que el fondo es de color blanco, sobre dicho fondo hay líneas de color negro que en su mayoría son rectas. Por la disposición vertical del dibujo, cabe comenzar nuestra descripción a partir de la zona inferior, en la cual, si vamos de izquierda a derecha notamos una conjunto de tres líneas rectas paralelas orientadas verticalmente que ligeramente tienden hacia la derecha, al final de su despliegue se cruzan otra banda de tres líneas rectas paralelas, orientadas horizontalmente, y a la mitad de su desplazamiento y en preciso cruce con la primera banda de líneas descritas previamente vemos dos bloques de tres líneas paralelas dispuestas

¹⁹⁹ Paul Klee's works 1917

verticalmente, un bloque se orienta a la derecha y el otro a la izquierda. El anterior grupo de líneas no representan ninguna figura en particular, en ese sentido, son puras, y lo que podemos destacar es su tendencia hacia arriba, aunque por el movimiento de las líneas rectas en horizontal se puede derivar una serie de tensiones, como si aquellas líneas horizontales impidieran la tendencia hacia arriba de las líneas verticales. De manera semejante, y en paralelo a este primer grupo de líneas vemos otro gran grupo de líneas, sin embargo, aquí las bandas de líneas no solo son triples rectas horizontales y verticales en paralelo, también son dobles. A la izquierda de aquel segundo grupo de líneas, vemos tres líneas dispuestas en diagonal y que sobre su punto superior comienza otro grupo de líneas que tienden hacia abajo, generan tres ángulos respectivamente y terminan por chocar con algunas líneas rectas y onduladas que por su movimiento podemos inferir que tendían hacia arriba, ese choque sucede justo al borde del marco. Ligeramente arriba de aquel suceso, notamos el trazo de una banda de tres líneas verticales paralelas y rectas que se cruzan con otro segmento de líneas que generan tres ángulos también en paralelo. A un par de centímetros veremos que tales líneas de carácter anguloso coinciden con la firma de Klee, las letras tocan el borde superior derecho. En el borde izquierdo superior del dibujo, otro conjunto de líneas rectas triples, paralelas y orientadas verticalmente. Si en la presente descripción pasamos del lado derecho al izquierdo, naturalmente nuestra visión tiende hacia abajo, y podemos decir que aquellas líneas caen, sin embargo, este desplazamiento de nuestra mirada también puede llevarnos a decir lo contrario, es decir, sugerir que aquellas líneas no caen, sino que también tienden hacia arriba. Después llegamos al centro del dibujo, en el centro notamos tres agrupaciones de líneas, que son semejantes al primer grupo de líneas descritas en la parte inferior, sin embargo, la diferencia radica en que estas líneas son ligeramente más largas, e incluso al final de su recorrido encontramos un despliegue de líneas curvas. Llama poderosamente nuestra atención que el tercer grupo de líneas rectas, que dicho sea de paso es el más largo, al final de un segmento de línea curvo parece resguardar un pequeño círculo. Si somos atentos, veremos que ese pequeño círculo apunta a otro círculo todavía más pequeño, de tal modo que ambos círculos están conectados por una línea recta imaginaria, o al menos nuestra visión reclama una recta imaginaria para conectarlos. Sobre dicho círculo pequeño arriba de él, notamos tres líneas en diagonal, y particularmente la línea que tiende mucho más a la derecha, el ángulo que forma toca el borde superior de la derecha, en paralelo a la firma de Klee.

En virtud de la descripción formal del dibujo, podemos pasar a la interpretación de la obra, señalaremos dos aspectos; la plasticidad modal y el tipo de realidad que se erige en el espacio pictórico. Respecto, a la plasticidad modal, cabe advertir que se trata de un término propuesto por Paul Crowther para analizar fenomenológicamente las artes visuales, y dicha plasticidad se define por el modo en que “el contexto figurativo estructura el espacio pictórico”.²⁰⁰ Es decir, preguntemos, ¿cuál es el contexto figurativo? En cierto sentido, es relativamente sencillo reconocer que no hay figuración, o mejor dicho representación de objetos reales, al contrario, lidiamos con elementos primigenios, como rectas, líneas curvas, y pequeños círculos, por tanto, el contexto figurativo del dibujo se constituye por tales elementos abstractos, Ya hemos visto en la teoría de Klee, que para llegar a la conformación de la Figura es nuclear el movimiento que emprenden los elementos primigenios, en pocas palabras, podemos decir que asistimos a una escena donde aquellas líneas buscan ese contacto con otras entidades primigenias, y por ello, percibimos en su puro desplazamiento un dinamismo interrumpido, y no es casual dicha interrupción, porque aquellas líneas develan un carácter de actividad, y de allí, que no se vuelvan pasivas, porque si lo fueran veríamos superficies, y estas no se aparecen. Entonces, en sintonía con Crowther, vemos la presentación de “posibilidades visuales”.²⁰¹ Pero, aquellas posibilidades nos remiten a las dimensiones de movimiento más elementales, porque no hay rastro de objetos en particular, más bien, dejemos atrás esa búsqueda tan normalizada en la interpretación artística por encontrar siempre figuras, o mejor dicho objetos, pues allí en el dibujo no veremos más que el movimiento esencial de elementos primigenios, lo que vemos es lo que *hay*, por mucho esfuerzo imaginativo que pongamos, no necesariamente veremos objetos, no hay personas, animales, ni objetos naturales, solo líneas, “puras líneas”. Respecto al espacio pictórico, leamos el aporte de Crowther:

El aspecto construido del espacio pictórico evoca la actualidad, la posibilidad y las imposibilidades nomológicas y metafísicas de formas que trascienden simbólicamente lo que permite el espacio físico. En términos de profundidad fenomenológica, las imágenes pueden superar las limitaciones habituales que la corporeidad impone a la cognición. Pueden presentar alternativas perceptivas radicales a lo visualmente dado. Esto proporciona la segunda conexión vital con los orígenes del arte pictórico. A través de la plasticidad modal, el espacio pictórico permite al creador reorganizar y rehacer simbólicamente la propia realidad visual.²⁰²

²⁰⁰ Paul Crowther, *Phenomenology of the visual arts (even the frame)*, p. 39

²⁰¹ *Idem.*

²⁰² *Ibid.*, p.40

En consonancia a lo escrito por el fenomenólogo británico, resulta óptimo señalar que en el dibujo de Klee la actualidad de las líneas trazadas permite reflexionar más allá de su significación óptica, o sea, las líneas no son líneas con un sentido geométrico o psicológico, porque ni pretenden comprobar alguna fórmula matemática, ni son un recurso para experimentar una ilusión óptica, entonces, las líneas ahí trazadas son inhabituales, no familiares ¿con qué regularidad vemos ese movimiento de líneas?, al menos, en el espacio visual cotidiano, muy poco, precisamente esa extrañeza es lo que caracteriza el espacio pictórico, es decir, que transforma el campo visual cotidiano, en el cual nosotros somos ojos móviles, y nos obliga a establecer un ojo relativamente móvil, porque si bien, las líneas que describimos previamente solo ocupan una posición real en el dibujo, dicha posición *conduce* un movimiento que nuestro ojo no capta, más bien, es nuestro proceso cognitivo, el que *moviliza* a las líneas. En pocas palabras, *percibimos líneas en movimiento* porque su presencia en el espacio pictórico nos *conduce* a establecer otra visualidad, una visualidad no empírica, sino cognitiva. Otro espectador no informado en la teoría de Klee tan solo vería segmentos de líneas dispuestas en un fondo blanco, pero, el lector de nuestra argumentación ahora puede ver *más que* solo líneas. He allí, el descubrimiento de otro tipo de realidad, una realidad alternativa, el espectador de *Elementos de abstracción embrionarios* confirma la definición de Crowther cuando dice que no se trata de “una especie de liberación creativa de las limitaciones del principio de realidad per se, sino que, de hecho, permite la creación de una realidad alternativa moldeada por la voluntad del creador individual”.²⁰³ Desde luego, el hecho de subrayar que lo visto en la obra de Klee es más que solo lo que se manifiesta ópticamente, presupone el reconocimiento de qué tanto adecuamos nuestras expectativas y descripciones a lo que ya conocemos, pero, tal como hemos tratado de exponer, nuestro conocimiento sobre la línea en Klee ensancha el conocimiento sobre la línea en general, ante dicha circunstancia comprobamos un “horizonte de posibilidades visuales que confiere carácter a nuestro conocimiento”.²⁰⁴ Y por carácter, hemos de comprenderlo como la singularidad del conocimiento nuevo adquirido. Entonces ¿hemos aprendido a ver una línea conductora intersticial en el dibujo de Klee? Sin duda. El lector podrá preguntarse y en ¿dónde está lo intersticial? Pese a que apenas lo dejamos entrever, ese lugar intersticial de la

²⁰³ *Idem*

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 108.

línea lo podemos encontrar a partir de las señales que el propio movimiento de las líneas muestra, de abajo hacia arriba, tal despliegue tiende a la búsqueda de un dinamismo, y Klee se afirma en dicha búsqueda al posicionar su nombre en la parte más alta del espacio pictórico. Por lo dicho, las líneas buscan salir de ese pequeño espacio, y lo logran porque nuestra experiencia perceptiva y nuestra interpretación ha dotado de sentido a esas líneas, tal como habría querido el pintor suizo, se trata de darle vida a la conformación.

Una pintura, *Esta estrella enseña a flexionarse [Dieser Stern Lehrt beugen]* de 1940. Las medidas son de 37.8 x 41.3 cm y la técnica es Color pastel sobre papel. Es una pintura que en términos formales es relativamente sencilla, un fondo azul sobre el cual vemos líneas onduladas, rectas y círculos, estos elementos son de color negro. Contamos así, con elementos primigenios como la línea y colores; azul y negro. Podemos ahondar más en la descripción formal, pero, nos interesa mostrar al lector, el modo en que la *línea conductora intersticial* de Klee nos transporta rumbo a una temporalidad cósmica, donde las estrellas pese a su aparente eterna luz, también caen y perecen, no obstante, dicha caída nunca es la señal de un punto muerto, sino la posibilidad de un equilibrio que condensa una inmensa magnitud de fuerzas que no hacen más que recordarnos a nosotros, los seres más finitos de la Tierra, que incluso la resonancia interior de los objetos no cesa, no concluye, pues todo está en constante movimiento. Las lecciones teóricas del maestro Klee nos han enseñado que la *conformación* de la obra artística equivale a la Creación misma, dicho esto ¿cuál es la diferencia entre las estrellas que miramos en nuestro cielo, y las estrellas que pinta un artista como Klee? Quizá no hay diferencia, o tal vez, la diferencia es radical, pero, esa conjunción marcada por la *y* es nuclear, porque nos recuerda que son dos seres; la obra artística y la estrella como tal. Vayamos más lejos e instauremos nuestra percepción de la pintura con mayor densidad. Si tenemos presente las lecciones de Klee sobre la tierra, el mundo, el Yo, el Tú, las apariencias, y la necesidad interior de afirmarnos en el movimiento que nos circunda podemos contar una historia que nos conceda más que el conocimiento científico. Por eso, si miramos atentamente la obra de Klee, notamos enseguida una disposición de movimiento que comienza en la izquierda y paulatinamente baja rumbo a la derecha inferior, y nos preguntamos ¿cuál es el sentido de dirección de las estrellas? Y en virtud de tal pregunta recordamos que el movimiento de las estrellas que observamos responde al efecto de rotación de la Tierra sobre su propio eje, es decir, que nosotros nos movemos, sin embargo, percibimos

también cómo los objetos fuera de la tierra parecen moverse, y si la tierra gira de oeste a este, entonces las estrellas en cierta medida comienzan a moverse a partir del este para ocultarse por el oeste; movimientos de derecha a izquierda, y de derecha a izquierda, estos movimientos son plenamente circulares. Entonces, al tomar en cuenta esta proposición, viene a nuestra memoria aquel esquema de Klee, conectado por flechas y líneas, y regresamos la mirada a la pintura, regresamos al inicio, de arriba hacia abajo, entonces el título no es casual, una “estrella enseña a flexionarse”. Tres cuestiones que por separado de por sí condensan una amplitud simbólica e histórica profunda: estrella, enseñar, flexionar. ¿Por qué decimos que es una estrella? Si en realidad vemos un círculo con diagonales dispuestas en su circunferencia, de dónde proviene la referencia, justamente de las lecciones que hemos aprendido a raíz de la Teoría de Klee, porque si el artista se erige entre el cosmos y el caos, y si basta un soplo, un trazo, un color para reanimar el sentido más profundo de la Creación, por tanto, en el principio residen las estrellas, pero, ellas, también transmiten energía y a su vez, la condensan, esa reflexión de Klee sobre cómo los elementos primigenios conservan una serie de tensiones interiores que buscan expresarse es una metáfora de la estrella, pues también conserva tensiones en su interior, y justamente no deja de expresar, pues aquella energía se exterioriza incesantemente. Y aunque la estrella en la pintura esté vaciada de color, este vacío alude a su anhelo por mostrarse ya no en las alturas, sino en las profundidades, y qué nos *enseña*, que también hasta el ser más quieto en apariencia puede mover su posición, pues al final de su vida, cae y la caída de su luz que es la manifestación de su movimiento interior expresado, en tanto Forma no cesa, y el artista lo sabe, y gracias al artista también nosotros *aprendemos* y vaya aprendizaje el que testimoniamos, las estrellas también se flexionan. De nuevo, Klee, el artista que no deja de afirmarse incluso *entre* la vida y la muerte. Aquella pintura la realizó en el último año de su vida en 1940 y esa pintura no solo es una evocación de su propio pasado, a pesar de dar indicio de ella, en 1915:

Ahora se trata, pues, de que *se haga la luz*. Y así me deslizo lentamente hacia el nuevo mundo de las tonalidades. [...] es bastante inquietante esta *terra incógnita*. Pero hay que lanzarse adelante.

El efecto primario negro corre en sentido opuesto, comienza en el punto en que la naturaleza termina. Y ahora parece como si el sol se elevara con luz

rasante sobre los oscuros valles para penetrar cada vez más a medida que se acerca el cenit. Las últimas oscuridades son los restos.²⁰⁵

El pasaje nos ofrece una señal, la señal significa que esas líneas, y ese color, fue la producción de una vivencia tan cercana a la dimensión humana y tan lejana a ella, porque los astros, pese a su luz, también alcanzan esas últimas oscuridades que son restos; vestigios de mundo que el artista ha hecho *visible* porque se afirma en la tierra desconocida, en la región de lo *invisible*. “La línea ya no imita lo visible hace visible, el esquema de una génesis de las cosas”²⁰⁶ como expresa Merleau-Ponty y esto lo comprobamos en aquellas últimas líneas que vemos en la pintura de Klee.

“Entre el ángel y el hombre, entre lo inefable y lo inmediato, se encuentra la realidad de la vida, y como parte de ella la muerte cierra el círculo de esa realidad para hacerla más completa”.²⁰⁷ Cedamos a esa realidad que nos ha mostrado Paul Klee en esa pintura, para retomar impulso y aprender a ver la profunda dimensión estética-artística de la línea.



Fig. 9. *Esta estrella enseña a flexionarse*. Paul Klee. 1940.²⁰⁸

²⁰⁵ Paul Klee, *Diarios*, p. 140.

²⁰⁶ Maurice, Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, p. 74.

²⁰⁷ Juan García Ponce, *La aparición de lo invisible*, p. 74.

²⁰⁸ [Paul Klee's works 1940](#)

CAPÍTULO III. LA DIMENSIÓN HISTÓRICA DE LA LÍNEA

En el presente capítulo nuestro objetivo central radica en exponer cómo la línea se manifiesta históricamente. En la primera parte de nuestra investigación hablaremos sobre las implicaciones de *Spiral Jetty* de Robert Smithson en el ámbito artístico y resaltaremos su relevancia para mostrar la aparición de la línea a escala geológica. Posteriormente, explicaremos el modo en que la manifestación de la línea acontece a nivel existencial, articulando una reflexión filosófica en virtud de la siguiente premisa: *producir líneas da sentido a nuestro contacto con el Ser*, y profundizaremos dicha tesis exponiendo el plano ontológico de la línea, a partir del movimiento y el vínculo quiasmático entre lo Visible y lo Invisible. Finalmente, a modo de conclusión, mostraremos el alcance de la línea en virtud de una posible conformación ética de la línea, en virtud de Gego.

3.1 La línea en *Spiral Jetty* entre el mundo y la Tierra.

Salón sin nadie ni en las credencias conca alguna
espiral espirada de inanidad sonora
(El Maestro se ha ido, llanto en la Estigia capta
con ese solo objeto nobleza de la Nada)

Stéphane Mallarmé, *Poesías*

Para nosotros volver a la obra de Smithson implica la posibilidad de establecer un diálogo inevitablemente actual, y dicha actualidad como veremos implica ir más allá de encasillar su producción en una época, en un movimiento o en una narrativa específica, y por ende, trataremos de no caer en la trampa de “historizar” un fenómeno artístico en función de las “regularidades” o nociones que forman parte de una teoría histórica-artística, cultural o política, es decir, no explicaremos a Smithson a partir de su cercanía con el minimalismo, tampoco analizaremos su obra en relación con el denominado *land art*. Porque tales propuestas ya han sido abordadas por otros teóricos, como Rosalind Krauss, Anna Maria Guasch o Hal Foster y varios más. Desde luego, la propuesta de Krauss por articular conceptualmente las diferentes propuestas de artistas como Heizer, Serra, Morris y el propio Smithson, en función de lo que ella denominó “campo expandido”²⁰⁹ resultó favorable en su momento, sin embargo, a estas alturas, no podemos aceptar la generalidad de tal concepto y

²⁰⁹ Cfr. Krauss, Rosalind. “Sculpture in the Expanded Field.” en *October*.

simplificar las implicaciones de una obra como la de Smithson. Además, tampoco debemos reducir el proyecto de *Spiral Jetty*, a una tendencia artística sea el minimalismo o el *land art*, pues clasificar a Smithson dentro de cualquiera de ellas significa una simplificación, desde luego, otros teóricos ya lo han hecho, ya sea en virtud de un interés por repensar la historiografía artística contemporánea, como Hal Foster en su ya canónico ensayo “El retorno de lo real”²¹⁰ o para situar a Smithson dentro de la Historia del arte en la segunda mitad del Siglo XX como es el caso de Anna María Guasch.²¹¹

Por lo dicho, nuestra aproximación a Smithson, más bien, responde al modo en que su obra puede mostrarnos la posibilidad de reflexionar sobre la dimensión histórica de la línea, para probar esta cuestión, guiaremos nuestro análisis, a partir de una premisa central; *la línea en espiral de Spiral Jetty desencadena implicaciones que rompen con la tradición artística centrada en la visualidad y materialidad idealizada, y pone en marcha una geopoética que revela otras formas de pensar la Historia*. Entonces, aquella premisa reúne tres cuestiones: la línea en espiral, una crítica al ocularcentrismo del arte, y una concepción de Historia a través de la geología. Profundizaremos en ellas, a partir de nuestra aproximación al proyecto artístico *Spiral Jetty*. Comencemos leyendo el siguiente párrafo de Jorge Juanes:

este tipo de arte no solo se trata de prescindir de la materialidad, sino justamente de exponer de relieve aquello que funda toda materialidad, que es la *physis*. Es un arte que tiene una referencia cósmica, que rebasa con mucho al hombre y, por tanto, va más allá del concepto y pone en crisis cualquier pretensión de conocimiento indubitable mediante obras en las que comparece lo innominable [...] este encuentro de mundo y tierra implica una tensión puesto que el mundo -este cuerpo de conceptos con el que determinada sociedad se mueve y manifiesta- es siempre un límite y está encerrado dentro de perfiles precisos [...] y la tierra no cabe en concepción alguna.²¹²

El párrafo anterior tiene un matiz deliberadamente heideggeriano, pues la oposición entre mundo y tierra, y en particular la equiparación conceptual entre tierra y *physis* parte del pensamiento de Martin Heidegger, particularmente de los años treinta, periodo al que corresponden textos como *El origen de la obra de arte*, *Introducción a la metafísica* o *Los himnos de Hölderlin*. En otro lugar²¹³, ya nos hemos ocupado ampliamente sobre la reflexión

²¹⁰ Cfr. Hal Foster. “El quid del minimalismo” en *El retorno de lo real*. Vol. 8. Ediciones Akal, 2001.

²¹¹ Cfr. Anna María Guasch, “Formas de arte procesual I. El arte de la tierra” en *El arte último del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural*.

²¹² Jorge Juanes, “El arte en la segunda mitad del S. XX” en *Territorios del arte contemporáneo*, pp. 251-252.

²¹³ Cfr. Juan García Hernández. “Habitar sobre las más distantes montañas. La poesía como esencia de la obra de arte y fundación de la historia desde la filosofía Heideggeriana.” pp. 50-72.

de Heidegger en torno a los conceptos de mundo y tierra, no obstante, Juanes sintetiza aquella oposición, a partir de la comprensión del mundo, como aquello que culturalmente construye el hombre mediante conceptos, produciendo límites, y la tierra se define como el fundamento de toda materialidad. Tal oposición entre cultura y materialidad es medular en *Spiral Jetty*, porque Smithson nos permite redescubrir una significación de la tierra, ya no como mero recurso o reserva de materiales, sino como un “suelo originario” que se manifiesta geológicamente, es decir, la tierra implica una escala temporal que traspasa la temporalidad humana, y para experimentar tal hecho, debemos rebasar el mundo que el humano se ha impuesto, o sea, superar los límites que ha creado. Esta tarea no es fácil, cómo superar los conceptos que facilitaron el desarrollo de la cultura humana, en dónde radica tal posibilidad y cuáles son las condiciones que permiten llegar a semejante objetivo, sin perder la cordura, ¿acaso tal pretensión no es buscar lo irracional? En el fondo, se trata de ubicar a *Spiral Jetty* en ese lugar entre el mundo y la tierra, y ese lugar implica proponer la realidad que descubre y visibiliza a partir de su presencia, por ello, procuraremos no idealizar el proyecto de Smithson y tampoco, sobre interpretar las intenciones del artista. Al respecto de mostrarnos fieles a la intención de Robert Smithson, él mismo aclara los alcances de su producción en una entrevista:

Quiero que mi trabajo sea parte del mundo en lugar de retirarse de él hacia algún tipo de idea abstracta. Creo que la idea de la abstracción está basada en un miedo al mundo físico. Pienso que el arte con el que estoy trabajando es más incierto. No se basa tanto en soluciones como en problemas. Y es dialéctico y no abstracto. Los orígenes de mi propia conciencia regresan a la situación Sitio/Nonsitio que, en cierto sentido, encuentra su síntesis en el *Spiral Jetty*.²¹⁴

El comentario del artista sobre su propia labor indica que la finalidad de su producción no quiere salirse de esos límites que el humano ha impuesto para construir su mundo, es decir, él mismo es consciente de la necesidad de conceptualizar su producción, sin embargo, dicha conceptualización no tiene porqué distanciarse de la realidad material, en pocas palabras, su obra no busca quedarse en la pura abstracción, sino retornar siempre a lo concreto, a lo físico, incluso ese retorno a lo físico y lo material debe leerse en un sentido literal. Entonces, para Smithson el artista posee una agencia particular, de tal modo que su acción no se reduce a la razón, o sea al concepto, pero tampoco a la mera materialidad, ya comprobaremos más adelante que esa agencia es de nivel geológico, en consecuencia, el artista es un “agente

²¹⁴ “Entrevista a Robert Smithson” en *Robert Smithson: Spiral Jetty: true fictions, false realities*, p. 151

geológico” y esto no significa: “superar la naturaleza, sino convertirse plenamente en parte de los procesos terrestres en lugar de esforzarse por vencerlos. El arte terrestre de Smithson es una invitación para que los humanos puedan *devenir geología*, un proceso que requiere la renuncia total al excepcionalismo humano”.²¹⁵ Esta idea de convertir al artista en una fuerza de la naturaleza no para oponerse a ella, sino para ser parte de ella implica utilizar mecanismos para crear esa realidad tan extraña como *devenir geología*. Un mecanismo es la descripción, y en particular una que ocupa el modelo literario porque como nos dice Lynn:

destaca la forma en que la descripción puede moldear o crear una realidad y no solo reiterar una que se supone externa y a priori. Esta es precisamente la manera en que muchas descripciones del Spiral Jetty han funcionado, particularmente aquellas creadas o dictadas por Smithson. También son realidades que, una vez en la imaginación, son difíciles de sacudir y pueden abrumar.²¹⁶

Esta última observación resulta central porque, anteriormente ya hemos sugerido en virtud de la cita de Juanes que una producción artística como la de Smithson puede llegar a mostrar aquello que permanece innombrable, y en efecto, cómo nombrar la experiencia que tenemos en un muelle artificialmente creado en las orillas de un Lago Salado inhabitado por seres humanos, ¿cómo compartir dicha experiencia, de tal modo que sea algo comprensible para el hombre? Smithson lo intentó y no solo mediante descripciones literarias, también a partir de diferentes medios como el cine, la fotografía o el dibujo. En lo que sigue, iremos gradualmente reflexionando sobre *Spiral Jetty*, a partir de los diferentes medios y conceptos que Smithson propuso para insertar su obra en el mundo concreto, a su vez, esta inserción de su obra se inserta en nuestro presente, en nuestra historia humana, pero, al mismo tiempo evoca una prehistoria, que va más allá de lo humanamente vivido, y solo dialécticamente podemos imaginar esa otra historia.

Nos parece fascinante el modo en que el texto que publicó sobre *Spiral Jetty* sea tan literario y aun así no pierda de vista la objetividad de la experiencia vivida, o sea, como si las descripciones y relatos que escribe en el texto no pierden nunca su referente, al contrario, las metáforas y los tropos literarios que utiliza refuerzan el vínculo con la realidad. Por ejemplo, cuando se refiere al camino que atravesó para llegar al *sitio*:

²¹⁵ Rory O’Dea, *Robert Smithson, Land Art, and Speculative Realities*, p.104

²¹⁶ Cooke, Barbara Lynne Schroder, *Robert Smithson: Spiral jetty: true fictions, false realities*, p. 75

*Los caminos formaban una red de líneas en el mapa, mientras que a lo lejos el Lago Salado existía como una banda plateada interrumpida. Las colinas tomaron la apariencia de sólidos derretidos y brillaban bajo una luz ámbar. Seguimos caminos que se deslizaban hacia callejones sin salida. Las pendientes arenosas se convirtieron en masas viscosas de percepción. Lentamente, nos acercamos al lago, que se asemejaba a una hoja violeta tenue e imposible atrapada en una matriz de piedra, sobre la cual el sol derramaba su luz aplastante. Una extensión de salinas bordeaba el lago, y atrapados en sus sedimentos había innumerables fragmentos de naufragios. Antiguos muelles quedaron en alto y seco. La mera vista de los fragmentos atrapados de chatarra y desechos transportaba a uno a un mundo de prehistoria moderna. Los productos de una industria devoniana, los restos de una tecnología siluriana, todas las máquinas del Período Carbonífero Superior estaban perdidas en esos extensos depósitos de arena y barro. [...]. Este sitio daba evidencia de una sucesión de sistemas hechos por el hombre atrapados en esperanzas abandonadas. A aproximadamente una milla al norte de las filtraciones de petróleo, seleccioné mi sitio.*²¹⁷

Hemos puesto en cursiva aquellas palabras que reflejan un uso literario para facilitar el énfasis de determinadas nociones que nos interesa destacar. El extracto anterior muestra la experiencia vivida por Smithson para llegar a descubrir el lugar donde realizaría su proyecto, y desde la primera oración asistimos a la dificultad que significó llegar al lugar, pues los caminos no eran tan claros, sino que eran una red de líneas, aunque eso no le impidió notar el Lago, sin embargo, para llegar al lago había que atravesar colinas y pendientes arenosas; *sólidos derretidos y masas viscosas de percepción*. Y más tarde, cuando finalmente llegaron al lago, esa *hoja violeta tenue e imposible* estaba contenida en una *matriz de piedra*. Hasta aquí debemos realizar un esfuerzo por imaginarnos la circunstancia, y sin duda es un esfuerzo considerable, pues no siempre vemos un lago violeta, o un grupo de piedras que se asemeja a una matriz, mucho menos pensamos en la luz del sol como algo que se derrite. Y si continuamos analizando las frases que complementan el pasaje, también seremos transportados por imágenes no pensadas; industria devoniana, máquinas del periodo carbonífero, esperanzas abandonadas. Y si seguimos la prosa de Smithson, en cierta medida, nos obliga a buscar un referente científico, a que refiere el calificativo devoniano, ¿cuál es el periodo carbonífero? O ¿cómo es posible que la chatarra y basura del S. XX nos lleve a la prehistoria? Precisamente, esta facilidad de Smithson por evocar en su prosa contradicciones de orden espacial y temporal, nos brinda la posibilidad de experimentar esa dialéctica del sitio y del no sitio, entre la presencia y la ausencia, a su vez, tal dinámica presupone un profundo conocimiento de la realidad, no es casual que las imágenes que suscita Smithson nos hable de lugares de la tierra que a su vez tienen su propia historia, su propio tiempo;

²¹⁷ Robert Smithson, "Spiral Jetty" en *Robert Smithson. Selección de escritos*, p. 160

caminos, colinas, piedras, y lago fluyen, y fluyen no de manera aislada y a la deriva sino en relación directa con huellas que el hombre ha creado, esas huellas son la chatarra, la sucesión de sistemas que se tornan en las esperanzas abandonadas. Entonces, ese pasaje de Smithson revela tensiones, entre la tierra y el mundo, o mejor dicho, entre el modo en que se manifiesta la tierra ante los límites del mundo del hombre. Avancemos en el desarrollo de aquellas tensiones.

Es uno de los pocos lugares en el *lago* donde el *agua* llega directamente a la *tierra* firme. Bajo una superficie de agua poco profunda y de tono rosado hay una red de grietas de barro que sostiene el rompecabezas que componen las salinas. Mientras miraba el *lugar*, resonaba hasta los *horizontes* solo para sugerir un *ciclón inmóvil* mientras una luz parpadeante hacía que todo el *paisaje* pareciera temblar. Un *terremoto* silencioso se extendió en la quietud palpitante en una sensación giratoria sin movimiento. Este sitio era un orbe que se encerraba en una gigantesca curvatura. De ese espacio giratorio surgió la posibilidad del Spiral Jetty. Ninguna idea, concepto, sistema, estructura o abstracción podía mantenerse unida en la realidad de esa evidencia. Mi dialéctica de sitio y no-sitio se arremolinó en un estado indeterminado, donde lo sólido y lo líquido se perdían el uno en el otro. Era como si la tierra firme oscilara con *olas* y pulsaciones, y el lago permaneciera completamente quieto. La *orilla* del lago se convirtió en el *borde* del sol, una curva hirviente, una explosión que se elevaba en una prominencia ardiente. La materia colapsando en el lago se reflejó en la forma de una *espiral*. No había sentido en preguntarse sobre clasificaciones y categorías, no había ninguna.²¹⁸

El denso extracto anterior no solo describe el lugar, sino cómo llega Smithson a la forma de la espiral a partir de una experiencia con los diferentes elementos y fenómenos naturales que conforman el sitio: lago, agua, tierra, horizontes, ciclón, terremoto, olas y sol. Aquellos elementos se interrelacionan entre sí a partir de diferentes grados de movimiento, algunos permanecen quietos, otros se arremolinan, o se encierran, se curvean u oscilan y la convergencia de tales movimientos se integra en una forma, la espiral. No obstante, aquella espiral no es una síntesis que de sentido a la multiplicidad de movimientos, al contrario, es la síntesis de aquellos movimientos para los cuales no hay un sentido, una explicación causal satisfactoria, ya lo dice el artista norteamericano, sus conceptos se arremolinan, se suman a ese entrecruce de movimientos, el hombre con sus categorías y clasificaciones se queda corto ante el dinamismo que presencia, como si la finitud que permite ver y sentir ese dinamismo no fuera suficiente, la experiencia perceptiva está atrapada y su final, en realidad, es el comienzo de una forma, la espiral. Y esa línea en espiral, nos recuerda a la dinámica a la que Klee aludía en sus textos, porque la espiral es en esencia una línea en movimiento que revela cómo las fuerzas del exterior influyen en un objeto y este se repliega sobre sí. Pero, en

²¹⁸ *Ibid.*, p. 161

Smithson, la línea en espiral que resulta de aquel dinamismo más bien es la manifestación de un espacio que alberga destrucción, porque la materia colapsa. O sea, se trata de un evento entrópico, pues asistimos a un grado de desorden que apenas podemos integrarlo a escala humana, de hecho, el artista que sale de aquella experiencia apenas consigue proponer una forma tan elemental como una línea en espiral, esa es la respuesta más humana frente a al acontecimiento. Se trata de una cuestión de escala. Más adelante, el propio Smithson afirma:

La escala del Spiral Jetty tiende a fluctuar dependiendo de dónde se encuentre el espectador. El tamaño determina un objeto, pero *la escala determina el arte*. Una grieta en la pared, si se observa en términos de escala, no de tamaño, podría ser llamada el Gran Cañón. Se podría hacer que una habitación adquiriera la inmensidad del sistema solar. *La escala depende de la capacidad de uno para ser consciente de las realidades de la percepción*. Cuando uno se niega a liberar la escala del tamaño, se queda con un objeto o un lenguaje que parece ser cierto. *Para mí, la escala opera a través de la incertidumbre. Estar en la escala del Spiral Jetty es estar fuera de ella*. A la altura de los ojos, la cola lleva a uno a un estado indeterminado de materia. La mirada hacia abajo se mueve de lado a lado, eligiendo depósitos aleatorios de cristales de sal en los bordes interiores y exteriores, mientras que toda la masa hace eco de los horizontes irregulares. Y cada cristal de sal cúbico resuena con el Spiral Jetty en términos de la red molecular del cristal. El crecimiento en un cristal avanza alrededor de un punto de dislocación, a modo de un tornillo. El Spiral Jetty podría considerarse una capa dentro de la red de cristales en espiral, magnificada trillones de veces.²¹⁹

El bello pasaje anterior nos arroja la siguiente proposición que resulta clave; *la escala determina el arte*. Esto quiere decir, que la escala²²⁰ implica una circunstancia espacial determinada por el nivel de relación que el espectador o el artista establecerá con la obra, de allí, que las líneas de 27 cm o de 1 km, determinen el alcance perceptivo y la propia forma de la obra. Pero, Smithson no se contenta con señalar esta cuestión sobre la escala, sino que va más lejos, por eso, dice que la escala opera en la incertidumbre, de nueva cuenta, somos empujados a una circunstancia de irresolución, sin embargo, que la escala sea incierta invoca la posibilidad de intentar rebasar los límites de la percepción humana, en la medida en que ese punto en donde termina la línea en espiral proyectada en ese lago, y en donde toda la materia colapsaba se repliega sobre algo tan imperceptible como lo es la estructura molecular de la sal, una estructura cristalina, que dicho sea de paso, está representada a partir de una espiral. Con esta afirmación científica, la imagen de un grano de sal representada a partir de una espiral nos empuja rumbo a la razón, pero, a Smithson no le interesa quedarse en el plano

²¹⁹ *Ibid.*, p. 162

²²⁰ Sobre el concepto de escala vale la pena mencionar los *efectos escalares* de los que habla. Timothy Clark "Scale as a Force of Deconstruction." en *Eco-Deconstruction: Derrida and Environmental Philosophy*. Otro interesante estudio sobre la escala: Alberto López Cuenca "Trashing Scale" en *Third Text*.

objetivo, podemos decir, que más bien el discurso científico es una escalera para alcanzar el plano irracional:

en el Spiral Jetty el silencio toma el control y conduce a uno a un mundo que no puede ser expresado por números o racionalidad. Se admiten ambigüedades en lugar de ser rechazadas, las contradicciones se aumentan en lugar de disminuirse; el *alogos* socava al *logos*. La pureza se pone en peligro. tomé mis posibilidades en un camino peligroso, a lo largo del cual mis pasos zigzagueaban, pareciendo un rayo en espiral. "Hemos encontrado una extraña huella en las costas de lo desconocido. Hemos ideado teorías profundas, una tras otra, para explicar su origen. Al final, hemos logrado construir la criatura que hizo la huella. Y miren, es la nuestra." Para mi película (una película es una espiral compuesta de fotogramas) me habría filmado desde un helicóptero (del griego *helix*, *helikos* que significa espiral) justo encima para obtener la escala en términos de pasos erráticos.²²¹

Después de leer la prosa de Smithson, resuena esa proposición 6.54 del *Tractatus* de Wittgenstein: “[...] arrojar la escalera después de haber subido por ella. Tiene que superar estas proposiciones; entonces ve correctamente el mundo”.²²² Y que a su vez, ese ver correctamente el mundo, también resulta insuficiente, y a diferencia de Wittgenstein que se detiene en escribir: “de lo que no se puede hablar hay que callar”.²²³ Smithson como “agente geológico” *muestra*, y en dicha posibilidad de *mostrar* decide correr el peligro, el riesgo que se va desplegando paulatinamente conforme avanza a partir de caminar en esa línea en espiral, y además, no solo pretende ser el artista que transmite esa experiencia mediante la escritura, sino que se sirve de otro medio, para transmitir ese peligro, el cine, y el cine mediatizado por otro medio, el *helicóptero*, y entonces, con el apunte etimológico de que tal palabra deviene del griego *hélix* que también significa espiral, nuevamente, debo preguntarme ¿dónde empieza y en dónde acaba *Spiral Jetty*? Empieza en la narración del camino que atravesó Smithson para descubrir el sitio o comienza en la investigación de Smithson para descubrir científicamente la composición molecular de la sal del lago, o acaso *Spiral Jetty* inicia después de que las máquinas de construcción depositaran sobre el agua del lago los miles de toneladas de basalto para formar el malecón en espiral, y que a su vez pudiera sostener los pasos erráticos de Smithson, y ¿entonces dónde termina *Spiral Jetty*? Precisamente, mediante estas preguntas queremos guiar al lector a las intenciones de Smithson, ni principio ni fin, o bien, principio y fin, pero, esos límites son impuestos por los diferentes medios que permiten hacer visible lo que en principio no había sido visto, ni

²²¹ *Ibid.*, p. 162

²²² Ludwig Wittgenstein, *Tractatus lógico-philosophicus*, 6.54, [p. 137]

²²³ *Ibid.*, 7, [p. 137]

previsto. Tal objetivo responde a la necesidad del artista norteamericano por servirse de distintos medios para captar la profundidad y el sentido de *Spiral Jetty*. Hasta ahora, tan solo habíamos reproducido extractos del ensayo, o sea, de la materia escrita que muestra lo que es *Spiral Jetty*, pero, también es un fragmento, otro fragmento, otro medio es la película a la que hace referencia en el texto. Un cortometraje que dura 30 minutos y como el mismo escribe al respecto:

La película recapitula la escala del Spiral Jetty. Elementos dispares asumen una coherencia. Lugares y cosas improbables estaban atrapados entre secciones de la película que muestran un tramo de camino de tierra que va y viene del sitio real en Utah. Un camino que avanza y retrocede entre cosas y lugares que están en otra parte. Incluso se podría decir que la carretera no está en ningún lugar en particular. La disyunción que opera entre la realidad y el cine nos lleva a una sensación de ruptura cósmica. Sin embargo, todas las improbabilidades se adaptarían a mi universo cinematográfico. A la deriva entre retazos de película, uno es incapaz de fundir en ellos ningún significado, parecen visiones gastadas, osificadas, degradadas y sin sentido, pero son lo suficientemente poderosas como para lanzarnos a un lúcido vértigo. El camino lleva desde una toma telescópica del sol hasta una cantera en Nueva Jersey, a un mapa que muestra las "costas deformes del antiguo lago a El Mundo Perdido y al Salón de los Dinosaurios Tardíos en el Museo Americano de Historia Natural."²²⁴

A partir del pasaje anterior, notamos cómo la película es otra forma para manifestar *Spiral Jetty*, sin embargo, esa forma implica la unidad de imágenes, pero, cabe decir que la sucesión de las imágenes pretende generar una *ruptura cósmica*, pues a Smithson le interesa conducirnos a ese vértigo que el mismo experimentó. Además, resulta importante aclarar que para llegar a esa sensación de ruptura cósmica mediante una película es indispensable distinguir en qué sentido, la película no proyecta ni captura una representación del sitio, sino que tiene por principal intención desestabilizar nuestra mente, o sea, descentrar nuestras concepciones del mundo, pues las tomas del sol, los mapas, y el salón de dinosaurios del Museo de Historia Natural, en realidad, muestran imágenes que nos conducen a establecer una geología, es decir, una manera de interactuar sistemáticamente con los estratos y capas de la Tierra, de allí, que ante un fósil de dinosaurio, la película nos orille a imaginar la vida en la prehistoria terrestre. Se trata de establecer un vínculo entre la materia terrestre y los productos de la mente humana, ambos a juicio del artista:

tienen una manera de desintegrarse en regiones discretas de arte. Varios agentes, tanto ficticios como reales, de alguna manera intercambian lugares entre sí; uno no puede evitar el pensamiento confuso cuando se trata de proyectos terrestres, o lo que yo llamo "geología abstracta". La mente de uno y la tierra están en un estado constante de erosión, los ríos

²²⁴ R. Smithson, *ob. cit.*, p. 166

mentales desgastan bancos abstractos, las ondas cerebrales socavan acantilados del pensamiento, las ideas se descomponen en piedras de ignorancia, y las cristalizaciones conceptuales se rompen en depósitos de razón áspera. En este miasma geológico ocurren vastas facultades en movimiento, y se mueven de la manera más física. Este movimiento parece inmóvil, sin embargo, aplasta el paisaje de la lógica bajo glaciares. Este lento flujo hace que uno sea consciente de la turbidez del pensamiento. Deslizamientos, deslizamientos de escombros, avalanchas, todos ocurren dentro de los límites agrietados del cerebro. Todo el cuerpo es arrastrado hacia el sedimento cerebral, donde partículas y fragmentos se hacen notar como conciencia sólida. Un mundo blanqueado y fracturado rodea al artista. Organizar este lío de corrosión en patrones, cuadrículas y subdivisiones es un proceso estético que apenas ha sido tocado.²²⁵

Esta última cita ha sido notablemente discutida, pero a efectos de nuestra argumentación nos interesa resaltar dos cuestiones. Por un lado, la geología abstracta comprende el vínculo y movimiento entre la tierra y su dimensión material con el pensamiento, ese movimiento no es inmóvil, sino que se despliega lentamente en flujo, o sea, fluye. Por otro lado, aquella fluidez entre tierra y mente genera un miasma geológico que resulta difícil de organizar, sin embargo, esa dificultad es de carácter estético, por ello, la necesidad del artista por plantear, que tal proceso aún no ha sido tocado, y en efecto, para la década en que escribe aquellos planteamientos, los artistas comenzaban a explorar la interacción con otros materiales, y, sobre todo, otros lugares que no fueran el taller, la galería o el museo. En pocas palabras, la vinculación entre tierra y mente devela un nuevo plano de materialidad.

Los contenedores o recipientes de mis No-Sitios se agrupan en los fragmentos que se experimentan en el abismo físico de la materia bruta. Las herramientas de la tecnología se convierten en parte de la geología de la Tierra a medida que regresan a su estado original. Las máquinas, como los dinosaurios, deben volver al polvo o a la oxidación. Se podría decir que ocurre una "desarquitectura" antes de que el artista establezca sus límites fuera del estudio o la sala.²²⁶

Nuevamente, la propuesta de Smithson exige que imaginemos una escala temporal donde la tecnología humana regresa o retorna a la materialidad más bruta, o sea, la materia de las máquinas al estar compuesta por la misma materia que emerge de las capas de la Tierra, también puede regresar a lo que en principio fueron, y este proceso devela justamente el sentido de *sedimentación*, el cual implica la contención de "límites y fronteras que evaden el

²²⁵ R. Smithson, "Una sedimentación de la mente: proyectos terrenos" en *Robert Smithson. Selección de escritos*, p.116.

²²⁶ *Ibid.*, 119.

orden racional, y estructuras sociales que encierran el arte. Para leer las rocas, debemos hacernos conscientes del tiempo geológico y de las capas de material prehistórico que están enterradas en la corteza terrestre”.²²⁷ Es decir, que tanto las máquinas como las obras de arte están encerradas en un sistema “ideal” y cultural que desplaza el lugar de otras materialidades, no es casualidad que Smithson no trabaje con pintura acrílica sino con basalto, arena o escombros. De hecho, trabajar con aquellas materialidades le permite a Smithson replantear el lugar del artista, ya no ubicándolo en el taller dentro de una ciudad, sino fuera de él y esa búsqueda por inscribir al artista fuera del taller, lleva a Smithson a mostrarnos que, en efecto, la tierra existe.

El artista moderno en su "estudio", trabajando una gramática abstracta dentro de los límites de su "oficio", está atrapado en otra trampa. Cuando las fisuras entre la mente y la materia se multiplican en una infinidad de vacíos, el estudio comienza a desmoronarse y caer como La Casa de Usher, de modo que la mente y la materia se confunden infinitamente. La liberación de los confines del estudio libera al artista en cierta medida de las trampas del oficio y de la esclavitud de la creatividad. [...] El artista está encadenado por este orden, si cree que es creativo, y esto permite su servidumbre que es diseñada por las viles leyes de la Cultura.²²⁸

Esta misma valoración respecto a la situación del artista atrapado y encerrado en los límites de su taller, no solo es causada por los materiales con los que trabaja, también por ese diseño de las leyes que la cultura ha impuesto, por eso, Smithson en el ensayo de *Spiral Jetty* plantea una “geopolítica de lo primordial”.²²⁹ Y esto significa que tras la erosión del taller, queda trabajar con los escombros, por ello, en una entrevista después de hablar de los museos como una prisión aclara que su “visión del arte es entrópica”.²³⁰ Cabe decir que el hecho de producir influenciado por la materialidad que se desmorona no significa trabajar sin límites, porque el arte para Smithson se trata de “tener límites”.²³¹ Sin embargo, esto no contradice lo argumentado arriba sobre la búsqueda de superar los límites, no, si tomamos en cuenta, que a Smithson le importa “localizar esos límites evasivos. Estamos siempre corriendo en

²²⁷ *Ibid.*, 126

²²⁸ *Ibid.*, 123.

²²⁹ R. Smithson, “Spiral Jetty” en *Robert Smithson. Selección de escritos*, p. 165.

²³⁰ Entrevista a Robert Smithson, Cooke, Lynne Schroder, Barbara, *Robert Smithson: Spiral jetty: true fictions, false realities*, p. 148.

²³¹ R. Smithson, “Sedimentación de la mente: proyectos terrenos” en *Robert Smithson. Selección de escritos*, p. 127

pos de ellos, pero de algún modo nunca se muestran. Por eso es por lo que digo que la medida y la dimensión parecen romperse en un punto [...] el margen y el centro se encuentran”.²³²Y si llevamos esta misma proposición al proyecto de *Spiral Jetty*, notamos la incesante apuesta por establecer límites, de allí, que la intermediación de la que se sirve Smithson por mostrar un acontecimiento que por su escala temporal y espacial escapa a los límites que el hombre ha conferido, en otras palabras, los límites a los que quiere llegar Smithson justamente son evasivos porque no corresponden a la finitud humana, entonces, un texto, una película, son apenas intentos, búsquedas por mostrar lo que se nos escapa.

Lo hasta aquí argumentado nos permite volver a la primera parte de nuestra premisa central, a saber, *Spiral Jetty* rompe con la tradición artística centrada en la visualidad y materialidad idealizada. Como hemos dicho la materia utilizada por los artistas encerrados en su taller desplaza la materia original o primordial, la cual se manifiesta en la superficie de la tierra, o sea, que el acrílico, presupone todo un proceso de materialidad que puede llegar a darnos indicios de una era geológica, y de eso se trata una visión del arte entrópica, ir tras los escombros, y experimentar la tierra misma. Este planteamiento resulta equivalente a la interpretación de Amanda Boetzkes cuando plantea la noción de *materialidad volátil* que es el resultado de la intermediación entre diferentes medios, los cuales ya hemos señalado: la película, el ensayo, la forma en espiral en el Lago, pero, ninguno de ellos “*representan* el sitio en movimiento; son receptivos y están impresos por su materialidad volátil. A través del emblema del remolino, Smithson revela el sitio como una ausencia y presencia simultánea— como una corriente que ha sido evacuada del texto pero que periódicamente resurgen en él”.²³³ Por tanto, la materialidad volátil que propone Smithson no representa al proyecto, de allí, que no baste la fotografía o el texto para mostrar el proyecto, pues si la intención del artista es alcanzar una geología abstracta, dicha propuesta presupone un vínculo entre mente y tierra, pero, seamos atentos a que las repercusiones de tal propuesta no implican una ausencia de significado, al contrario los diferentes medios potencializan los significados que podamos conferir al proyecto, ya que:

tanto la impenetrabilidad de la luz como la fragmentación de la tierra ejecutan la inestabilidad de la significación; el significado discursivo del sitio se ensambla de manera precaria en una

²³² Lucy Lippard, “Fragmentos de una entrevista” en *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1969 a 1972*, p. 143.

²³³ Amanda Boetzkes, “Spiral Jetty: Allegory and the Recovery of the Elemental” en p. 72.

“sintaxis de divisiones y rupturas” que amenazan con dispersarse. Sin embargo, aunque el sitio no puede ser representado, se recupera como un elemento volátil que aparece en la superficie de la abstracción textual.²³⁴

En consecuencia, la materialidad volátil opera como una señal para conferir significado, dependerá del espectador y del artista activar dicho significado a través del modo en que se sumerge en el proyecto. Nosotros, nos hemos sumergido en el proyecto, de tal modo que procuramos atravesar aquellos pasajes que suscitaron nuestro asombro, pero, dicho asombro involucraba diferentes vías para explicarlo, de allí, que por momentos nuestra argumentación se volvía confusa y contradictoria, pero, tal circunstancia era el efecto de nuestra relación con el proyecto, pues entre más leíamos sobre él, y entre más tiempo pasábamos mirando la película, literalmente nos quedábamos sin palabras, porque la dificultad de articular un acontecimiento como *Spiral Jetty* radica en esa dialéctica entre lo presente y lo ausente, entre lo que veo y lo que puedo organizar con la razón que no necesariamente explica y transmite la complejidad de la obra, al contrario, confirma que todavía hay más significado que el sugerido por una sola mente. Al respecto de cómo la obra rebasa a todo espectador, Amanda Boetzkes escribe que:

El espectador no puede ser testigo de la presencia del sitio en toda su magnitud y complejidad; en cambio, el sitio es mediado por la obra de arte inscrita en él. Al señalar el sitio, Smithson lo hace visualmente disponible, pero solo a través de representaciones que incitan a su desgaste. El sitio no está meramente ausente en el proceso de textualización; la preocupación del artista por las respectivas composiciones materiales del sitio y los textos—los primeros fluidos y dinámicos, los últimos duros y fragmentarios—y por su impacto en el "modo de confrontación" del espectador a través de la obra de arte es inconfundible.²³⁵

Entonces, que el sitio sea mediado por las diferentes materialidades que lo presentan: el ensayo, la intervención en el Lago, la película, las fotografías, los dibujos, no bastan para comprender la profundidad de la obra, porque su intención no es agotar al sitio en “representaciones” ni mucho menos “explicaciones” por muy objetivas y científicas, sino que intenta constantemente erosionar y desgastar los significados que pueda generar. De tal hecho, podemos derivar que incluso las interpretaciones de los críticos de arte resultan insuficientes, más bien, en tanto espectadores de la obra, lo que confirman es otro desenvolvimiento de la capa de significación que emana de la obra, es como si cualquier aproximación a la obra sumara otra capa al *palimpsesto geológico* que ha creado *Spiral Jetty*.

²³⁴ *Ibid.*, p.76

²³⁵ *Ibid.*, p. 81

Por tanto, la radicalidad del proyecto de Smithson descansa en las diferentes formas en que confronta y desestabiliza los significados que se le dan, es como una superficie de visibilidad, pero de carácter geológico, a la cual todo intento de darle sentido sobre-inscribe otra materialidad que hace palpitir la obra misma. Este modo de inscribir sentido presupone una escala temporal, a saber, una dimensión histórica, la cual, no solo consiste en aludir a la historia de los materiales, sino en profundizar en el modo en que “se hace Historia” al margen de la creación humana. Por ello, en lo que sigue trataremos de profundizar en el modo en que *Spiral Jetty* revela una estructura de la profundidad de la Historia.

Antes de avanzar conviene reconocer la viabilidad de plantear, cómo un proyecto artístico como el de *Spiral Jetty* revela un sentido profundo de Historia. Hemos destacado en mayúsculas la palabra, con el fin de no confundirla con la historia en tanto “narración de eventos pasados públicos o privados”, digamos que esa definición de historia compete al orden humano. No obstante, la historia a la que nos referimos corresponde a un sentido que trasciende a la voluntad y al drama humano, esa Historia la especie humana no la ha vivido, pero, que no la experimentara no significa que no sea capaz de crear un sentido a las señales que se manifiestan en el orden de lo sensible. En una palabra, la Historia que se manifiesta en *Spiral Jetty* se ubica en el reverso de lo sensible, o sea, en una región de pura opacidad e invisibilidad de la cual nosotros solo podemos llegar a ella mediante intuiciones y gestos tan finitamente humanos. El anterior planteamiento pone sobre la mesa lo que Graciela Ralón caracteriza como paradoja: “es un hecho irrefutable que son los hombres los que hacen la historia, pero también es un hecho irrefutable que hay un sentido que no depende de la voluntad de los hombres. En otros términos, más allá de lo que los hombres pueden producir”.²³⁶ Tal paradoja será respondida en la producción artística de Smithson mediante su propia noción de dialéctica sintetizada en un pequeño texto titulado *Arte y dialéctica*:

Ningún significado particular puede permanecer absoluto o ideal por mucho tiempo. La dialéctica no es solo la fórmula ideal de tesis-antítesis - síntesis, sellada para siempre en la mente, sino un desarrollo continuo. Las fuerzas naturales, al igual que la naturaleza humana, nunca encajan en nuestras ideas, filosofías, religiones, etc. En el sentido marxiano de la dialéctica, todo pensamiento está sujeto a la naturaleza. La naturaleza no está sujeta a nuestros sistemas. La antigua noción de "el hombre conquistando la naturaleza" ha resultado ser un boomerang. Como resulta, el objeto o la cosa o la palabra "hombre" podría ser barrido como una concha aislada en una playa, entonces el océano se daría a conocer. La dialéctica podría

²³⁶ Graciela Ralón, “La comprensión existencial de la historia” en *Sentido salvaje. Naturaleza y acontecimiento*, p. 90.

verse como la relación entre la concha y el océano. Los críticos de arte y los artistas han considerado durante mucho tiempo la concha sin el contexto del océano.²³⁷

Tres aspectos podemos destacar sobre la prosa de Smithson. La primera cuestión, las fuerzas naturales y humanas nunca encajan en los límites de nuestro mundo, y esta proposición no hace más que recordarnos que el enigma de lo humano y de la naturaleza permanece latente, pese a la objetividad o las explicaciones científicas o filosóficas, ninguna teoría explica en su totalidad lo que puede un cuerpo humano, y mucho menos, lo que la naturaleza puede. Tal como señalamos en nuestro primer capítulo, las ciencias tan solo son un modo de “regular lo real”, pero, la realidad siempre encuentra distintas formas de escaparse a nuestras explicaciones, mejor prueba de tal hecho es el proyecto de Smithson. El segundo aspecto que resalta en la cita previa es que la naturaleza no está sujeta a nuestros sistemas, esto ya lo hemos comprobado de manera persistente en nuestra aproximación a *Spiral Jetty*, sin embargo, cabe ahora distinguir que incluso nuestro sistema de historia no puede abarcar ese otro sentido de la Historia, para ilustrar esta idea, Maria Stravinsky señala que: “Smithson distinguió cuidadosamente entre la noción de historia y la de tiempo: en cada caso, cuando la historia aparece en su discurso, es estrictamente humana, mientras que el tiempo es lo que permite al hombre escapar del lugar limitado que se le asigna — y, por lo tanto, también su historia. En otras palabras, la historia tiene contornos, mientras que el tiempo es una fuerza plástica”.²³⁸

Entonces, el tiempo en Smithson es lo que nosotros denominamos Historia, y cabe subrayar que la Historia al no dejarse contener por la historia humana nos permite salir de nuestra propia construcción de historia, o sea, la paradoja que Ralón plantea, puede también ser examinada a la luz del descubrimiento de esa *fuerza plástica*, la cual también se manifiesta en el *Spiral Jetty*, precisamente tal fuerza plástica nos conduce y mueve a salir de nuestros límites. Para complementar esta segunda noción, el propio artista escribió en 1967: “la historia es representacional, mientras que el tiempo es abstracto”.²³⁹ Una tercera cuestión que no podemos dejar de subrayar es la metáfora de cómo el hombre es una concha ocultada por la aparición del océano, es decir, el hombre y por extensión, los sistemas que se ha creado como el propio sistema de la historia del arte, han olvidado el contexto que puede terminar

²³⁷ Robert Smithson, “Art and dialectics” en *Collected Writings*, p. 371.

²³⁸ Maria Stravinsky, *Transfixed by prehistory: an inquiry into modern art and time*, p. 97

²³⁹ Robert Smithson, “Some void thoughts on museums” en *Collected Writings*, p. 41

por ocultar todas las manifestaciones culturales del hombre, la naturaleza. Desde luego, esta valoración de Smithson debe ser amplificada, porque, en cierta medida no se ha olvidado a la naturaleza, más bien, se ha privilegiado la posición del hombre en la naturaleza, ese carácter antropocéntrico es lo que critica Smithson, por eso, no es casual que la obra de Smithson sea retomada por diferentes autores contemporáneos que discuten la situación climática, e identifican en los trabajos de Smithson una conciencia ecológica, o como subraya O'Dea: "La práctica de Smithson es profundamente posthumanista, ya que revela los nudos enmarañados de la historia natural y la historia humana y, al hacerlo, disuelve la figura soberana del ser humano en el suelo terrestre de la Tierra".²⁴⁰ Al margen de la actualidad y afinidad de Smithson con las corrientes de pensamiento como el posthumanismo, la metáfora donde la concha es el hombre y el océano la puede ocultar en un abrir y cerrar de ojos, evoca nuevamente la noción de *fuerza plástica* que permite salir de la historia representacional y arribar a ese tiempo abstracto, o sea a la Historia. Ahondemos en el sentido de *fuerza plástica*, porque es un concepto central. La fuerza, en palabras de Rivas, se define como:

un dinamismo absoluto que produce la multiplicidad de los fenómenos sin conservar una identidad propia [...] de ella surgen múltiples formas cuya identidad será siempre aparente tal como ella misma es, ya que no podemos pensarla como un principio perceptible de suyo ni siquiera a través de la reflexión, sino como la ocasión para que se configure algo sin que eso garantice que permanecerá una vez que la ocasión haya pasado [...] hay que concebirla como un proceso de modulación o hasta de deformación irreductible que en el mejor/peor de los casos hace imposible reconocer y valorar identidad última alguna.²⁴¹

La definición de fuerza, entonces, adquiere una mayor importancia para comprender cómo la historia humana al conformarse por un sistema de representaciones y, por tanto, al lograr una "identidad", es decir, un conjunto de caracteres que permiten distinguir al hombre de otras entidades puede ser desdibujada por la *fuerza plástica* que oscila fuera de la escala humana. Si seguimos la pauta conceptual de Rivas, podemos distinguir que la fuerza genera formas que no necesariamente ordena identidades, al contrario, las desplaza, las deforma, y por eso, testimoniamos un *dinamismo absoluto*, y para dar cuenta de tal dinamismo, no hay leyes o principios reflexivos que expliquen su desarrollo, porque es permanente e inevitable. Para darle continuidad a esta idea, recurramos a Smithson, porque esa *fuerza plástica* con la

²⁴⁰ Rory O'Dea, *Robert Smithson, Land Art, and Speculative Realities*, p. 104.

²⁴¹ Gerardo Rivas, *Aparecer. La poética de la configuración*, [s.p]

que el océano desplaza a la concha en las orillas del mar da pie a la explicación puntual de su dialéctica del sitio y no-sitio, la cual aborda en una entrevista:

¿Cuál es exactamente tu concepto de un non-site? Hay un punto central de enfoque que es el no-sitio; el sitio es el borde desenfocado donde tu mente pierde sus límites y una sensación de lo oceánico permea, por así decirlo. Me gusta la idea de catástrofes silenciosas sucediendo Lo interesante del sitio es que, a diferencia del no-sitio, te arroja a los márgenes. En otras palabras, no hay nada a lo que aferrarse excepto las cenizas y no hay forma de enfocarse en un lugar particular. Hasta podría decirse que el lugar ha desaparecido o se ha perdido.²⁴²

Resulta medular comprender que esa dialéctica del sitio y no sitio, presupone una *fuerza plástica* que se manifiesta constantemente en la naturaleza, y precisamente ese proceso que se articula en proyectos como el de *Spiral Jetty* nos empuja a los márgenes, allí donde los bordes y los límites de la historia resultan insuficientes, al final, como si nos ahogáramos en un flujo, del que pretendemos salir porque está en riesgo nuestra vida, así, lo que pone en juego *Spiral Jetty* es una oportunidad para experimentar una catástrofe silenciosa, por ende, la catástrofe y el derrumbe nos dejan fragmentos, cenizas, y estas son tan efímeras como el agente que intenta reunirlos. Podemos decir, en paralelo a nuestra argumentación que la historia humana es ese intento por aferrarse a algo, pero, que siempre resultará fragmento de un sentido que rebasa a la voluntad humana. Queda distinguir que entre la Historia y la historia humana no hay proceso lineal, sino que es curvilíneo, en tanto, que la temporalidad en los proyectos de Smithson amplifica el presente, para llegar al pasado y conectar con otros futuros.

Smithson no estaba preocupado aquí por la degeneración lineal de la materia, sino más bien por identificar un circuito temporal de progreso y retroceso. *Spiral Jetty* persiste en el sitio por la misma razón por la que el sitio persiste en los textos: porque la obra de arte posiciona el sitio como su pasado primordial, y está perpetuamente guiada a recuperar ese origen perdido como representación, una búsqueda que nunca podrá cumplir debido a la materialidad incontrolable del sitio. [...] El punto que debe enfatizarse aquí es que, en su vano intento de recuperar la unidad original de la obra de arte con el sitio, Smithson insinúa la calidad elemental del sitio. Lo que merece consideración, entonces, es cómo la obra de arte revela su sustancia irreductible, así como su impulso interminable de regresar a ella, a través del gasto de tiempo.²⁴³

Amanda Boetzkes explica que la temporalidad que acontece en *Spiral Jetty* es de progreso y retroceso, y tal desarrollo es posible por la densidad de la materia volátil que

²⁴² R. Smithson, "Discussions with Heizer, Oppenheim, Smithson" en *Collected Writings*, p. 249.

²⁴³ Amanda Boetzkes, "Spiral Jetty: Allegory and the Recovery of the Elemental" en *The ethics of earth art*, p. 92.

constituye la obra, por eso, el vértigo que nos introduce la obra al experimentarla confirma esa dialéctica que Smithson propone, un sitio y un no sitio, que nos lleva a un pasado primordial como lo es la prehistoria de la tierra, y a un presente singular. Pese a la diversidad de medios para relacionarse con la obra, la misma experiencia de la obra nos empuja en dirección a otro tiempo, o sea, rumbo a la Historia, pero el sentido de tal Historia resulta ilegible, inabarcable. Como propone Smithson en un pasaje de la película: “la historia de la Tierra se parece, en ocasiones, a una historia que ha sido registrada en un libro al que se le arrancan las páginas, para luego romperlas en trozos pequeños. Muchas de las páginas y algunos de los fragmentos de cada página desaparecen”.²⁴⁴ Ese libro ilegible sobre la historia de la Tierra no es más que un fragmento derivado de las implicaciones que desencadena *Spiral Jetty* y tal artefacto escenificado en la película y referido en el ensayo es una producción geopoética.

Para finalizar nuestra aproximación a *Spiral Jetty* cabe recordar que hemos propuesto la noción de geopoética como un modo de revelar nuevas formas de pensar la Historia. Y el sentido de tal concepto, puede explicarse mediante dos maneras, la primera corresponde a la definición de Don McKay, extraída de su artículo, “Ediacaran and anthropocene: poetry as a reader of deep time”, en donde conjunta a la geología y a la poesía:

La geología, o en términos más amplios, la historia natural de cualquier tipo, aporta el rigor del marco científico; la poesía trae la capacidad de asombro y el poder de la posibilidad, o, quizás más precisamente, las legitima. La geología inhibe la tendencia, más común en los poetas románticos, de traducir la percepción inmediata en una condición emocional, que luego se admira o fetichiza en preferencia al fenómeno original: fósil, ave, líquen o forma del terreno. Por su parte, la poesía cultiva el asombro que ocurre naturalmente en presencia de tales maravillas. Como dice Adam Zagajewski, la poesía nos permite “experimentar asombro y detenernos en ese asombro durante un largo momento o dos.”²⁴⁵

Sin embargo, las restricciones de la definición de McKay residen en que aún considera a la geología y a la poesía como dos disciplinas separadas, y su convergencia se encuentra en los rasgos que pueden servir para amplificar los alcances de la otra, la geografía aportaría rigor científico a la poesía, y esta última brindaría asombro y posibilidad a la geografía. En cambio, la siguiente noción de geopoética es descrita por Sheila Hones como: “una variedad de prácticas situadas en el punto de encuentro entre la geografía académica y

²⁴⁴ R. Smithson, “Spiral Jetty” en *Robert Smithson. Selección de escritos*, p. 166.

²⁴⁵ Don McKay, “Ediacaran and Anthropocene: poetry as a reader of deep time” en *Making the geologic now: Responses to material conditions of contemporary life*, p. 49.

la poesía/poética.”²⁴⁶ Seguimos la definición de Hones, porque nos permite distinguir los alcances del proyecto de Smithson, para contribuir al enriquecimiento de diferentes prácticas, tanto a nivel académico como artístico. No obstante, la geopoética no debe terminar por encasillar la producción artística de Smithson, más bien implica situar al fenómeno artístico en su propia complejidad, en ese sentido, la geopoética sería una estrategia de carácter teórico que reunirá diferentes principios para acercarse a la obra y explicarla sin tener que reducirla a la pura objetividad, sino más bien la geopoética brindará las condiciones necesarias que nos permitirán ensanchar la re-flexión sobre obras como *Spiral Jetty*.

Para finalizar el presente apartado, resta mostrar algunas imágenes de *Spiral Jetty*, tal como hemos argumentado previamente, la complejidad de la obra no puede reducirse a imágenes, en ese sentido, invitamos al lector a ser *conducido* por la vertiginosa línea en espiral que Smithson produce, de tal modo, que no solo sea la imagen la que le convoque a profundizar en ella, también, el film, el ensayo, las entrevistas y los innumerables textos que se han encargado de problematizar los alcances de *Spiral Jetty*. Sea el presente apartado, un fragmento que enriquece la experiencia de la obra.

²⁴⁶ Sheila Hones. *Literary Geography*, p. 151.

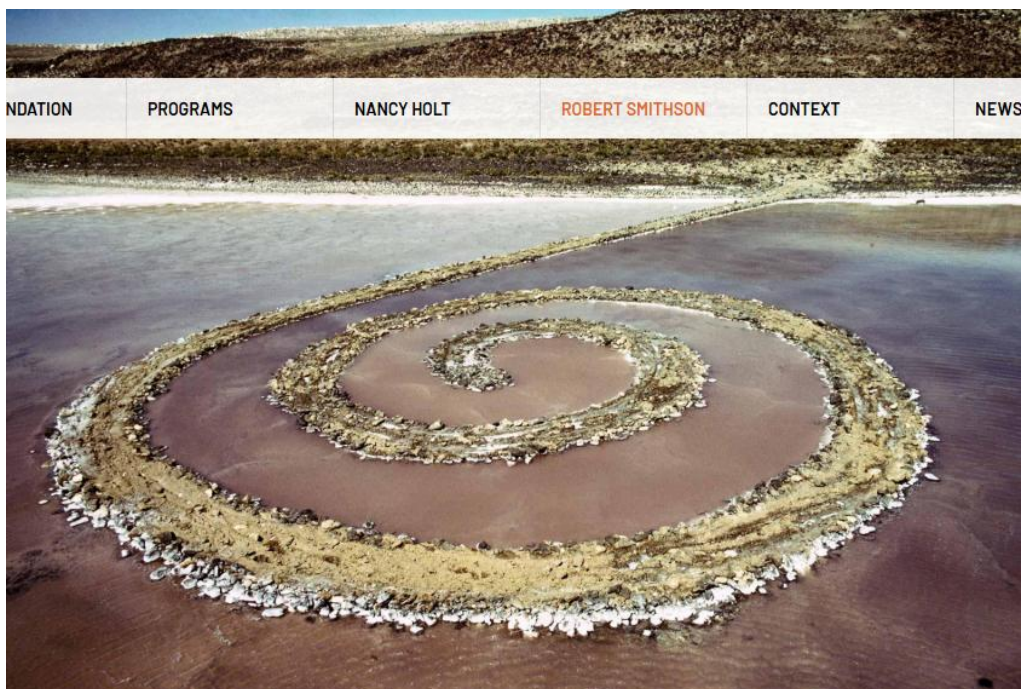


Fig. 1 *Spiral Jetty*. Robert Smithson. Fuente: Holt-Smithson Foundation.



Fig. 2 *Spiral Jetty*. Robert Smithson. Fuente: Holt-Smithson Foundation.



Fig.3 *Spiral Jetty*. Robert Smithson. Fuente: Holt-Smithson Foundation.



Fig.4 *Spiral Jetty*. Robert Smithson. Fuente: Holt-Smithson Foundation



Fig.4 *Spiral Jetty*. Robert Smithson. Fuente: Holt-Smithson Foundation



Fig.5 Conjunto de fotogramas de *Spiral Jetty Film*. Robert Smithson. Fuente: Holt-Smithson Foundation

3.2 El ser de la línea

Somos una errata que ha pasado inadvertida y que hace confuso un texto por lo demás muy claro; el *trastocamiento de las líneas de un texto* que nos hace cobrar vida de esta manera prodigiosa [...] Somos algo que ha sido olvidado. Somos una acumulación de palabras; un hecho consignado mediante una escritura ilegible.

Salvador Elizondo, *Farabeuf*

En esta segunda parte de nuestro capítulo tercero, nuestro objetivo central es reflexionar filosóficamente sobre la premisa siguiente: *producir y descubrir líneas da sentido a nuestro contacto con el Ser*. Dicha premisa será desarrollada en virtud de una problematización ontológica, porque trataremos el ser de la línea a partir del modo en que la línea se manifiesta a nivel existencial e histórico. Por ello, una primera parte de nuestra exposición se organiza en virtud de la relación esencial y originaria entre el hombre y la producción de líneas. La segunda parte abordará el aparecer de la línea en función del modo en que *hay* líneas que son descubiertas por el hombre.

Para comenzar nuestra argumentación, conviene reconocer un principio que ya habíamos atisbado previamente, la historia humana es distinta a la Historia. Tal juicio quiere decir que hay una Historia que no cabe dentro de los límites de la historia del hombre, porque los acontecimientos de aquella Historia rebasan la voluntad humana y acontecen en una región distante. Al respecto, de este acontecer de la Historia, Merleau-Ponty esboza en su Prefacio de *Signos*:

¿Para qué preguntarse si la historia la hacen los hombres o la hacen las cosas, si es totalmente evidente que las iniciativas humanas no anulan el peso de las cosas y que la “fuerza de las cosas” sigue operando a través de los hombres? [...] el peso de las cosas se convierte también en signo, los pensamientos en fuerzas, el balance en acontecimiento. Se pregunta: ¿dónde se hace la historia? ¿Quién la hace? ¿Cuál es ese movimiento que traza y deja tras de sí figuras del surco? Es del mismo orden que el movimiento de la Palabra y del Pensamiento, y, en último término, que el estallido del mundo sensible entre nosotros: por doquier hay sentidos, dimensiones, figuras más allá de lo que cada “conciencia” habría podido producir, y son sin embargo hombres los que hablan, piensan, ven. Estamos en el campo de la historia como en el campo del lenguaje o del ser.²⁴⁷

²⁴⁷ Maurice Merleau-Ponty, *Signos*, p. 28

El denso pasaje nos permite identificar tres aspectos que trataremos de desarrollar a lo largo de nuestra exposición. El primer aspecto refiere a la necesaria pregunta sobre el origen de la Historia en virtud del modo en que la relación que el hombre establece con las cosas no es una relación jerárquica, donde el sentido del hombre se impone sobre todo el orden de lo sensible, al contrario, veremos que es la manifestación de lo sensible, es decir, el aparecer de las cosas y de la realidad, lo que también impone su propio sentido en el hombre. Se trata de un entrelazamiento entre el hombre y lo sensible, de tal vínculo se deriva la imposibilidad de cercarlo a partir de un solo esquema de lo histórico, por ello, la pregunta de Merleau-Ponty es poderosa, ¿dónde se hace la historia? Ya hemos visto que la Tierra posee una temporalidad, y que el hombre en tanto especie y como ente histórico tan solo es un pequeño lapso en la temporalidad geológica. Pero, la pregunta de Ponty no solo remite al carácter geológico, sino al presente mismo, y la clave para entender tal proposición está en la forma verbal que propone el filósofo, *se hace*, la cual implica un pronombre reflexivo que tiene una función impersonal, muy distinto sería escribir, quién hace la historia. A partir de la ausencia de un sujeto en particular, podemos decir, que al menos el hombre no hace la Historia, desde luego, hace “una” historia, la de él en tanto ser que participa del campo de la Historia. Este carácter de lo impersonal nos permite derivar el segundo aspecto relevante de la cita, y se sintetiza en la pregunta: ¿Cuál es ese movimiento que traza y deja tras de sí figuras del surco? La pregunta nos indica dos cuestiones, por un lado, el movimiento es aquello que instaure una historia, y por otro, el paso de ese movimiento deja tras de sí, un trazo que se vuelve visible mediante figuras inscritas en un surco, en una hendidura. En dicha proposición nosotros intuimos la aparición de una línea fundamental, una línea existencial, pues erige una relación esencial entre el hombre y aquella otra región que permanece invisible a la visión humana. Eso invisible, constituye el tercer aspecto medular de la cita, pues, así como el Pensamiento o la Palabra son regiones del Ser, así también el movimiento que instaure la historia mediante el trazo de figuras pertenece al Ser, pero, cabe preguntarnos, si ese movimiento es del mismo orden que el estallido de lo sensible y que ninguna conciencia por si sola puede concebir, entonces, cómo podemos captar el modo en que acontece históricamente, ¿es un misterio, un enigma ilegible para el hombre? Tal vez, pero, que dicha Historia no sea cabalmente comprendida por el hombre no implica que no podamos participar

de ella, de hecho, constantemente buscamos participar en la Historia, porque producimos elementos que nos permiten vincularnos a ella, uno de estos elementos es la línea.

La línea existencial a la que previamente habíamos aludido refiere a un sentido en que el ser de la línea aparece. Para nosotros, el *ser de la línea* se despliega en virtud de dos significaciones. La primera significación ontológica de la línea puede definirse así: *la línea es un elemento primordial producido por el hombre para darle sentido al movimiento del no-ser al Ser*. Y la segunda significación ontológica de la línea: *hay líneas que unen lo Visible y lo Invisible y no son producidas por el hombre, pero sí descubiertas*.

A lo largo de nuestra investigación hemos dado por hecho, que las líneas son obra humana, y en efecto, son producciones del hombre porque no son entes naturales que crezcan por sí mismas, es decir, allí donde se trace una línea, generalmente solo podrá tener sentido para otro humano. Sin embargo, que el humano produzca líneas, no responde a una necesidad fisiológica o puramente psicológica, sino que de manera profunda nos lleva a establecer que las líneas que el hombre traza a lo largo de su vida parten de una necesidad existencial, porque, tal como hemos dicho, es un *elemento primordial que brinda sentido al movimiento del no-ser al Ser*, esta definición es el resultado de un amplio trabajo de reflexión que nos ha permitido afirmar que un principio fundamental de la línea es la expresión de movimiento, toda línea, independientemente de su modo de aparición, sea visual, inteligible o pictórica conserva en sí el movimiento, por mucho que nuestra percepción trate de asegurar su estabilidad en alguna superficie, el ojo o la mente trazará un movimiento. Por tanto, la línea como elemento primordial implica la posibilidad de dotar de un sentido a ese extraño movimiento que acontece entre el no-ser y el Ser, esta oposición presupone una relación histórica, pues la línea en tanto elemento primordial que es producida por el hombre envuelve el carácter de ente histórico, pues las líneas que traza el ser humano guardan una significación cultural que se desenvuelve a lo largo del tiempo, en una palabra, las líneas poseen un alcance histórico.

Cabe mencionar que nuestra idea de reconocer la dimensión ontológica de la línea yace orientada a partir del proyecto de Thomas Nail, quien recientemente publicó su *Ser y movimiento*, y en las primeras páginas de dicho libro plantea que: “*Ser y movimiento* simplemente agrega a las trayectorias históricas conocidas una nueva y antes oculta: la línea

de movimiento. Una vez que descubrimos el movimiento en el centro de algunos de los eventos sociales, científicos y estéticos más importantes de nuestro tiempo, podemos ver que estuvo allí todo el tiempo”.²⁴⁸ La tesis central que articula Nail en su libro es relativamente simple; el ser es movimiento, de manera muy sintética esto quiere decir que el ser es un flujo que se pliega y genera campos, y en ese sentido la ontología para Nail implica identificarla como una práctica de descripción e inscripción de carácter móvil.

La ontología es «descriptiva» en el sentido de que trata de seleccionar y recoger lo que se remueve de algo a partir de un arreglo gráfico o material anterior, pero también «inscriptiva» en la medida en que produce una nueva gráfica [...]. La descripción es activa y creativa. Selecciona algo del mundo y lo elimina de donde ya estaba inscrito o reunido. Una vez que se ha eliminado de una región, puede aparecer como el «contenido» de una nueva forma reunida en una superficie: la inscripción. Un poco de carbón vegetal, por ejemplo, puede sacarse de una fogata y usarse como instrumento de escritura, de modo que deja un rastro de sí mismo en una nueva superficie de inscripción: una pared. En este sentido, la palabra griega *logos* debe entenderse como una dimensión del acto gráfico y cinético más primario de la mano que reúne y marca. La ontología es, pues, fundamentalmente kinesiográfica.²⁴⁹

El pasaje anterior revela en términos generales la innovadora propuesta de Nail por pensar a la ontología a partir de dos ejes; la descripción y la inscripción, la primera puede interpretarse como una práctica arbitraria que, si bien no representa al ser, si permite reconocer y nombrar aquello que se mueve, y el lugar en que reside tal descripción es en la inscripción, que en pocas palabras es definida como la superficie sobre la cual se describe al ser. Y tal propuesta es lo que el filósofo cataloga como kinesiográfica. Sin embargo, en una lectura crítica de su obra, logramos examinar que a pesar de advertir en las primeras páginas de su libro, el redescubrimiento de esa línea de movimiento, no profundiza en ella, ni la desarrolla, y nos parece que esa *línea* podría enriquecer la kinesiográfica, porque tal como hemos dicho en pasajes anteriores de la presente investigación: toda gráfica, presupone líneas, y en consonancia a tal supuesto habrá que sumar un proyecto de los *elementos primordiales* que permiten la descripción y la inscripción del ser. De entrada, si la descripción de Nail implica arbitrariedad al seleccionar algo del mundo, dicha selección habrá de *trazar líneas* que se manifiestan en signos, pues una letra, oración y un párrafo justamente presupone linealidad. Además, la inscripción entendida como una superficie, en términos plásticos y materiales le antecede el desarrollo activo y la pasividad de líneas para generar

²⁴⁸ Thomas Nail, *Ser y movimiento*, p. 42

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 53

aquellas superficies, un ejemplo es el plano pictórico. Y si tal como plantea Nail “la ontología es el movimiento gráfico de signos y superficies que crean un régimen de movimiento. No es una representación sino una creación material real. Es el conjunto de una práctica y un rendimiento reales.”²⁵⁰ Entonces, ese movimiento gráfico dependerá de *elementos primordiales* como la línea, porque también los elementos al constituirse como entes generan movimiento, entonces, las líneas que posibilitan las relaciones gráficas de la ontología al cambiar y transformarse según la época vale la pena estudiarlas y profundizar en las diferentes direcciones que las líneas van abriendo a lo largo de la Historia. Este planteamiento nos sirve para aclarar que nuestra concepción de la línea como elemento primordial no solo pone en marcha un movimiento, sino que ella misma es movimiento, es decir, no es un elemento fijo porque *está en* movimiento y *conduce* movimiento, de lo contrario cómo llegar del no-ser al Ser y no quedarse en el camino.

Para explicar la manifestación histórica de las líneas y el movimiento que ellas integran, sugerimos caracterizar a la línea como un *rasgo originario* y como *huella* o *vestigio*. ¿Por qué la línea puede manifestarse históricamente como un rasgo originario? ¿acaso podemos introducir una metafísica de la línea, entendiéndola como la sustancia primera de la cual se deriva todas las líneas por venir? Más bien, conviene pensar a la línea como rasgo, tal como Martin Heidegger plantea su noción de rasgo [Riß]:

La verdad como combate solo se establece en un ente que hay que traer delante de tal manera que la lucha se abra en ese ente, esto es, que el propio ente sea conducido al rasgo. El rasgo bosqueja en una unidad todos los rasgos: el perfil y el plano fundamental, el corte y el contorno. La verdad se establece en lo ente, pero de un modo tal, que es el propio ente el que ocupa el espacio abierto de la verdad. Ahora bien, esta ocupación solo puede ocurrir de tal manera que aquello que ha de ser traído delante, el rasgo, se confíe a eso que se cierra a sí mismo y se alza en lo abierto. El rasgo debe retirarse de nuevo a la persistente pesadez de la piedra, la callada dureza de la madera, el oscuro brillo de los colores. Solo en la medida en que la tierra vuelve a albergar dentro de sí al rasgo, es traído este a lo abierto, es situado, es decir, puesto, en aquello que se alza en lo abierto en tanto que aquello que se cierra a sí mismo y resguarda.²⁵¹

Conviene brindar contexto de la cita previa. El párrafo corresponde al manuscrito de Heidegger, *El origen de la obra de arte*, y más allá de repetir o glosar las implicaciones filosóficas de dicho manuscrito, cabe recordar que para Heidegger la obra de arte es una

²⁵⁰ *Ibid.*, 56.

²⁵¹ Martin Heidegger, “El origen de la obra de arte” en *Caminos del bosque*, p. 46

“lucha entre el mundo y la tierra”, y en esa lucha se abre el mundo y se cierra la tierra y una de las grandes consecuencias de tal planteamiento es que en la obra adviene la verdad (*aletheia*). No obstante, a efectos de nuestra argumentación el modo en que introduce la noción de rasgo en ese párrafo no consiste en una mera noción mediadora entre mundo y tierra, sino que el rasgo reúne un movimiento fundamental, pues entre mundo y tierra, no hay un final definitivo, sino que siempre acontece esa lucha, por ello, no es casualidad que para Heidegger el ente sea *conducido* al rasgo, y ese rasgo da unidad a todos los otros “rasgos” y cabe aclarar que esos otros rasgos, sí se entienden como características propias de la obra, entonces aquellos “rasgos” no son lo mismo que ese rasgo principal. Y esta diferencia es aclarada en la medida en que el rasgo es lo *traído delante*, o sea, lo *pro-ducido* confiere apertura y cerrazón. Eso que es traído delante no es una cosa, sino *temporalidad*. En palabras de Arturo Leyte:

Lo que se trae delante es la temporalidad, pero no entendida como sucesión de momentos equivalente, sino como tránsito regido por ese trazo singular que va “de...a...”, donde propiamente no hay una sucesión sino una relación sincrónica: ambos polos se reclaman constitutivamente y ninguno queda atrás porque se trata de acontecimiento.²⁵²

Parece extraño derivar que el rasgo sea una línea, pero, en cierto sentido, la línea como elemento primordial es la que permite el movimiento de la obra, o sea, que para Heidegger, la línea o el rasgo es justamente un desplazamiento esencial que integra el combate entre mundo y tierra, ejemplifiquemos este planteamiento, identificando cómo cualquier obra artística al producir algo, atraviesa un movimiento como dice Leyte “un tránsito” pero, ese tránsito es regido por el trazo, o sea, por una línea fundamental. En consecuencia, el movimiento que la línea conduce siempre pone delante una temporalidad, pues acontece. Precisamente, ese es el sentido de línea en tanto rasgo; la línea integra y reúne un tránsito esencial que sucede en el tiempo, estableciendo así, una relación sincrónica, pues el presente tan solo dilata un pasado *de* donde emergió el impulso para la generación de ese trazo, además, en el presente se instaura la posibilidad de un futuro, porque el sentido de la obra no acaba cuando se finaliza con la fijación de la Forma, sino que por la verdad que adviene en la obra, esta funda Historia. Por lo dicho, el rasgo o la línea como argumenta Leyte es: “el origen de la obra, la obra misma, reside en ese rasgo que abre y al mismo tiempo

²⁵² Arturo Leyte, *Post scriptum a El origen de la obra de arte de Martin Heidegger*, p. 39

se cierra en cuanto tal y hace que algo pase del no-ser al ser".²⁵³ Hasta aquí hemos señalado, que el rasgo originario entendido como línea se manifiesta en la obra artística, aún nos quedaría confirmar en qué otros acontecimientos también la línea como rasgo originario puede manifestarse, sin embargo, al igual que Heidegger creemos que la obra de arte es más que solo una cosa, por tanto, esta restricción nos lleva a establecer que las líneas en tanto rasgos originarios solamente se manifiestan en el arte. También Deleuze habla sobre el rasgo en el arte:

En un texto violentamente poético, Lawrence describe lo que hace la poesía: los hombres incesantemente se fabrican un paraguas que les resguarda, en cuya parte inferior trazan un firmamento y escriben sus convenciones, sus opiniones; pero el poeta, el artista, practica un corte en el paraguas, *rasga* el propio firmamento, para dar entrada a un poco del caos libre y ventoso y para enmarcar en una luz repentina *una visión que surge a través de la rasgadura*, [...] *Siempre harán falta otros artistas para hacer otras rasgaduras*, llevar a cabo las destrucciones necesarias, quizá cada vez mayores, y volver a dar así a sus antecesores la incomunicable novedad que ya no se sabía ver.²⁵⁴

¿Y qué hay de las cosas a nuestro alrededor, qué hay de los útiles y los objetos inanimados que también nos circundan? Si somos consecuentes deberíamos proponer un modo en que las líneas también se manifiestan en otras producciones humanas, más allá de restringirlas al dominio artístico, por eso, la segunda caracterización de las líneas como elementos primordiales producidas por el hombre nos lleva a la noción de *huella-vestigio*. Para explicar la noción de huella-vestigio retomaremos los planteamientos de Paul Ricoeur, sabemos que otros autores como Derrida o Maurizio Ferraris también se han ocupado de la noción de huella, sin embargo, nos parece oportuna la propuesta de Ricoeur en la medida en que esboza la noción de huella como un concepto que se inscribe dentro de la dimensión histórica. Procedamos con el análisis del siguiente pasaje:

como primer sentido al término huella el siguiente: "Vestigio que un hombre o un animal ha dejado en el lugar por donde ha pasado." Luego, añade el uso más general: 'Toda marca dejada por una cosa.' Por generalización, el vestigio se ha convertido en señal; al mismo tiempo, el origen de la huella se ha extendido de un hombre o de un animal a una cosa cualquiera; en cambio, ha desaparecido la idea de que se ha pasado por un lugar; sólo subsiste la notación según la cual la huella es dejada. Sin duda, este es el nudo de la paradoja. Por una parte, la huella es visible aquí y ahora, como vestigio, como marca. Por otra, hay huella porque antes un hombre o un animal ha pasado por ahí: una cosa ha actuado. En el uso mismo de la lengua, el vestigio, la marca indican el pasado del paso, la anterioridad de la holladura, del surco, sin mostrar, sin revelar, lo que ha pasado por allí. Se observará la feliz homonimia entre "haber

²⁵³ *Ibid.*, p. 40.

²⁵⁴ Gilles Deleuze, *¿Qué es la filosofía?*, p. 204

pasado", en el sentido de haber pasado a cierto lugar, y "haber pasado", en el sentido de transcurrido.²⁵⁵

La primera parte de la cita esclarece en qué sentido se dice huella, por lo visto, la huella es otro nombre para un vestigio dejado por un ser vivo como resultado de su movimiento en un lugar, también la huella es una marca dejada por una cosa. En tales usos destacan el carácter de pasado de la huella, o sea, una huella siempre forma parte de un pasado, el cual es descubierto en un presente, de allí que la huella o el vestigio sea señal de algo. Pero, como bien nota Ricoeur, la huella es visible en un espacio y un tiempo presente, porque algún agente ha actuado, tal acción pasada confiere que la huella está condicionada por un movimiento que le precede, y dicho movimiento es tanto espacial como temporal. En virtud, del comentario formulado por el pensador francés alcanzamos a identificar que las huellas al manifestarse sobre una superficie o una cosa también pueden adquirir una forma lineal, incluso si tomamos literalmente el modo en que un hombre deja su propia huella sobre la tierra, los pasos que deja trazarán una línea, desde luego, esto no quiere decir que sea siempre, pero nos basta con apuntar que en un sentido primigenio las huellas humanas son líneas. Todavía debemos expandir esta idea de la línea como huella-vestigio, por ende, no perdamos de vista que la huella es señal de un pasado que se manifiesta en un aquí y ahora. Pero, el significado de tales huellas presupone seguir el camino de la huella:

seguir la huella, remontarla, es descifrar, sobre el plano del espacio, la dilatación del tiempo; pero, ¿cómo hacerlo, si el lapso no está sometido inmediatamente al cálculo y a la medida? El recorrido del paso, como el trazado de la huella, son inexorablemente lineales. Es dentro del tiempo sucesivo donde hay que reconstituir la significancia de la huella, aunque ésta no esté contenida en la pura sucesión. Finalmente, la huella, en cuanto visible para alguno - aunque sólo sea descifrable, en definitiva, por algunos-, proyecta nuestra preocupación -la caza, la búsqueda y la investigación son los mejores ejemplos- en el tiempo público que hace conmensurables todas las duraciones privadas.²⁵⁶

El pasaje pone sobre la mesa, una noción fundamental, seguir la huella, es recorrer una linealidad, y al respecto de tal linealidad, debemos entenderla como temporalidad, así como previamente advertimos que el rasgo era un tránsito "de...a", también las huellas ponen delante una relación temporal, la diferencia radicaría en el grado de sentido que la huella transmite, porque para Ricoeur, el carácter esencial de la huella es que *proyecta* una preocupación, la cual se manifiesta públicamente, dicha manifestación permite facilitar la

²⁵⁵ Paul Ricoeur, *Tiempo y Narración III*, p. 807

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 813.

creación de cierta medida para comparar las diferentes temporalidades particulares, o sea que la huella sea un vestigio susceptible a la sociedad permite que las significaciones no se restrinjan a opiniones particulares e incluso discursos dominantes. Por eso, la importancia de la huella en el pensamiento de Ricoeur se inserta en una dimensión histórica, porque “esencialmente la idea de que la huella se distingue de todos los signos que se organizan en un sistema, por cuanto perturba algún 'orden': la huella es la perturbación misma que se expresa”.²⁵⁷ Entonces, si la huella permite la superación o al menos la perturbación de un orden establecido, la potencialidad de encontrar huellas o de buscar vestigios y conferirle un significado revela su trascendencia al momento de constituir la historia humana. Para complementar esta valoración, vale la pena esbozar que, para Ricoeur, “la huella es así uno de los instrumentos más enigmáticos por el que el relato histórico refiere el tiempo. Lo refigura construyendo la junta que opera la imbricación de lo existencial y de lo empírico en la significación de la huella”.²⁵⁸

Por lo dicho, si pensamos en la huella como las líneas que dejan los hombres a lo largo del tiempo, comprobaremos que, por ejemplo, esas líneas trazadas en una piedra de ocre datadas hace 77 mil años descubiertas en una cueva de Bomblos nos conducen a una profunda refiguración del tiempo humano, el sistema de la historia humana es perturbado, y esta misma perturbación la notamos paulatinamente con el descubrimiento de diferentes ruinas arqueológicas de diversas culturas, de tal modo que incluso en los pilares y relieves de Göbekli Tepe²⁵⁹ la aparición las líneas con formas de animales y plantas, terminan por refigurar nuestra concepción de lo humano, motivando una mayor comprensión de cómo la historia humana no ha dejado de producir la necesidad de darle un sentido al impetuoso movimiento del no-ser al ser, por eso esa necesidad se manifiesta en elementos primordiales como líneas, o como hemos argumentado, huellas. Se trata de reconocer cómo las líneas en tanto, huellas son esencialmente un modo de impulsar una dirección a la historia humana, mediante la generación de un contacto con el pasado, constituido por otros seres humanos. Al respecto, Francois Jaran escribe:

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 814

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 815.

²⁵⁹ Cfr. David, Lewis-Williams, “Capítulo 6: El cielo dividido: el surgimiento de la ideología neolítica ” en *Dentro de la mente neolítica: Conciencia, cosmos y el mundo de los dioses*, pp. 177-205.

Interpretando el ente histórico como huella, en vez de pensarlo como artefacto o antigüedad, nos es permitido entrar en contacto con un objeto que ha participado en un acontecimiento pasado y que contiene una serie de informaciones históricas. La huella no solamente permite entrar en contacto, gracias a la interpretación, con las intenciones de seres humanos desaparecidos. También permite entrar en contacto con el objeto mismo que sufrió las modificaciones ligadas a las *res gestae* que busca conocer. Lo que se aprehende en una huella no es la intención contenida en ella, no es algo ausente y que requiere ser traído a manifestación, sino el ente mismo en su propia materialidad. Con la huella, satisfacemos el deseo –quizá algo pueril– de poder tocar con las manos o ver con los ojos un objeto que proviene del pasado.²⁶⁰

Hemos argumentado que el hombre es quien produce líneas, de tal modo que dicha producción permite darle sentido al movimiento del no-ser al Ser, y tales líneas poseen un alcance histórico y se manifiestan a partir de considerar a las líneas en tanto rasgos, particularmente en la producción de arte, y las líneas consideradas como huellas que se manifiestan en las cosas, como resultado de un acción humana, y de tal circunstancia como apuntó Jaran se deriva la posibilidad de entrar en contacto con el pasado. La anterior clasificación ontológica sobre la línea posee un agente humano, es decir, ninguna de esas líneas es creada por otra entidad, sino especialmente por el hombre, sobre todo, porque las líneas que produce confieren una dimensión histórica, la cual solo tiene sentido para el hombre, en tanto su ser es histórico y su despliegue se expresa en la multiplicidad de acciones que realiza. Sobre esta cuestión, Graciela Ralón apunta:

No estamos determinados y, sin embargo, el sentido total de lo que hacemos no se reduce a nuestros proyectos personales y conscientes. De esta manera la situación existencial se convierte en el fundamento del devenir histórico, la historia se presenta como la consecuencia del modo en que los hombres responden a su situación personal y colectiva y la retoman en sus proyectos expresivos.²⁶¹

Sin embargo, existe otro sentido ontológico de la línea, la cual traspasa los márgenes de la voluntad y expresión humana. Tal sentido no debe interpretarse como una entidad metafísica que permanece radicalmente separada de la acción humana, o que es incomprensible, porque a pesar de no ser producida por el hombre su aparición depende del modo en que el hombre la descubre. En adelante, explicaremos cómo *hay líneas no producidas por el hombre sino descubiertas por él que unen lo visible y lo invisible*.

La premisa que seguiremos es sugerida por Merleau-Ponty, y expandida por Samuel Mallin. También, Paul Crowther al analizar la obra de Ponty y en particular *El ojo y el*

²⁶⁰François, Jaran, *La Huella del pasado*, [s.p]

²⁶¹ Graciela Ralón, *Sentido salvaje. Naturaleza y acontecimiento*, p. 92

espíritu, destaca cómo la línea “no solo puede constituir formas reconocibles, sino también indicar vectores de posible ocupación del espacio o movimiento, o los ejes de orientación en un cuerpo que le permitirían lograr esa ocupación. (Aunque Merleau-Ponty no lo menciona, las 'líneas de fuerza' futuristas funcionan de esta manera.)”.²⁶² La observación de Crowther es relevante, porque nos permite introducir que la línea no solo es determinada por una estructura formal, o sea, la línea no solo se manifiesta en el dibujo o en el arte, sino que la línea puede indicar vectores para ser ocupados en un espacio o bien, para poner en movimiento algo, entonces, la línea *conduce* y orienta diferentes cuerpos en el espacio, por ello, la conexión que destaca Crowther es la *línea de fuerza*. Sin embargo, para reconocer aquella plasticidad con la que la línea puede conectar diferentes cuerpos y orientarlos mediante el movimiento para lograr diferentes ocupaciones en el espacio presupone aclarar una concepción de la línea.

En el S. XX filósofos como Bergson, Merleau-Ponty, Deleuze o Guattari, se ocupan de las líneas filosóficamente, más adelante, en el S. XXI vendrán antropólogos como Tim Ingold, Phillipe Descola que también se ocuparán de las líneas, y habrá otros filósofos como Thorsthen Botz y Sybille Kramer, que también brindarán una reflexión filosófica, a partir de una atención a las líneas. Sin embargo, de todos estos pensadores sobre la línea, Merleau-Ponty es el primero que destaca una necesidad por ir más allá de la “concepción prosaica de la línea”, dicha llamada de atención que realiza el filósofo francés resulta de especial interés para nuestra argumentación, porque plantea que la línea, en cierta medida, ha sido controlada y entendida desde el ámbito artístico, sin embargo, no se ha destacado con suficiente profundidad su alcance. Al respecto, Ponty anota:

ha habido una concepción prosaica de la línea como atributo positivo y de propiedad del objeto en sí. Es el contorno de la manzana o el límite del campo labrado y de la pradera considerados presentes en el mundo, contornos sobre los que el lápiz o el pincel solo tendrían que pasar. Esa línea es cuestionada por toda la pintura moderna, probablemente por toda pintura, puesto que Vinci en el Tratado de la Pintura hablaba de «descubrir la línea que hay en cada objeto, la manera particular en que se dibuja a través de su extensión, una cierta línea flexible que es como su eje generador».²⁶³

Entonces, la línea no es ningún atributo positivo o propiedad del objeto representado, y tal consideración implica esa llamada línea de contorno en la pintura, por tanto, Ponty

²⁶² Paul Crowther, *Phenomenologies of Art and Vision: A Post-Analytic Turn*, p. 91

²⁶³ M. Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, p. 72.

contrasta esa concepción conservadora de la línea, en virtud de la *línea flexible* sugerido por Da Vinci, la cual, dicho sea de paso, constituye un eje, o sea, la flexibilidad de la línea es previa a la forma de cualquier objeto representado mediante el dibujo. Tal cuestión, ya la hemos desarrollado previamente en el capítulo sobre la línea artística, pues por ejemplo la línea conductora-intersticial de Klee es equivalente a la noción de flexibilidad de aquella línea que destaca Ponty. No obstante, ya no estamos en la dimensión artística, sino que pretendemos abordar la dimensión ontológica de la línea, por ello, el primer paso es abandonar esa “concepción prosaica de la línea” definitivamente. Avancemos, a lo que el propio Ponty intuye como un *logos de la línea*, dicho *logos* significa que hay un lenguaje, un cierto sistema del cual se derivan equivalencias que permiten, por ejemplo, que los gestos de un buen pintor puedan manifestarse en otros medios ajenos a la pintura, este sistema de equivalencias es lo que define a ese logos de la línea. Así, lo define el pensador francés:

Quando se piensa en ello, es un hecho sorprendente que a menudo un buen pintor haga buenos dibujos o buenas esculturas. Ni los medios de expresión ni los gestos son comparables, es la prueba de que existe un sistema de equivalencias, un Logos de las líneas, las luces, los colores, los relieves, las masas, una presentación sin concepto del Ser universal. El esfuerzo en la pintura moderna no ha consistido tanto en elegir entre la línea y el color, o incluso entre la figuración de las cosas y la creación de signos, sino en multiplicar los sistemas de equivalencias, en romper su adhesión a la envoltura de las cosas.²⁶⁴

Por lo anterior, la pintura moderna representa para Ponty la apuesta por multiplicar ese sistema de equivalencias que subyace en la práctica artística, y no es casual, que más adelante, en el ensayo se refiera ampliamente a la obra de Paul Klee o de Matisse. De hecho, Ponty se sirve del comentario de Michaux sobre Klee para destacar cómo resulta necesario superar la prosaica concepción de la línea, se trata de liberarla, “de dejarla soñar”. En sus palabras: “porque ahora, según la palabra de Klee, ya no imita lo visible, ella “hace visible”, es la esencia de una génesis de las cosas. Quizás nunca antes de Klee se había “dejado soñar una línea”.²⁶⁵ Ya hemos abordado en extenso la concepción de Klee sobre la línea, y en efecto, nadie como Klee había dotado de tal poder a la línea, hasta liberarla de la prisión en la que se le tenía, de hecho, podemos decir que esa libertad de la línea que nos enseña Klee y que también Ponty nota, trasciende el campo artístico para instaurarse en otro lugar, ese lugar no es otro más que el de la existencia misma, se tratará de buscar ese *ser de la línea*, y como

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 71

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 74

todo ser, también aparece, y por tanto, responde a determinados principios. En ese sentido, Ponty intuye el ser de la línea mediante la siguiente descripción:

El comienzo del trazo establece, instala un cierto nivel o modo del lineal, una cierta manera de que la línea sea y se haga línea, " d'allier ligne ". En relación a ella, toda inflexión que siga tendrá valor diacrítico, será una relación consigo misma de la línea, formará una aventura, una historia, un sentido de la línea, según declina más o menos, más o menos rápido; más o menos sutilmente.²⁶⁶

Entonces, la línea *se hace*, y su movimiento y aparición responde al principio de su propia capacidad de flexionarse, esta mismidad implica *modulación*, “modulación de un espacio previo”²⁶⁷ y por tanto, la línea es agente de sí y también lo agenciado, o sea, actúa y es afectado por sí mismo, desde luego, tal afectación es el resultado de modular su relación con la dimensión sensible, de allí, que la línea regule y altere, de hecho, esta proposición antecede lo que párrafos arriba Crowther categoriza como líneas de fuerza. Además, que la línea pueda hacerse, permite la instauración de una historia, una aventura, una historia aún no contada por los hombres, tal vez, Klee, Michaux, y otros artistas nos enseñan a ver esa aventura de la línea, sin embargo, se trata de descubrir que la Historia de la línea, se abre por todas partes, no es una Historia ideal o metafísica, sino profundamente cercana a nuestra propia historia, entonces conviene *aprender a ver la línea*. Y semejante búsqueda significa ir “detrás” de las cosas, profundizar en ellas, solo así podremos intuir el fascinante y extraño *serpenteo* de la línea: “que siempre está entre o detrás de lo que se fija [...] descienden a lo visible como venidas de un mundo de atrás preespacial”.²⁶⁸ Pensar en la línea como un *serpenteo* fundamental también lo plantea Merleau-Ponty en *Lo visible y lo invisible*, particularmente en una nota de trabajo escribe un 20 de mayo de 1959, al reflexionar sobre los planteamientos de Bergson:

en El pensamiento y lo moviente, donde habla de la conciencia que busca ver el tiempo y no medirlo, que hay una conciencia que es a la vez espontánea y reflexiva se entrelazan, se superponen o se anudan una con otra Precisar lo que eso quiere decir. Eso evoca, más allá del «punto de vista del objeto» y el «punto de vista del sujeto», un núcleo común que es el «serpenteo», "el ser como serpenteo (lo que he llamado «modulación del ser en el mundo»)." Hay que dar a comprender cómo esto (o toda Gestalt) es una percepción «que se hace en las cosas».[...] las cosas nos tienen, y que no somos nosotros quienes tenemos las cosas. Que el ser que ha sido no puede dejar de haber sido. La «Memoria del Mundo». Que el lenguaje nos

²⁶⁶ *Idem.*

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 76

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 73

tiene y que no somos nosotros quienes tenemos el lenguaje. Que el ser es el que habla en nosotros y no nosotros quienes hablamos del ser.²⁶⁹

Mientras trato de reflexionar sobre las implicaciones del anterior pasaje, casi de golpe, al leer las palabras de Ponty, se abre dentro mío, esa “verdad” de la que habla el filósofo, porque, todo intento de hablar sobre el ser yace atrapado por la imposibilidad misma de captarlo y comprenderlo, iluso intento, porque en realidad, el Ser habla en nosotros, *mediante* nosotros, y por ello, cuando trato de reflexionar sobre la línea fundamental, entendida como serpenteo del ser, me doy cuenta que mientras escribo la palabra, línea, el Ser ya ha trazado y modulado una línea o varias líneas, las cuales me circundan y permanecen invisibles, pero están cerca, dicha regulación va generando resonancias, y entonces, me imagino que los objetos a mi alrededor son puestos en contacto conmigo, mediante líneas que van apareciendo y suscitando un movimiento que anima esa “memoria del mundo”. La Historia de la línea es la historia de una región del Ser y si podemos hablar de líneas es porque en cierto sentido, hay una línea prehumana, una linealidad que siempre ha modulado lo real, pero, tenemos que ir tras esa línea a partir del establecimiento de una relación más profunda con las cosas, incluso podremos descubrir que más bien, esa línea nos *conduce*. Esta proposición, también la intuyó Ponty, cuando al referirse entre el acto de pintar o dibujar, no se trata de una oposición, sino de una convergencia, a lo que nosotros podemos agregar que, tal como pintar y dibujar convergen en un movimiento en común, así también *pensar la línea* se suma a tal movimiento.

Se lo vería, por el contrario, si se comprendiera que pintar, dibujar, no es producir algo de nada, que el trazo, el toque del pincel y la obra visible no son más que el trazo de un movimiento total de Habla, que va al Ser completo y que ese movimiento abarca tanto la expresión por los trazos como la expresión por los colores, tanto mi expresión como la de los otros pintores. Deseamos sistemas de equivalencia, y funcionan efectivamente. Pero su lógica, como la de un sistema fonemático, se funde en un único manojo, en una sola gama, todos están animados por un único movimiento, cada uno de ellos y todos son un único torbellino, un solo repliegue del Ser. Lo que hace falta es explicitar esta totalidad de horizonte que no es síntesis.²⁷⁰

Este pasaje ilustra y contribuye a comprender nuestra propuesta de la línea como *elemento primordial* que permite dar sentido al movimiento del no-ser al Ser, porque, precisamente ese no-ser no es nada, sino un “de” o sea, remite a un pasado. Pero, ese pasado

²⁶⁹ M. Merleau-Ponty, *Lo visible y lo invisible*, p. 173.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 188

en el párrafo de Ponty no refiere al pasado humano, sino a cierto pasado prehumano, de allí, que para el filósofo francés, el trazo de los pintores es parte de un movimiento total de Habla, y cuando enfatiza Habla con mayúscula invoca ese lenguaje del ser que se manifiesta en el silencio del hombre y de las cosas, por ello, el trazo del pintor se dirige no a la representación de un ser particular, sino que la representación en realidad es una ilusión o espejismo, que resulta de ese movimiento esencial que lo conduce al Ser. Por lo dicho, la línea artística es equivalente a otras líneas, ya decíamos, previamente, *hay líneas* que recorren y serpentean sobre o detrás de nuestro ser en el mundo, y por ello, tanto el artista que desea pintar y hacer visible aquello que permanecía invisible, como aquel que expresa su reflexión mediante un concepto como la línea son actos equivalentes. En consonancia a lo dicho, la nota de Ponty reconoce que nosotros deseamos sistemas de equivalencias, y precisamente, ese sistema de equivalencias que tanto buscamos en la historia, en el arte o en el lenguaje nos auxilia y atenúa nuestra necesidad existencial por darle sentido al Ser.

Por lo anterior, también podemos expandir que ese deseo es el lance del movimiento primigenio que está en todas partes, entonces, si el pintor o el dibujante es lanzado a estirar la mano para trazar una línea, ese acto es lo que Nancy denomina como “*le désir de la ligne*” rehabilitando a Matisse y ese deseo consiste en que la línea: “tiene un deseo porque este deseo, al igual que no es el deseo -metafórico o fantasmal- del ser inanimado que es una línea trazada, no es la disposición subjetiva del llamado artista. La línea no es ni una cosa inerte, ni la proyección de un psiquismo: es muy precisamente el lanzamiento o el lance”.²⁷¹ Y en efecto, la línea que desea el pintor presupone un movimiento primigenio, tal movimiento es lo que Ponty distingue como Un solo movimiento, el cual, en otras palabras, significa el *repliegue* del Ser, y esta última frase nos *conduce* a esbozar una proposición inédita: *el Ser es línea*. Así como Nail esboza su ontología, a través del rótulo *Ser y movimiento*, nuestra propuesta fácilmente puede inscribirse en esa misma tesitura, siempre y cuando, no se entienda al Ser como una entidad estática, sino precisamente como Un movimiento primordial, fundante, que organiza y destruye, que modaliza, serpentea y transforma a toda aquella entidad que entra en contacto con el Ser. Y si el *Ser es línea* significa que *hay líneas*, esto no remite a un absoluto de la línea, sino a un espacio prehumano o posthumano a donde

²⁷¹ Jean Luc-Nancy, *Le plaisir au dessin*, p. 123.

van a parar todas las cosas, donde se reúnen, no en un caos ni en un orden sino, como bien intuye Ponty en un torbellino, ese torbellino bien puede figurarse a la espiral que previamente explicamos con el caso de Robert Smithson, una espiral que integra y desintegra, que oculta y desoculta, pero, que a su vez responde a Un movimiento, y ese movimiento aparece como el despliegue de una línea, una *linealidad, alineación o delineación* fundamental como también intuye Nancy: “visual, auditiva, gestual o táctil, la delineación distingue, diferencia y distribuye, disponiendo y desapareciendo en su propio movimiento”.²⁷² La última proposición del pasaje de Ponty introduce el imperativo de explicitar ese repliegue del Ser. En adelante, proponemos un vocabulario conceptual que nos permita reconocer o intuir cómo se manifiesta el repliegue del Ser.

Con la reversibilidad de lo visible y de lo tangible, lo que se nos abre es entonces, si no aún lo incorpóreo, al menos un ser intercorpóreo, un ámbito presumible de lo visible y lo tangible, que se extiende más lejos de lo que actualmente veo y toco. Hay un círculo del tocado y del tocante, el tocado aprehende al tocante; hay un círculo de lo visible y del vidente, el vidente no carece de existencia visible; hay incluso inscripción del tocante en lo visible, de lo vidente en lo tangible y, de manera recíproca, hay finalmente propagación de esos intercambios a todos los cuerpos del mismo tipo que yo veo y toco -y esto por la fundamental fisión o segregación del sintiente y de lo sensible que, lateralmente, hace comunicar los órganos de mi cuerpo y funda la transitividad de un cuerpo a otro.²⁷³

El extracto anterior, también forma parte del manuscrito *Lo visible y lo invisible*, la potencia crítica de este pasaje reside en que nos provee de una imagen que integra la dinámica que a lo largo de su reflexión irá proponiendo, a saber, lo visible y lo invisible son el reverso y el anverso, caras de una misma moneda, en ese sentido, lo visible manifiesta lo invisible. Muchas interpretaciones clarifican esa reunión a partir del quiasmo que: “no es solamente intercambio yo-otro [...] es también intercambio de mí con el mundo, del cuerpo fenoménico con el cuerpo «objetivo», de lo que percibe con lo percibido: lo que comienza como cosa termina como conciencia de la cosa, lo que comienza como «estado de conciencia» termina como cosa”.²⁷⁴ Sin embargo, el quiasmo no solo acontece como bien plantea Ponty en el cuerpo del hombre, y esto quiere decir, que el quiasmo no solo es encarnado por el hombre, sino que más bien es una forma en que el intercambio de lo invisible y lo visible se manifiesta, o sea, se une e integra. No obstante, la relevancia de la cita de Ponty donde habla sobre el

²⁷² *Ibid.*, p. 124.

²⁷³ M. Merleau-Ponty, *Lo visible y lo invisible*, p. 129.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 191

círculo de lo tocado y lo tocante nos permite sugerir la noción de tocar, o mejor dicho el *contacto*, el cual consistirá en establecer una relación esencial entre lo visible y los visibles, o sea, entre el cuerpo y lo que ve, en una palabra, ese círculo de lo tocante y lo tocado describe el movimiento por el cual nuestro cuerpo toca lo visible. Al respecto, de tal cuestión:

El cuerpo [...] si toca y ve, no es que tenga los visibles frente a él como objetos: están a su alrededor, incluso entran en su recinto, están en él, tapizan desde afuera y desde adentro sus miradas y sus manos. Si los toca y los ve, es solamente porque, siendo de su familia, él mismo visible y tangible, utiliza su ser como un medio para participar en el de ellos [...] ve el mundo mismo, el mundo de todos, y sin tener que salir de «sí mismo», porque él no es completo porque sus manos, sus ojos, no son otra cosa que esa referencia de un visible, de un tangible-patrón para todos aquellos que se le asemejan, y de los que recoge el testimonio, por una magia que es la visión, el tocar.²⁷⁵

En resumen, lo que este pasaje plantea es cómo lo Visible comparte una especie de armazón o estructura por la cual, es posible identificar a otros seres, de allí, que los veamos, los identifiquemos e integremos en nuestro ser, entonces, la visión no es solo un dato, sino una forma de percepción crítica, porque reconoce a otros seres, y en ese sentido, lo que vemos también puede caracterizarse como un *toque*, pues lo que vemos también lo tocamos, y por ende, el tocar revela una mayor profundidad, porque vuelve más explícita la relación y la vinculación entre dos seres, entonces todo tocar implica un *con-tacto*. Un ejemplo que puede ayudarnos a exponer este contacto es el que redacta Nancy:

Lo queramos o no, los cuerpos se tocan en esta página, o bien ella misma es el punto de contacto (de mi mano que escribe, de las vuestras que sostienen el libro). Este tocar es infinitamente indirecto, diferido —máquinas, transportes, fotocopias, ojos, otras manos, incluso, se han interpuesto— pero queda el ínfimo y rebelde grano, tenue, el polvo infinitesimal de un contacto por todas partes interrumpido y por todas partes reanudado. Al final, vuestra mirada toca los mismos trazos de caracteres que toca ahora la mía, y vosotros me leéis, y yo os escribo. En alguna parte, eso tiene lugar. [...] no se escribirá ni se leerá más que para dejar a los cuerpos los lugares de sus contactos.²⁷⁶

Aunque, Nancy comprende esa reunión de cuerpos que se tocan como un punto, cabe invertir dicha propuesta y decir, que más bien se establecen *líneas de contacto*, y para no repetir en qué sentido las líneas contactan, basta con mencionar que la línea establece dimensionalidad, por ende, todo contacto entre los cuerpos presupone un espacio, una superficie, de hecho el propio Ponty también señala esta noción al escribir: “el cuerpo es erigido de pie ante el mundo y el mundo de pie ante él, y hay entre ellos una relación de

²⁷⁵ M. Merleau-Ponty, *Lo visible y lo invisible*, p. 125

²⁷⁶ Jean Luc Nancy, *Corpus*, p. 39.

abrazo. Y entre esos dos seres verticales hay, no una frontera, sino una superficie de contacto”.²⁷⁷ Entonces, con base a lo expuesto ya hemos *delineado* un modo en que lo visible contacta a otros visibles, sin embargo, al formar parte de un mismo armazón o campo, surge la pregunta que también recorre toda la reflexión de Ponty, ¿cómo lo visible toca lo invisible? Y es ahí, donde aparece la noción de línea:

El sentido es invisible, pero lo invisible no es lo contradictorio de lo visible: lo visible tiene una armazón de invisible, y lo *in-visible* es la contrapartida secreta de lo visible, sólo aparece en él, es el *Nichturprasentierbar* que me ha presentado como tal en el mundo - no se lo puede ver allí y todo esfuerzo para verlo allí lo hace desaparecer, *pero está en la línea de lo visible, ese es su hogar virtual, se inscribe en él (entrelíneas)*.²⁷⁸

Hemos destacado en cursivas la última oración del párrafo anterior, con el fin de subrayar en qué medida, la dinámica entre lo Visible y lo Invisible, se reúne en el movimiento que deja tras de sí la línea. En ese párrafo Ponty propone una imagen compleja, ¿cuál es esa línea de lo visible? Cómo la encontramos, precisamente, no la encontramos, no la vemos porque su carácter es virtual y por virtual no significa la “negación de la línea” como argumenta Thorsten Botz- Bornstein: “el proceso de la negación o la autonegación de las líneas culmina en el fenómeno de la línea virtual. Las líneas virtuales no tienen existencia física porque no son ni actuales ni potenciales [...] El significado de la línea virtual puede ser bien demostrado al observar una famosa ilusión óptica. En el triángulo de Kanizsa”.²⁷⁹ De hecho, la reducción de Bornstein es presa de la poca profundidad con la que reflexiona sobre la línea, pues lo virtual no significa la negación de la línea, pues al retomar nuestra propia argumentación la negación de la línea en un sentido profundo, sería la quietud, el estatismo, o sea, lo contrario al movimiento, por ende, aquí cabe complementar la argumentación de Bornstein para retomar que el sentido de virtual que propone Ponty, es más cercano, a lo virtual entendido como: “capacidad de provocar un efecto aunque no se ejerce en el momento presente. En general, se opone a real o efectivo [...] Lo virtual *crea*, en un proceso en el que surge la imprevisible novedad y la diferencia”.²⁸⁰ Y si expandimos la significación de lo virtual como la capacidad del hogar al que se refiere Ponty, veremos que la línea de lo visible es un espacio creador, sirva el aporte deleuziano para aclarar cómo esa

²⁷⁷ M. Merleau-Ponty, *Lo visible y lo invisible*, p. 238

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 191

²⁷⁹ Botz-Bornstein, Thorsten., *The Philosophy of Lines: From Art Nouveau to Cyberspace*, p. 23

²⁸⁰ Encyclopaedia Herder, “Virtual” en [Virtual - Encyclopaedia Herder](#)

línea primordial en movimiento es una línea que une lo visible y lo invisible: “no hace falta nada más para hacer arte: una casa, unas posturas, unos colores y unos cantos, a condición de que todo esto se abra y se yerga hacia un vector loco como el mango de una escoba de bruja, una línea de universo, de desterritorialización. [*Zimmerperspective mit Einwohnern*] de Paul Klee.”²⁸¹ Por tanto, ahora podemos interpretar cómo lo visible y lo invisible se tocan; *entrelíneas*. Entonces, el entrelazamiento entre lo visible y lo invisible se constituye por el modo en que *hay líneas*.

En adelante, indicaremos el modo en que lo visible y lo invisible generan contacto, mediante la aparición y despliegue de líneas. Samuel B. Mallin es un filósofo que trabajó gran parte de su vida en la Universidad de York en Canadá, y publicó en 1996 un libro titulado *Art, Line, Thought* y en buena medida ha pasado sin pena ni gloria, pues tampoco ha sido muy citado, sin embargo, a nuestro juicio dicha publicación merece rehabilitarse en la medida en que su planteamiento central es vincular filosóficamente el arte y la filosofía, particularmente la tradición fenomenológica y hermenéutica con fenómenos artísticos relativos a la antigüedad tanto occidentales como no occidentales, además de conectarlos con producciones artísticas contemporáneas no solo en las artes visuales, también las artes del movimiento, como la danza, y todo ello, en función del concepto de línea. Cabe decir, que nuestra investigación más allá de ser inspirada por tal libro fue limitada, y de manera positiva, pues nos permitió mirar un método para acercarnos al arte, a través de la noción conceptual de línea.

Al margen de la singularidad y utilidad del libro de Mallin, y volviendo a nuestra argumentación, una idea central que Mallin vislumbró al estudiar exhaustivamente el pensamiento de Merleau-Ponty es descubrir cómo la línea forma parte del andamiaje conceptual del filósofo francés, aunque su lugar no fue explicitado con mayor empeño, más que de manera intuitiva, por eso, estamos en deuda con Mallin en la medida en que allanó el camino para nuestra argumentación. En consonancia a tal impulso, recuperemos un pasaje del catedrático de York, en donde habla sobre el vínculo entre la línea y el tocar.

²⁸¹ G. Deleuze, ¿Qué es la filosofía?, p. 187. Sobre la pintura citada Cfr. Paul Klee - *Zimmerperspective mit Einwohnern*, 1921 - *museumsfernsehen*

Es más fácil, como dice Merleau-Ponty ver cómo los movimientos o delineaciones del tacto se disponen y son modulados por lo táctil, de tal manera que es difícil decir si es la cosa o yo quien guía y "da a mis manos ... ese grado, esa velocidad y esa dirección, del movimiento" que me permite sentir la cosa. El quiasmo de tocar y el tocado implica que todas las percepciones se mueven en líneas que entrelazan y entrelazan con líneas en el mundo de tal manera que las resultantes inflexiones o formaciones de las primeras por las últimas dan lugar a la percepción.²⁸²

Precisamente, la cita previa contribuye a la propuesta que párrafos antes habíamos alcanzado, a saber, que entre lo tocado y lo tocante, o a nivel ontológico entre lo Visible y lo Invisible, hay una relación *entre-líneas*, o sea, *hay* líneas, y esto quiere decir que estas líneas al conducir un movimiento fundamental producen entrelazamientos, o sea, que las líneas van *re-flexionándose* entre sí, es decir, se inflexionan constantemente, de allí, nuestro énfasis en la palabra *re-flexión*, ya que semejante despliegue da paso a la percepción. Esto último es importante, porque la fórmula que en otros apartados de nuestra investigación intuíamos sobre el *aprender a ver*, se abre campo, ya que para experimentar y percibir esos entrelazamientos fundamentales necesitamos hacer como si no supiéramos nada, y aprendamos todo de nuevo, es decir, aprendamos nuevamente a percibir, el singular entrelazamiento que actualizamos cuando *tocamos* las cosas, descubriremos que ese tocar, no solo se encuentra con líneas prehumanas, sino que abre la puerta para dejar entrar las resonancias de las cosas, se trata entonces de vibrar *con* las cosas, a través de inflexiones y re-flexiones. Sobre este planteamiento, sirva el siguiente párrafo para dotarlo con una mayor lucidez.

Las nociones de quiasmo y línea nos han mostrado cómo resonamos ante las cosas y, sin embargo, las dejamos a la distancia o, de manera similar, cómo hacemos eco de sus modos de presencia, incluso cuando irradian desde una ausencia que nunca podremos abarcar. Ahora sabemos que nuestras vibraciones e inflexiones hacia la alteridad (lo que nos altera) son, en verdad, generalizables, pero también son parciales, en la medida en que nos movemos y podemos ser sostenidos en estos intercambios solo porque hay más de lo que nunca podremos alcanzar o retener de ellos. Hay un vínculo o relación que podemos llamar a-humana porque se manifiesta tanto por lo humano como por lo no humano.²⁸³

Lo argumentado hasta aquí, nos exige distinguir que no siempre estamos sumidos en el dinamismo de la *re-flexión* o siquiera somos conscientes de que habitamos un entrelazamiento fundamental entre lo Visible y lo Invisible, y esto resulta comprobable, porque generalmente mantenemos nuestra distancia respecto al apabullante flujo de lo real,

²⁸² Samuel B. Mallin, *Art, Line, Thought*, p. 251

²⁸³ *Ibid.*, p. 260.

lo que aparece no nos convoca a profundizar en ello, más bien si algo aprendemos a partir de las convenciones sociales, y de los sistemas científicos es a separarnos de las cosas, a objetivar la realidad, explicarla para regularla, y que en cierta medida no nos afecte. He allí, la gran diferencia con otras producciones humanas como el arte y el pensamiento filosófico, porque estas promueven no una separación con las cosas, sino una cercanía esencial, buscan revelar acontecimientos que contribuyen a enriquecer nuestras formas de habitar y darle sentido al mundo, en pocas palabras, pese a estar siempre en el serpenteo del Ser, no siempre somos conscientes de tal estado excepcional, mucho menos podemos percibir que estamos inundados por líneas. En tenor a nuestro argumento, Mallin llama la atención en lo siguiente:

Nuestras delineaciones son, de hecho, a menudo constitutivas cuando se regularizan como nuestro tipo de construcción presente, y producen construcciones calculables y responsables. Sin embargo, la creación y el pensamiento artístico son ejemplos de delineación y articulación que, incluso en esta era, a menudo pueden lograr escapar de ser constitucionales o trascendentales. Es decir, a veces brotan de tal manera y obtienen su sustento de otras líneas humanas y no humanas que incluso sus propios ejes generadores están en líneas fuera de sí mismos (o están tan entrelazados con ellas que solo pueden localizarse en el quiasmo entre ellas). No solo la línea tópica que se manifiesta en el gran arte es sinuosa, sino que las líneas físicamente hechas por la obra o el artista que la evocan son sinuosas a su manera. La obra se realiza con innumerables líneas sinuosas (no representacionales) que generan infinitos quiasmos en la forma en que se doblan y modulan entre sí. Es este campo de gestos entrelazados el que nos atrae hacia nuestro mundo y extrae y despliega su verdad.²⁸⁴

El párrafo citado abriga nuestro razonamiento. Y nos permite subrayar dos cuestiones. Por un lado, hay líneas producidas por el hombre que resultan o son impulsadas por otras líneas no-humanas, y a la inversa, líneas prehumanas que son conducidas por líneas humanas. Por otro lado, entre las diferentes modulaciones del Ser, y sus respectivas delineaciones, inflexiones y reflexiones se manifiesta un campo de gestos entrelazados que nos atrae hacia nuestro mundo para desplegar una verdad, o sea, sumergirnos en el torbellino del Ser, no es una apuesta por perdernos en el sinsentido, sino una decisión mucho más comprometida para volver a nuestro propio mundo, y compartir una verdad, compartir eso que permanecía invisible. Por lo dicho, no es casualidad que el arte sea una cima y al mismo tiempo una sima; altura y profundidad, en otras palabras, el arte ya no “habita entre las más distantes montañas” sino “en las más profundas cavidades de la tierra” y este movimiento fundamental puede ser

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 267

recorrido gracias al dinamismo de las líneas, porque como hemos visto esas líneas dan cuenta de una necesidad existencial, tanto a nivel personal como social e histórico.

Es parte de la forma en que extraemos, en todos los sentidos, las líneas naturales preestablecidas de la tierra y el cielo con nuestra técnica históricamente responsable. Se nos dice que las geometrías modernas casi saben esto, sin embargo, ciertamente no pueden concebir la entidad quiasmica que resulta de más de una línea artística o línea natural, porque las sinuosas armonías de estas líneas producen dimensiones irregulares e inagotables (que, no obstante, son incomprensibles cognitivamente).²⁸⁵

La cita previa expande el alcance de nuestra argumentación porque Mallin esboza que hay líneas prehumanas, que él nombra como “naturales” las cuales son extraídas por nosotros, y esa técnica a la que se refiere el académico de York es la producción de líneas, desde luego, no es la única, pero, tal proposición se comprueba en tanto remite a las geometrías modernas, particularmente aquellas geometrías no-euclidianas, sin embargo, es atento al observar que en el fondo son geometrías, por tanto, ciencias, y la limitación de la ciencia radica en el preciso momento en el cual la ciencia pretende generar conocimientos absolutos, últimos, por ello, las líneas artísticas o prehumanas son más que líneas geométricas, pues producen dimensiones irregulares e inagotables, por ejemplo, la Historia. Ya vimos, como las líneas en tanto huellas, pueden refigurar el acontecimiento y la narración de la historia humana, pero, por lo visto, también hay líneas humanas que pueden refigurar la Historia, esa prehistoria que antecede al hombre también puede transformarse merced a la producción de líneas humanas, y esto también lo demostramos en virtud del proyecto de *Spiral Jetty*, Incluso, esa Historia que rebasa y trasciende la humana historia, a pesar de entrelazarse y flexionarse constantemente frente a nosotros, también es refigurada por las líneas que producimos. Una clave para entender este planteamiento lo vemos en las múltiples teorías que abordan el fenómeno del Antropoceno, pues bajo cierta óptica podemos decir que las líneas producidas por el hombre han afectado tanto el ecosistema de la Tierra, desde las líneas de la agricultura hasta las líneas que buscan perforar la tierra para extraer petróleo y gas, son líneas insanas e irresponsables, por ende, una reflexión sobre las implicaciones históricas de la línea, resulta una tarea decisiva porque puede nutrir una respuesta más ética y responsable ante la compleja situación de crisis eco-social de nuestro presente. Aunque, para ello, debemos reconocer que encarnamos líneas, o sea, “el significado de una línea requiere un contacto encarnado o

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 172

sentido para ser entendido porque tiene una dirección espacial o temporal (sens). Además, su propio sentido particular se deriva en parte al estar ligado flexiblemente dentro de grupos quiásmicos con otros significados”.²⁸⁶ En menos palabras, las líneas que producimos solicitan ontológicamente un *contacto encarnado*, entonces, cabe hablar de una experiencia de línea situada, de hecho, a lo largo de nuestra investigación hemos tratado de referirnos a esa experiencia encarnada de la línea, pues las líneas son más que solo una manifestación visual, son más que una definición lingüística o matemática, y también son tan profundas como las líneas que trazamos en nuestro pensamiento o en el ámbito artístico de tal modo que nos permiten ver nuevas realidades. Merecidamente, podemos enunciar que las líneas que en la presente investigación dotamos de significado, pueden contribuir a un *corpus* de líneas humanas que, a su vez, guardan el potencial de *tocar otras líneas*, tanto las prehumanas, a nivel ontológico, como las líneas producidas por otras especies, en ese sentido cabe valorar la posibilidad de reflexionar sobre un *contacto inter-especie de líneas*, porque:

Si nuestras líneas de movimiento se doblan responsivamente a entidades no humanas, ¿por qué no deberían las líneas de estas últimas doblarse entre sí y con sus propios tipos de reflexividad? Por ejemplo, [...] los pseudópodos de la ameba o cómo una hormiga o una mosca perciben sus líneas circundantes y mis líneas muy sutiles, y se mueven hacia ellas en concordancia con sus propios ritmos.²⁸⁷

Esta argumentación no es forzada ni busca caracterizarse en función de un enfoque “ecológico”, al contrario, surge armónicamente a través de una *re-flexión* sobre el concepto de la línea y sus múltiples significaciones, de hecho, ahora nos sentimos más preparados para dialogar con la obra de Tim Ingold, *La vida de las líneas*, en donde profundiza en el modo en que las líneas también constituyen y transforman a la vida misma. De hecho, algo de lo que carece la propuesta antropológica comparada de Ingold es la profundidad filosófica, si bien, remite a Merleau-Ponty en ciertas ocasiones, no hay una dedicación ontológica y estética sobre cómo la vida produce y es afectada por las líneas. Un pasaje que puede nutrir el enfoque de Ingold y que sintetiza lo dicho hasta aquí es el siguiente:

ver cómo las líneas de los humanos dependen necesariamente de los sentidos predado de las líneas no humanas, así como de las de otros humanos, para evolucionar su más independiente sentido y simplemente ser. Las líneas humanas son, en última instancia, sostenidas y reforzadas por tales particularidades no humanas, ocultas e incomprensibles. Aunque su alteridad nunca es reducible a las formas en que nos sometemos a ellas, no obstante, podemos

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 264.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 252.

florecer libre y radiantemente a lo largo de sus pesos, ritmos, vuelos y brillos que, de manera inversa y quiasmica, se realizan parcialmente en la forma en que se someten a nosotros.²⁸⁸

En síntesis, el toque entre las líneas humanas y las líneas prehumanas no solo vinculan esencialmente lo Visible y lo Invisible, sino que muestran una posibilidad por develar nuevas formas de pensar la Historia y la humana historia. Al subrayar la preposición *y* podemos sugerir gráficamente cómo “el logos de las líneas implica que tanto el tacto como la cosa se doblan internamente entre sí de modo que están incondicionalmente en medio de los otros”.²⁸⁹ En conclusión, *históricamente existimos entre-líneas*.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 272

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 252.

3.3 Apuntes para una ética de la Forma, a través de la línea en Gego

Relaciones de líneas creadas, ni de la realidad de ver ni de la realidad de saber. Imagen que disuelve la realidad.

Gego, *Sabiduras y otros textos*.

En este último aliento de nuestra investigación ofreceremos una brevísima exposición sobre el modo en que la obra de Gego puede mostrar una vía para plantear una ética de la Forma, mediante una significación convivencial de la línea. Cabe mencionar que a diferencia de los apartados anteriores el modo en que estructuraremos nuestra exposición se articula en función de tres partes; la primera expande varios pasajes de las *Sabiduras* de Gego, la segunda trata la noción de una ética de la Forma, a partir del ensayo de Vered Engelhand y la tercera aborda las reflexiones de Mónica Amor sobre la convivencialidad en la práctica pedagógica de Gego. Todas estas partes, presentan, en una primera instancia las referencias y en seguida nuestra argumentación, el cual, lejos de organizarse analíticamente se presenta como apuntes con el fin de animar preguntas, más allá de establecer imperativos y reglas.

La línea como concepto humano expresa la relación entre puntos. Algo que es enteramente abstracto en el sentido de: que físicamente no existe en la naturaleza. La línea como medio indica materialmente la relación entre puntos en el espacio, expresando visualmente el pensamiento humano descriptivo. La línea como objeto para jugar.²⁹⁰

1. El pensamiento humano puede expresarse visualmente por medio de líneas. Y al tratarse de un concepto humano, la línea también se convierte en objeto con el que el humano podrá jugar. ¿Cómo jugar con las líneas? ¿Cómo descubrir un comportamiento y una conducta humana a través del juego que inauguran las líneas? Si el juego con líneas revela conductas humanas históricamente arraigadas a la especie, ¿podemos redefinir y cambiar tales conductas?

²⁹⁰ Gego, *Sabiduras y otros textos*, p. 51

Las formas claras y nítidas que viven alrededor de nosotros son testimonio de formaciones y creaciones más grandes que todo lo visible en la tierra [...] La técnica ha transformado nuestra vida exterior y con ello también la interior. Como puede saberse qué y quién soy si no tengo la valentía y la paciencia de echar una mirada a lo que fui. Lo pasado siempre explica hasta cierto punto lo presente y ambos conforman una reflexión invisible--- Todo no tiene que parecer difícil y complicado para que sirva de algo. [...] Quien no ve las conexiones y relaciones jamás alcanzara claridad. Quien acepta el azar como acción ciega coloca su vida en el sinsentido.²⁹¹

2. Las formas claras y nítidas viven con nosotros, porque son la manifestación de una prehistoria, sin embargo, ¿cómo podemos identificarlas y elaborar a partir de ellas una resignificación de la Historia que nos precedió? En ese sentido, resulta necesario reflexionar crítica y responsablemente sobre las técnicas que moldean nuestra vida práctica, tanto a nivel cotidiano como artístico e intelectual. Dicha atención a las técnicas humanas podrá impulsar un redescubrimiento de nuestra vida interior, lo cual podrá manifestarse en la vida exterior, porque el afuera es expresión del adentro.
3. Para preguntarnos por el enigma de nuestro propio ser, en tanto, persona e individuo conformado por una serie de vivencias, experiencias que son su historia se necesita de valentía y paciencia para reconocer que nuestro pasado, no siempre es un pasado comprensible y legible. ¿Qué fui ayer y eso que fui, puedo comprenderlo?
4. La historia humana y la Historia es la *conformación* de una reflexión invisible. Por ello, si la historia está sostenida a través de líneas, el juego y la sociabilización de los diferentes juegos podrá volver visible aquella reflexión invisible.
5. Aprender a ver las líneas, a pesar de suponer un juego, también implica reglas, límites, de lo contrario, nos perdemos en la opacidad, el misterio, el caos y tal situación no es deseable.

Uno nunca sabe a dónde llega un camino. A donde se va, quién sabe. Tú no puedes predeterminar. Hay tantas ...tantas circunstancias que llegan de afuera sin tu acción, pero lo que tu si puedes mantener es una cierta actitud que te protege.²⁹²

²⁹¹ *Ibid.*, p. 121

²⁹² *Ibid.*, 190

6. Aceptar la incertidumbre y virtualidad del camino significa reconocer en el “no-saber” una potencialidad de índole práctica.
7. No estamos exentos de las circunstancias y resonancias del exterior, sin embargo, a pesar de tal apertura, podemos *delinear una actitud* que nos cuide de las fuerzas que vienen de fuera.

A mí me parece necesario que ustedes no piensen en este curso como una secuencia de trabajos según diferentes indicaciones. Quiero explicar mis ideas al postular problemas. Les doy muy pocas explicaciones cuando distribuyo los papeles escritos. Esto tiene una razón: una cosa es hacer algo y otra es entender algo. Pero uno entiende solamente cuando sabe y sabe cuando ha experimentado, vivido. Todo conocimiento se basa en experiencia y analogía de experiencias. Los primeros ejercicios programados giran alrededor de un solo elemento de diseño: la línea.²⁹³

8. Explicar nuestras concepciones del mundo y de nuestro oficio a partir de la postulación de problemas conlleva una actitud de índole práctica.
9. No es lo mismo hacer algo que entender algo. Pero, la diferencia puede sintetizarse en el *saber*; de allí, que el saber sea el intermedio entre lo práctico y lo teórico. Pues, todo saber esencialmente se vive y experimenta. ¿Cuál es el saber que podemos vivir sobre el conocimiento de la línea? La línea como elemento primordial para hacer y entender.

¿Enseñar para ti fue un proceso clarificador? Si. Me dio confianza en mí misma, porque me di cuenta de que podía estimular algo en un joven para que él pudiera desarrollar ideas que quizás ni él mismo sabía que existían.²⁹⁴

10. Enseñar, entendido como un proceso clarificador que puede estimular la aparición de prácticas y saberes que permanecían invisibles.
11. Toda enseñanza es un proceso de entrelazamiento, entre quien comparte el conocimiento y quien lo recibe, no pasivamente sino activamente. Por tanto, la enseñanza se da a partir de *flexiones, re-flexiones y de-lineaciones*.

²⁹³ *Ibid.*, 162.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 190

En un libro de litografías de 1966, producido durante la beca de Gego en el Taller de Litografía Tamarind en Los Ángeles, hay un verso de Amy Baker (en la escritura manuscrita de Baker) donde describe la relación física entre un cuerpo y una línea: “Sonríó, ellos se deslizan / río, ellos rebotan / Saltar, viene con tonterías.” Esta actitud lúdica sugiere al lector un proceso de producción que se asemeja a un juego de pregunta y respuesta en el que cada acción corporal produce una reacción espacial. De manera correspondiente, se le pide al lector habitar el libro, encontrándose gradualmente con las palabras y entendiéndolas como referencia al proceso constitutivo del dibujo, que nuevamente se refleja en el proceso de lectura: una construcción de ida y vuelta de un todo abierto a partir de sus partes móviles.²⁹⁵

12. Múltiples relaciones existen entre un cuerpo y una línea; sonreír puede deslizar líneas, reír, puede provocar que reboten, y saltar, puede sugerir sinsentidos. Lo importante de comprender estas relaciones radica en la generación de una actitud lúdica, de tal modo que dicha actitud, así como la reflexión y la producción artística producen espacios, también el juego producirá un espacio, otro modo de habitar nuestro contacto con las cosas. Y como todo juego, su propio modo de ser soporta las idas y las vueltas; una apertura móvil que descubre comportamientos no previstos.

Siempre tendiendo hacia lo arquitectónico, la obra de Gego nos anima a pensar la producción como un proceso vital que inscribe una ética vivida en sus objetos, una ética que luego se transfiere a la experiencia de la recepción, la cual se revela espacialmente y con el tiempo a medida que nos sumergimos en una obra determinada, pasando luego a una experiencia de inhabitación.²⁹⁶

13. La obra artística no solo produce reflexión, Historia, o experiencias estéticas, también procesos vitales que transforman las costumbres, normas y reglas morales de una sociedad. En ese sentido, la obra se inscribe en una línea que puede conducir a una ética.

²⁹⁵ Vered Engelhard “Gego’s Reticular Movement: Toward an Ethics of Form” en *Gego: Measuring Infinity*, p. 167

²⁹⁶ *Idem.*

La cuestión de cómo uno habita un espacio es una preocupación central en la obra de Gego, la cual se debe al hecho de que su enfoque formal es siempre relacional: articula una ética de la forma. Por ética de la forma, me refiero a la compleja relación entre un proceso de producción y el movimiento de una vida, que para Gego es extremadamente fluido.²⁹⁷

14. La obra al abrir un espacio, también integra la posibilidad de una relación ética. Una ética de la forma es la relación entre producción y movimiento de una vida, vínculo que tiene por fin contactar otras subjetividades, ponerlas en contacto para descubrir comportamientos más responsables con el exterior. Entonces, un modo de presentar ese vínculo puede darse a partir de líneas.

La retención de la técnica no implica el desarrollo de un medio o género específico, sino la producción de una técnica irreductiblemente ligada a la capacidad de improvisar, incluso, una cosmología perfecta de producción y supervivencia. En este sentido, su técnica es practicada corporalmente, no solo en términos de la propia condición de exilio de la artista y la inventiva que esto demandó, sino en términos de una técnica irreductiblemente ligada a la capacidad de improvisar, incluso, una cosmología perfecta de producción y supervivencia.²⁹⁸

15. La técnica es una práctica humana de la cual depende su propia existencia. Por ello, toda reflexión sobre la técnica supone una aproximación a los procesos en que el cuerpo encarna las diferentes técnicas, dicha encarnación tanto en un plano individual como social. No obstante, las técnicas que al ser fijadas establecen una hegemonía sobre las otras, habrán de problematizarse, de allí, que la resignificación e invención de nuevas técnicas pase necesariamente por el acto de la improvisación.

Esta forma de pensar a través del arte de construir, este construir irreductiblemente elemental, lleva consigo una ética pluralista y desterritorializada, una que pertenece a una geometría modular cuya construcción es intrínsecamente local. La capacidad de las formas de Gego para existir de manera diferente en cualquier localidad es lo que las hace irreductiblemente plurales así como desterritorializadas. La obra suspende su identidad social a favor de articulaciones más indeterminadas de la agencia.

²⁹⁷ *Idem.*

²⁹⁸ *Ibid.*, p.168.

Moverse a través de los objetos de Gego es olvidar su identidad como obras de arte, atreverse a tocarlos, pasar la mano a través de ellos, bailar dentro de ellos y correr el riesgo de transformarlos. Además, moverse a través de ellos es rechazar activamente las historias de protocolos éticos en torno a las obras de arte y el espacio público, ya que la intención de Gego a través de su obra es fomentar un sujeto en movimiento sin pasado ni futuro específico. En última instancia, sus espacios sugerían que el infinito existe para el sujeto en movimiento que está por venir.²⁹⁹

16. La línea es un elemento primordial para la construcción y, por tanto, el habitar supone el movimiento de líneas, por ello, las líneas que buscan generar una convivencia plantean el germen de una ética pluralista y desterritorializada. Las líneas de fuga de Guattari son otro nombre para distinguir cómo las líneas refiguran y transforman los territorios, los espacios y, en consecuencia, las identidades que se fijan, pues si la identidad es fija y estática, el movimiento de las líneas altera aquella identidad. Por ello, Gego muestra a partir de sus obras cómo la abstracción puede suscitar un agenciamiento de alcance ético.

De algún modo ocurrió, vivir una vida reticular. Lo que nos queda son objetos operativos que llevan en sí mismos una ética única de construcción, de la cual el movimiento reticular siempre está ya disponible para su liberación.³⁰⁰

17. La retícula como una estructura de líneas permite reunir y organizar diferentes elementos. Lo singular de la propuesta de Gego es que su *Reticulárea*, no es invisible sino visible, se materializa en instalaciones, dibujos, tejidos y esa multiplicidad de medios transporta el impulso de un movimiento reticular que permite una construcción de índole ético, porque los elementos que puede reunir también son comportamientos, acciones, hábitos y diferentes actitudes. Entonces, resulta viable plantear una vida reticular.

**

De hecho, la organización de talleres marcó la obra de Gego. Esto se remonta a su formación en arquitectura e ingeniería, pero también fue una extensión de la lógica de trabajo de la empresa de muebles que creó en los años cuarenta, mientras negociaba su situación de inmigrante en una ciudad donde había

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 175.

³⁰⁰ *Idem.*

tanto por hacer. En Muebles Gunz, Gego supervisaba una plantilla de unas diez personas que se dedicaban al trabajo estructurado y repetitivo de fabricar elementos modulares que serían luego ensamblados. Gego adoptaría este compás de la rítmica corporal de la artesanía en la fabricación de sus redes, que también evocaba los gestos reiterativos de mallar, anudar y tejer, característicos de los entornos artesanales. Era un trabajo que socavaba el mito de la división tajante entre bellas artes y artesanía, artista y artesano, hábito y creación, singularidad y repetición.³⁰¹

18. Los oficios conforman una serie de ritmos y gestos que históricamente pueden transformar la realidad individual y social.

dirigió también, entre 1971 y 1976, un seminario de relaciones espaciales que supuso una estrecha relación con sus alumnos. Leonel Vera y George Dunia recuerdan que Gego se sentaba con ellos en el aula para trabajar en complejos modelos geométricos, y que la relación entre profesora y alumnos era de exploración y descubrimientos compartidos. El Instituto y su gente eran un verdadero eje de experimentación y rigor que trascendía a la vida y el trabajo que ocurría en Loma Verde. Allí, el taller de Gego no parecía el estudio de una artista sino un taller sumamente organizado: era una sala de trabajo llena de herramientas y materiales para montar y arreglar cosas, para crear y desarmar modelos, para conservar y reutilizar elementos. De hecho, el estudio de los volúmenes y la geometría, así como su organización en el espacio, debía aprenderse de manera analógica (en palabras de Gego). Las formas abstractas de la geometría debían construirse con las manos y manipularse en el proceso de creación de modelos. A través de la manipulación colectiva y experimental de materiales y formas, y la documentación rigurosa de estas actividades en dos y tres dimensiones, se podían aprehender mejor las relaciones entre las formas.³⁰²

19. Si la vida es reticular, los espacios y habitaciones que formamos son una extensión de aquella estructura. Por ende, que el espacio de un artista como el taller, no puede limitarse solamente a un solo individuo, sino que también debe suscitar un espacio para relacionarse con otros individuos. De allí, que las acciones colectivas contribuyan a la aparición de nuevas formas y, por tanto, expresiones inéditas de las cosas y el mundo.

³⁰¹ Mónica Amor, “Gego: anudamientos afectivos” en [Gego: Anudamientos afectivos, por Monica Amor](#)

³⁰² *Idem.*

en Tarma, a través de una ambiciosa agenda que convocaba a la acción popular y juvenil bajo el nombre de Arte y Vida. Esta iniciativa también funcionó como una cooperativa en la que los miembros del IDD se involucrarían en un aprendizaje compartido con la población autóctona de Tarma. Arte y Vida pretendía avanzar modelos de autodeterminación creativa y autoabastecimiento, a favor del consumo racional y en contra del despilfarro y la alienación capitalista. Esto debía lograrse mediante un redescubrimiento de la vida sensorial al nivel micropolítico de lo cotidiano. La creatividad basada en la convivencia entre naturaleza y cultura, lo hecho a mano, lo residual, las técnicas y materiales autóctonos, se fomentó a través de talleres, encuentros educativos, excursiones y reuniones sociales. El diseño se reformulaba como un modo de agencia social basada en la reutilización, la conservación y las soluciones adaptadas; en suma, Arte y Vida proponía una hermenéutica situada que permitía “nuevos modelos organizativos, de convivencia, de producción y consumo”.³⁰³

20. La creación de líneas y la generación de Formas anima un contacto entre la naturaleza y la cultura, por ello, toda práctica cultural al presuponer un diseño también requiere de una reflexión sobre sus elementos primordiales. Dicha reflexión también suscita cambios en el modo en que nos relacionamos con otros seres.

Gego era tan solo miembro del consejo asesor de la Fundación Arte y Vida, pero los estudiantes del IDD consideraron que su relación con ese pueblo era clave, al punto de decidir operar allí. Gego vivió con Leufert en Tarma [actual estado La Guaira] de 1953 a 1956; allí se sumergió en una fase de descubrimiento del entorno natural de su país de adopción, al tiempo que daba rienda suelta a sus inclinaciones artísticas con exploraciones en los medios del dibujo, el grabado y la acuarela. Tarma fue también el lugar donde, tras una década de ajustes y aprendizaje después de su traumático desplazamiento de Alemania, se le presentó la posibilidad de una renegociación del yo. Pero Tarma, el lugar de los inicios artísticos (y no de sus orígenes) fue también un componente fundamental de una ecología estética que, como puso de relieve Arte y Vida, reunía una heterogeneidad, conectividad, contingencia y otras formas de conocimiento: local, efímero, colaborativo, artesanal, contextual y residual.³⁰⁴

³⁰³ *Idem*

³⁰⁴ *Idem*

21. El artista como todo individuo posee una historia, sin embargo, *su* historia se manifiesta en la obra de tal modo que enriquece sus alcances. Esto no significa que el artista lleve su vida a la obra, sino que integre reticularmente un ámbito de lo vivido en la obra, al final, si la obra artística es expresión fundamental, esto significa que dicha expresión nace en algún lugar, y puede producir otros lugares.

Era un lugar de problemas y soluciones, pero también de “herramientas para la convivencialidad”, para reutilizar el título del libro de 1973 del pensador austriaco Ivan Illich, quien tuvo un profundo impacto en la agenda de Arte y Vida. En él, Illich afirma: “He escogido el término ‘convivencialidad’ para designar lo opuesto de la productividad industrial. Con esto quiero decir interacción autónoma y creativa entre las personas y la interacción entre las personas y su ambiente, y esto en contraste con la respuesta condicionada de las personas a las demandas que les hacen otros y que les hace un ambiente creado por el hombre. Considero que la convivencialidad es la libertad individual realizada en la interdependencia personal y, como tal, un valor ético intrínseco”.³⁰⁵

22. Crear *líneas de convivencia*. Tal fue el movimiento artístico producido por Gego.

³⁰⁵ *Idem.*



Fig 9. Gego frente a estudiantes. Fuente: Fundación Gego

CONCLUSIONES

Al terminar la presente investigación más allá de exhibir los resultados alcanzados de manera objetiva, mi interés se centra en mostrar un último suspiro de la re-flexión que me propuse alcanzar desde el comienzo de la investigación. Dicho en palabras sencillas, pretendo volver explícita la dimensión afectiva que se fue abriendo paulatinamente, en la medida que los conceptos, las lecturas, las preguntas, las dificultades, los tiempos y los espacios *conformaron* un pro-ducto, no solo un resultado, sino esencialmente, algo *conducido*. Mostrar dicha dimensión, inevitablemente está atravesado por la esfera individual, sin embargo, no quiero caer en el solipsismo, ni en la anécdota, lo que quiero es tender una *Forma*, y, por tanto, invitar por última vez al lector a reconocer la expresión exterior de una interioridad.

Cada individuo se detiene a lo largo de su vida ante circunstancias y fenómenos que casi de un solo golpe refiguran su propia existencia, en ese sentido, Merleau-Ponty lleva razón al definir a la carne como “una sola masiva adhesión al Ser”, porque nuestros cuerpos no solo son entidades fisiológicas susceptibles de recibir estímulos del mundo, sino que activamente y de manera continua se afirman como existencias que buscan adherirse al Ser, aunque dicha búsqueda no sea deliberadamente consciente. La afirmación de nuestras existencias se *expresa* de múltiples modos y a través de innumerables mecanismos y técnicas, por ello, mientras escribo estas palabras y recuerdo aquellas existencias que me precedieron de las cuales soy heredero y no solo porque soy parte de un linaje genealógico, sino porque, también soy heredero de un linaje cultural, el cual en un sentido literal me cultivó y orientó mis intereses, mis actitudes, y a veces mis deseos, reconozco que este trabajo, esta “Tesis” no es más que un intento, una propuesta y una afirmación de mi propia existencia por encarnar el sentido profundo del Ser. Sin embargo, no solo busqué en esta afirmación cumplir con el trámite que involucra la producción de una tesis de investigación, lo que busqué desde el principio es re-orientar ese cúmulo de conocimientos aprendidos en el espacio de la academia, para conectarlos invisiblemente con las intuiciones que fueron abriéndose en mí a lo largo de los últimos años en el seno de mis propios espacios.

He hablado de líneas en muchas ocasiones, tanto en el ámbito cotidiano, como en el plano social, o sea, he hablado de líneas en la vida fuera de la academia. Sin embargo, señalar esto en la recta final de una investigación no es un asunto casual, sino necesario, porque ese

impulso por estudiar e investigar el fenómeno de la línea a lo largo de las páginas que el lector acaba de leer, también cesa, se acaba, y entonces regresamos a la vida misma, regresamos a ser nuevamente testigos, agentes y personas con una historia, un oficio y un nombre y que resisten y se afirman en el vaivén de lo real, porque inevitablemente necesitamos alimentarnos, refugiarnos en un hogar, llorar, hablar, amar y soñar. Y entonces, me pregunto ¿para qué esta investigación? ¿a dónde va a parar este esfuerzo y compromiso? Y la respuesta que puedo dar es puramente re-flexiva y ambigua, ya que, por un lado, el destino de *La pregunta por la línea* corresponde a los lugares de los cuales emergió, es decir, al tratarse de una investigación académica, su lugar esta signado por la posibilidad de encontrarse en una institución, un aula, un artículo, una conferencia, un congreso, un repositorio digital, un acta, y en el mejor de los casos un libro. Sin embargo, todos estos lugares son animados, impulsados y procurados por seres humanos, que también sienten emociones y dudas, por tanto, la presente investigación, objetivamente hablando antes de tomarse como una cosa que pueda motivar dudas o emociones en aquellas personas que constituyen los espacios académicos, es en principio una cosa. Por otro lado, esa cosa tendrá que ser leída, por ende, deberá ponerse en movimiento, y tal puesta en movimiento, recae en el autor, por ello, cuando me pregunto por el para qué y el futuro lugar de esta investigación vuelvo sobre mí, ya que, adviene una respuesta contundente; *para compartir en un espacio y animar otras formas en dicho espacio*. La respuesta por el destino de la investigación entonces siempre deberá ser ambigua, uno no sabe, lo que puede un texto, pero, si podemos saber que, al compartirse, socializarse y re-leerse puede abrir espacios insospechados, tanto a nivel individual como social. Tal es lo que nos propusimos, y lo que, en efecto, podemos comprobar a estas alturas.

Sin embargo, en este difícil, complejo y desafiante tránsito que es la escritura mi principal intención no era solo *hablar* de líneas y compartirlas en una estructura particular, como es el texto académico, sino *pensar* sobre las líneas y pensar profundamente, hasta el final de lo que la intuición o el concepto lo permite, y también de lo que finitamente puedo soportar, porque, si algo he aprendido es que los límites de las cosas y del mundo se descubren cuando el horizonte de esos límites se desdibujan, cuando la línea de horizonte se desvanece ante nosotros.

Aquella circunstancia nos empuja a soltar, y no para caernos, sino soltar para regresar y retornar a lo que te llevó a ese límite, por ello, en este apartado, me interesaba eso, mostrar una manera en que *suelto* la presente investigación, para que sea del lector, para que sea criticada, extendida y dialogada. Y la manera más afectiva que conozco para soltar es mediante otra forma de escritura, una forma que, desde luego, presupone líneas, pero, que me ha enseñado que la *expresión* humana no solo acontece en una escala mínima, como en una frase, sino que dicha frase, brinda la apertura de una escala temporal porque proyecta un futuro, que no solo es el mío, sino de otros. La poesía más allá de entenderse como un conjunto de preceptos y reglas literarias, la entiendo como una forma que enseña y expresa la íntima relación entre el hombre, el lenguaje y el mundo, y en el fondo esa *forma* que enseña la poesía, la integro en la conclusión de esta investigación de largo aliento, porque *reflexionar sobre la línea* concluye en la posibilidad de redescubrir una *Forma*, la cual se expresa en la medida en que hemos logrado sostener un vínculo esencial entre la línea, el ser humano, y el Ser, mediante el lenguaje escrito. Y entonces, recuerdo ese pequeño poema, *Levitado*:

Palabras que escribo y no cuento.

Los verbos temblando:

Ser

Hacer

Aparecer

Sentencias del dios ausente.

Levitado.

Todo el santo día voyyvengo

por el campo magnético de tus ojos.

Reconozco que todo este conjunto de palabras que hemos reunido en la presente investigación nos *conduce* rumbo a la posibilidad ya no de levitar en esa región incomprensible que se erige más allá de nuestros alcance, es decir, la línea, ya no habrá de permanecer en esa región, porque, tal como hemos mostrado, al analizar la palabra, pensar el concepto y vivenciar el fenómeno de la línea, confirmamos que inevitablemente habitamos entre líneas, las cuales al desplegarse y flexionarse entre el flujo del aparecer de lo real instauran un movimiento primordial.

La línea nos conduce, aterriza y funda *nuevas formas* para ver el mundo que nos rodea. La línea como elemento primordial ahora *se* escribe como con tinta invisible sobre el mundo, y que felizmente podemos leer.

EPÍLOGO

Aquí habíamos previsto un ensayo sobre la línea y la escritura, el cual llevaba por título, *Líneografía*. Sin embargo, la inminencia del tiempo y la inmanencia del propio acto de escribir no llegaron a *conformarse*, por tanto, dado que será una tarea para el Futuro, decidimos rememorar una ocasión del pasado en donde, la línea y la escritura se formaron en I poema.

LA PREGUNTA POR LA LÍNEA

En el camino, las preguntas son el séquito
cuando las flores nacen de cárceles
sospechamos de nuestro carácter violento.
Todos emergemos de la lucha invisible
entre nuestra sombra y el cuerpo
y en medio del grito exterior que nos despierta
callamos, hasta tocar el interior, la gran superficie
y en esa tensión, dejamos que los objetos sean
conforme nos bañamos de cercanías y lejanías,
vamos olvidando el camino
retornar implica esperar; forzoso evento,
mientras erigimos ciudades, firmamos contratos y dormimos.
En este cansancio, ocasionalmente, advenimos en Hilos y trazos.
¿somos líneas?

Rectas / curvas; grafismos ilegibles

“Espirales espiradas de inanidad sonora”

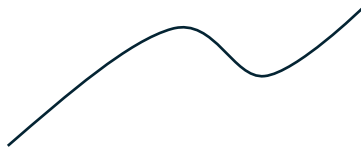
¿Qué es la línea?

Nos preguntamos hace 77 mil años en una cueva en Bomblos

Aquel enigma fue sepultado en nuestros cuerpos,
en las piedras de ocre, en los cultivos, en las páginas

Vestigios que anudaron, desocultaron y fundaron Historia
¿cómo seguir en la posthistoria sofocados por tecnoimágenes?
Testimoniando

1 salto originario



REFERENCIAS

Primer Capítulo

- Anónimo, *Libro de Apolonio*, Madrid, Cátedra. 1992
- Aristóteles, *Sobre las líneas indivisibles*, Madrid, Gredos, 2000.
- Aristóteles, *Física*, Madrid, Gredos, 2010.
- Aristóteles, *Metafísica*, Madrid, Gredos, 2010.
- Ascher, Marcia. *Ethnomathematics*. New York, Chapman and Hall/CRC, 2017
- Berardi, Franco. *Fenomenología del Fin*. Buenos Aires: Caja Negra. 2017.
- Careri, Francesco. *Walkspaces. El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili. 2014.
- Corominas, Joan. *Breve Diccionario Crítico y etimológico castellano e hispánico*. Madrid, Gredos, 1987.
- Corominas, Joan. *Diccionario Crítico y etimológico castellano e hispánico*. Madrid, Gredos, 1985.
- Davis, Philip J. *The mathematical experience, study edition*. Boston: Birkhäuser, 2012
- Diccionario de la Real Academia española en *DLE RAE Virtual* (último acceso: 10 de octubre de 2023).
- Dorsch, Sebastian. *Spatio-temporalities on the line*, Alemania, De Gruyter, 2017.
- Euclides, *Elementos*, E-pub libre, 2018.
- Faietti, Marcia. *The power of line*, Alemania. Hirmer, 2015.
- Flusser, Vilém, *Los gestos*. Barcelona: Herder, 2014.
- Gonseth, Ferdinand. *Les mathématiques et la réalité: essai sur la méthode axiomatique*. Paris, FeniXX, 1974
- García, Juan. “Walk along the lines. Una escultura de Richard Long y el arte de inscribir en el camino” en *Triada Primate*. <https://triadaprimate.org/walk-along-the-lines-una-escultura-de-richard-long-y-el-arte-de-inscribir-en-el-camino-fragmentos-de-lineas-fantasmagoricas-20/> (último acceso: 29 de noviembre 2023)
- Husserl, Edmund. *Textos Breves*. Salamanca, Ediciones Sígueme, 2019.
- Ingold, Tim. *Breve historia de las líneas*, Barcelona, Gedisa, 2015.

- Ingold, Tim. *Vida de las líneas*, Santiago de Chile, Alberto Hurtado, 2018
- Klee, Paul. *Teoría del arte moderno*. Buenos Aires, Cactus, 2007.
- Krämer, Sybille, Christina Ljungberg, eds. *Thinking with diagrams: The semiotic basis of human cognition*. Vol. 17. Walter de Gruyter GmbH & Co KG, 2016.
- Kuchler, Susanne, *The art of clothing. A pacific experience*. Taylor and Francis, 2005.
- Kumar, Avanish. *Geometry Fundamentals: Exploring Shapes and Spatial Relationships*. Burlington: Arcler Press, 2024.
- McLuhan, Marshall. *Understanding media*, Toronto. MIT Press, 1964.
- Mugler, Charles. "Sur l'histoire de quelques définitions de la géométrie grecque et les rapports entre la géométrie et l'optique." en *L'Antiquité classique*, 1957, pp. 331-345.
- Museo Larco, *Quipu de fibra de algodón* en <https://www.museolarco.org/catalogo/ficha.php?id=20039> (último acceso: 20 de noviembre 2023)
- Perec, Georges. *Especies de espacios*, Barcelona, Montesinos, 2001.
- Rivas, Gerardo. *Aparecer. La poética de la configuración*, Biblos, Buenos Aires, 2021.
- Reyes, Alfonso, *Obras completas II*. México, FCE. 1956.
- Ruggles, Clive. "Desert labyrinth: lines, landscape and meaning at Nazca, Peru" en *Antiquity*, núm. 86, 2012, pp. 1126-1140.
- Saussure, Ferdinand. *Curso de lingüística general*, Planeta, México, 1985.
- Cervantes y Saavedra, Miguel. *Don Quijote*. Perlego, 1999. [e-pub]
<https://www.perlego.com/book/1725747>.
- Skei* en <https://etimologias.dechile.net/PIE/?skei-2> (último acceso: 28 de octubre 2023)
- Silverman, Helaine. *The Nasca*, Wiley, 2008.
- Simonetti, Cristian y Diana Espirito. "Entrevista a Tim Ingold: Jueves 14 de abril de 2016." *Chungará (Arica)*, 2016, pp. 487-502.
- Sófocles, *Tragedias*, Madrid, Gredos, 1981.
- Semper, Gottfried. *The four elements of architecture and other writings*. Melbourne, Cambridge, 1989.
- Strategicspaces. (04 de Abril de 2016). Justo Isasi. Lección 1: "Pensar a rayas" / "Thinking with lines" [video]. Youtube. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=InE22V9WsUs>

Segundo Capítulo

Abstraer." *RAE*, abstraer | Definición | Diccionario de la lengua española | RAE - ASALE.

Albertazzi, Liliana. "Spatial Elements in Visual Awareness. Challenges for an Intrinsic 'Geometry' of the Visible." *Philosophia Scientiæ* [Online], 19-3 | 2015, online since 30 October 2018. Recuperado de: <http://journals.openedition.org/philosophiascientiae/1126>; DOI: <https://doi.org/10.4000/philosophiascientiae.1126>

Albertazzi, Liliana. *Visual thought*. Amsterdam, Benjamins, 2006.

Albertazzi, Liliana. "The perceptual organisation of visual elements: Lines." *Brain Sciences*, vol. 11, no. 12, 2021.

Alberti, León Battista. *Tratado de pintura*. Traducción de Carlos Pérez Infante. México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1998. Recuperado de: <https://hdl.handle.net/11191/2435>

Alloa, Emmanuel. *Repartos de la perspectiva*. Palinodia, 2023. [e-pub]

Arnheim, Rudolf. *Arte y percepción visual*. Alianza, Madrid, 2002.

Bachelard, Gaston. *El aire y los sueños: Ensayo sobre la imaginación del movimiento*. Vol. 139. México, Fondo de Cultura Económica, 1958.

Barringer, Judith. *Images at the crossroads: media and meaning in Greek art*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2022.

Berger, John. *Modos de ver*. Editorial GG, 2016. [e-pub]

Bergson, Henri. *Materia y memoria*. Buenos Aires, Editorial Cactus, 2006.

Boehm, Gottfried. "Genesis: Paul Klee's temporalization of form." *Research in Phenomenology*, vol. 43, no. 3, 2013, pp. 311-330.

Boehm, Gottfried. *Homo Pictor*. Leipzig, De Gruyter, 2001.

Calderón, Andrea Soto. *Imaginación material: Andrea Soto Calderón*. Ediciones metales pesados, 2022. [e-pub]

Cassirer, Ernst. *Filosofía de las formas simbólicas, III: fenomenología del pensamiento*. México, Fondo de Cultura Económica, 2017.

Christopher S., Francesco d'Errico, and Ian Watts. "Engraved ochres from the middle stone age levels at Blombos Cave, South Africa." *Journal of Human Evolution*, vol. 57, no. 1, 2009, pp. 27-47.

Coldstream, John Nicolas. *Geometric Greece: 900–700 BC*. London, Routledge, 2004.

- Coldstream, John Nicolas. *Greek Geometric Pottery: a survey of ten local styles and their chronology*. University of California, 1968.
- Cousins, Mark. *The story of looking*. London, Canongate Books, 2017.
- Crowther, Paul. *Phenomenology of the Visual Arts (even the frame)*. California, Stanford University Press, 2009.
- Damisch, Hubert. *El origen de la perspectiva*. Madrid, Alianza Editorial, 2011.
- Da Vinci, Leonardo. *Tratado de la pintura*. Madrid, Imprenta Real, 1827.
- Delacroix, Eugène, *Journal*, Paris, Plon-Nourrit, 1893.
- Deleuze, Gilles. *Pintura: el concepto de diagrama*. Buenos Aires, Cactus, 2007.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *¿Qué es la filosofía?* Barcelona, Anagrama, 2001.
- Demargne, Pierre. *Nacimiento del arte griego*. México, Aguilar, 1964.
- Dermisache, Mirtha. *Porque ¡yo escribo!*, Buenos Aires, MALBA Fundación Espigas, 2017.
- Dissanayake, Ellen. *Homo Aestheticus: Where Art Comes From and Why*. Washington, University of Washington Press, 1995.
- Djebbara, Zakaria, Thomas Parr, and Karl Friston. "Anticipation in architectural experience: a computational neurophenomenology for architecture?." arXiv preprint arXiv:2011.03852, 2020.
- Exposición. *Etimologías de Chile*, <https://etimologias.dechile.net/?exposicio.n>.
- Ferraris, Maurizio. *La imaginación*. Vol. 95. Antonio Machado Libros, 2019. [e-pub]
- Figal, Günter. *Aesthetics as phenomenology: The appearance of things*. Indiana University Press, 2015.
- Flusser, Vilém. *El universo de las imágenes técnicas. Elogio de la superficialidad*. Buenos Aires, Caja Negra, 2023.
- Flusser, Vilém. *¿Tiene futuro la escritura?* CCD. [e-pub]
- Fragmento de vasija del Maestro Dipylon. *Louvre site des collections*, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010252491>.
- García Hernández, Juan. "Habitar sobre las más distantes montañas. La poesía como esencia de la obra de arte y fundación de la historia desde la filosofía Heideggeriana." *Academia Journals*, BUAP, 2021.
- Garín, Eugenio. *El hombre del Renacimiento*. Madrid, Alianza, 1993.

- Gombrich, Ernst Hans. *Sentido de orden, estudio sobre la psicología de las artes decorativas*. Barcelona, Debate, 2004.
- Hagelstein, Maud. "La perspective, entre projet plastique et projection intellectuelle." *SIC!*, no. 4, 2009. doi: 10.18716/ride.a.4.4.
- Hall, Marcia B., (ed.). *The Cambridge Companion to Raphael*. Cambridge University Press, 2005.
- Heidegger, Martin. *Introducción a la metafísica*. Barcelona, Gedisa, 2003.
- Heidegger, Martin. *Kant y el problema de la metafísica*. México, Fondo de Cultura Económica, 1954.
- Hofmann, Werner. *Los fundamentos del arte moderno: una introducción a sus formas simbólicas*, Edición 62, 1992.
- Homero. *Iliada*, México, Austral, 2018.
- Howe, Catherine Q., and Dale Purves. *Perceiving geometry: Geometrical illusions explained by natural scene statistics*. Springer, 2005.
- Hurwit, Jeffrey M. *Artists and signatures in ancient Greece*. Cambridge University Press, 2015.
- Hurwit, Jeffrey M. *The art and culture of early Greece, 1100-480 BC*. Cornell University Press, 1985.
- Kanisza Triangle. *Wikimedia Commons*, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kanisza_Triangle.jpg.
- Kandinsky, Wassily. *La gramática de la creación, el futuro de la pintura*. No. 10. Barcelona, Grupo Planeta (GBS), 1996.
- Kandinsky, Wassily. *Punto y línea sobre el plano*. México, Colofón, 2007.
- Kant, Immanuel. *Crítica de la razón pura*. Madrid, Gredos, 2010.
- Kant, Immanuel. *Crítica del discernimiento*. Madrid, Antonio Machado Libros, 2019.
- Klee, Paul. *Apuntes pedagógicos*. Buchwald Editorial, 2020. [e-pub]
- Klee, Paul. *Bildnerische Formlehre - Bildnerische Gestaltungslehre*. <http://www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/BG/2012>.
- Klee, Paul. *Diarios*, Madrid, Alianza, 1987.
- Klee, Paul. *Notebooks. Volume I: The Thinking Eye*. Editado por Jürg Spiller, traducido por Ralph Manheim. Lund Humphries, 1961.
- Klee, Paul. *Teoría del arte moderno*. Buenos Aires, Cactus, 2023.

Klee, Paul, Fabienne Eggelhöfer, and Marianne Keller. *Paul Klee, maestro de la Bauhaus: exposición, Madrid, Fundación Juan March, 22 marzo-30 junio de 2013*. Madrid, Fundación Juan March, 2013.

Lewis-Williams, David. *La mente en la caverna*. Madrid, Akal, 2005.

Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona, Planeta, 1985.

Merleau-Ponty, Maurice. *La institución: La pasividad: Notas de cursos en el Collège de France (1954-1955)*. Barcelona, Anthropos, 2012.

Merleau-Ponty, Maurice. *La duda de Cézanne*. Madrid, Casimiro, 2018.

Merleau-Ponty, Maurice. *L'œil et l'esprit*. Paris, Gallimard, 1964.

Metzger, Wolfgang. *Laws of seeing*. Mit Press, 2009.

Panofsky, Erwin. *La perspectiva como "forma simbólica"*. Barcelona, Tusquets Editores, 1999.

Parry, Joseph, editor. *Art and phenomenology*. Routledge, 2010. [e-pub]

Paul Klee Foundation | Zentrum Paul Klee. <https://www.zpk.org/en/about-us/paul-klee-foundation>.

Paul Klee's works 1917. https://paulklee.fr/html/1917.html#1917_1.

Paul Klee's works, 1940. <https://paulklee.fr/html/1940d.html>.

Rilke, Rainer María. *Los apuntes de Malte Laurids Brigge*. Madrid, Cátedra, 2016.

Sallis, John (ed.). *Paul Klee: Philosophical Vision, from Nature to Art*. Boston, McMullen Museum of Art, 2012.

Scholger, Martina. "Paul Klee–Bildnerische Form-und Gestaltungslehre." *RIDE*, no. 4, 2016.

Simondon, Gilbert. *Imaginación e invención*. Buenos Aires, Editorial Cactus, 2017.

Smyrniaios, Ioannis. *The correlation of technological and stylistic changes, and society, in the production of attic geometric and orientalising finewares*. Tesis, Cardiff University, 2015.

Vasija del Maestro Dipylon. *Geometric Period - National Archaeological Museum*, <https://www.namuseum.gr/en/collection/geometriki-periodos-3/>.

Von Hildebrand, Adolf. *El problema de la forma en la obra de arte*. Madrid, Visor, 1989.

Worringer, Wilhelm. *Abstracción y naturaleza*. México, Fondo de Cultura Económica, 1953.

Hui, Yuk, *Arte y Cosmotécnica*, Buenos Aires, Caja Negra, 2025.

Tercer capítulo

Amor, Mónica. "Gego: anudamientos afectivos." *La Escuela*, <https://laescuela.art/es/campus/library/essays/anudamientos-afectivos-gego-monica-amor>.

Boetzkes, Amanda. *The ethics of earth art*. U of Minnesota Press, 2010.

Botz-Bornstein, Thorsten. *The Philosophy of Lines: From Art Nouveau to Cyberspace*. Springer Nature, 2021.

Clark, Timothy. "Scale as a Force of Deconstruction." *Eco-Deconstruction: Derrida and Environmental Philosophy*, 2018, pp. 81-97.

Cooke, Lynne, Barbara Schroder, and Robert Smithson. *Robert Smithson: Spiral jetty: true fictions, false realities*. Dia Art Foundation, 2005.

Crowther, Paul. "Phenomenologies of Art and Vision: A Post-Analytic Turn." Bloomsbury Academic, 2013.

Elizondo, Salvador, *Farabeuf*, México, FCE, 2009.

Ellsworth, Elisabeth, and Jamie Kruse. *Making the geologic now: Responses to material conditions of contemporary life*. Punctum books, 2012.

Encyclopaedia Herder, "Virtual." <https://encyclopaedia.herdereditorial.com/wiki/Virtual>.

Foster, Hal. *El retorno de lo real*. Vol. 8. Madrid, Ediciones Akal, 2001.

Gego. *Sabiduras y otros textos*. Houston, Museum of Fine Arts Houston, 2005.

Gego: Measuring Infinity. NY, Guggenheim Museum, 2023.

Guasch, Anna María. "Formas de arte procesual I. El arte de la tierra." *El arte último del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural*. Vol. 145. Anaya, 2000.

Heidegger, Martin. *Caminos de bosque*. Madrid, Alianza, 2010.

Hones, Sheila. *Literary Geography*. New York, Routledge, 2022.

Jaran, François. *La huella del pasado: hacia una ontología de la realidad histórica*. Barcelona, Herder Editorial, 2019.

Juanes, Jorge. *Territorios del arte contemporáneo*. Puebla, BUAP, 2016.

Krauss, Rosalind. "Sculpture in the Expanded Field." *October*, no. 8, 1979, pp. 31–44.
<https://doi.org/10.2307/778224>.

Leyte, Arturo. *Post scriptum a El origen de la obra de arte de Martin Heidegger*. Madrid, La Oficina, 2016.

Lewis-Williams, David, and David Pearce. *Dentro de la mente neolítica: Conciencia, cosmos y el mundo de los dioses*. Vol. 10. Madrid, Ediciones Akal, 2010.

Lippard, Lucy. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1969 a 1972*. Madrid, Akal, 2004.

López Cuenca, Alberto. "Trashing Scale." *Third Text*, vol. 35, no. 3, 2021, pp. 317-340. DOI: 10.1080/09528822.2021.1896792.

Mallarmé, Stéphane. *Poesías*, Madrid, Alianza, 2013.

Mallin, Samuel B. *Art line thought*. Vol. 21. Springer Dordrecht, 1996.

Merleau-Ponty, Maurice. *Lo visible y lo invisible*. Barcelona, Seix Barral, 1970.

Merleau-Ponty, Maurice. *L'œil et l'esprit*. Paris, Gallimard, 1964.

Merleau-Ponty, Maurice. *Signos*. Barcelona, Seix Barral, 1964.

Nail, Thomas. *Ser y movimiento*. Bogotá, Universidad de los Andes, 2021. [e-pub]

Nancy, Jean-Luc. *Corpus*. Madrid, Arena Libros, 2003.

Nancy, Jean-Luc. *Le plaisir au dessin*. Paris, Galilée, 2019.

O'Dea, Rory. *Robert Smithson, Land Art, and Speculative Realities*. Routledge, 2023.

Paul Klee - Zimmerperspective mit Einwohnern. *Museumsfernsehen*,
<https://www.museumsfernsehen.de/paul-klee-zimmerperspective-mit-einwohnern-1921/>.

Ralón, Graciela. *Sentido salvaje. Naturaleza y acontecimiento*. México, Lambda editorial, 2024.

Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración. III: El tiempo narrado*. Vol. 3. México, Siglo XXI, 2003.

Smithson, Robert. *Robert Smithson. Selección de escritos*. México, Alias, 2018.

Smithson, Robert. *Robert Smithson: the collected writings*. California, University of California Press, 1996.

Stavrinaki, Maria. *Transfixed by prehistory: an inquiry into modern art and time*. Princeton University Press, 2022.

Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus lógico-philosophicus*. Madrid, Gredos, 2010.

Conclusiones

Merleau-Ponty, Maurice. *Lo visible y lo invisible*. Seix Barral, 1970.

Noyola, S. *Tequila con calavera*, La Centena, México, 2004.

Epílogo

García Hernández, Juan. *Amanecer Línea*, Buenos Aires Poetry, 2022.

-

-