



UNIVERSITAT_{DE}
BARCELONA

La representació simbòlica del cos humà

Sobre la intuïció, les imatges i d'allò que no és el cos

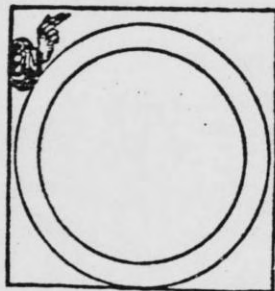
Josep M. Jori Gomila



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement 3.0. Espanya de Creative Commons.**

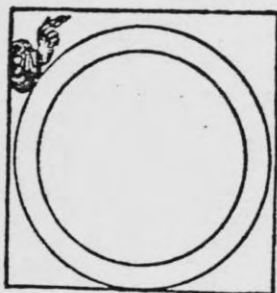
Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento 3.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution 3.0. Spain License.**



LA REPRESENTACIÓ SIMBOLICA
DEL COS HUMÀ

Sobre la intuició, les imatges
i d'allò que no és el cos.



Treball presentat per
JOSEP MARIA JORI i GOMILA per
a la col·lació del grau de
Doctor en el Departament
d'Estructura de la Imatge i de
l'Entorn de la Universitat de
Barcelona.

Dirigit pel Dr. JAUME
COLL i PUIG, catedràtic del
Departament d'Estructura de
la Imatge i de l'Entorn de
la Universitat de Barcelona.

*S'havia entregat a múltiples formes de pensar que la seva època li oferia. Per comprovar que d'avui per després, amb acceleració creixent cada una d'aquestes formes de pensar perdria significat, caducava.

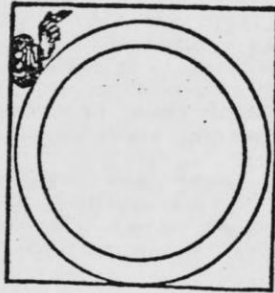
Després de molts anys d'aquest exercici diguem-ne mecànic i no per això menys angoixant, el fenomen el va portar a rumiar sobre el pensar. Va notar que no es tractava de que ell hagués pensat res, sinó més aviat de que havia estat pensat pels pensaments, pels fràgils i prepotents pensaments de la seva època.

A la llum del record que lentament aquest colapso li va anar il·luminant acabà imaginant que l'única forma legítima de coneixement és semblant a la dels cecs; pel tacte. Medità que això era el que hi havia en les grans tradicions mil·lenàries -inicialment cristallitzades en algunes religions o no-, que devien la seva perdurabilitat, fabulosa si la comparem amb els pensars moderns, a la circumstància de mantenir-se fidelment a la realitat espiritual que recorden, al profunditzar en aquestes tradicions que l'acostaven a la verera primordial del record tot

proporcionant-li un major temps per afrontar els punts sense resposta, va notar que s'anava tornant anacrònic. Al principi, pressionat encara per prejudicis del seu temps s'inquietà un xic. Després compregué. El seu temps era un temps que segurament com cap altre s'havia entregat al materialisme del l'època. Llavors s'esforçà per esdevenir cada cop més anacrònic, contra el temps, fora del temps, per arribar alguna vegada a la joia de desentendre's completament del temps.

Conèixer pel tacte: ja que el tacte particular de qui escriu això rau en la invenció de metàfores, decidí aplicar a l'art els principis de les grans tradicions, capaces d'il·luminar més a fons que qualsevol estètica intel·lectual. Però això és secundari. El que potser es pugui llegir en les pàgines que segueixen és l'intent de practicar l'art de tornar-se anacrònic per poder mirar les dues voreres i copsar així la vida en la seva plenitud."

H. A. Murena "La Metàfora y lo sagrado"



DEL PRE-LOGAR

D'allò previ que afronta la
pre-ocupació del discurs.

Allò, en l'origen.

Hi ha tres preguntes cabdals, com són, ¿Què ha de ser aquest treball? i ¿perquè?, ¿Què se suposa que ha de validar? i ¿on?, i, ¿Què ha de tractar? i ¿com?.

Sembla a primer cop d'ull, fora de lloc posar-se aquestes qüestions, més enllà d'un plantejament metodològic, però si els volem donar resposta, la cosa canvia i aleshores la interrogació sobre el propi treball passa a ser part no gens menyspreable del mateix treball.

No obstant les tres preguntes són resultant d'una pregunta inicial que tractaria de com abordar el tema i de com dir el que intuïm que volem dir, de fet allò que de dins surt a l'encontre.

A la primera qüestió de ¿què ha de ser aquest treball? la primera reacció es buscar antecedents. No n'hi ha!

Ens referim, com és lògic, a la tipologia del treball no tant sols a la temàtica. Certament no hi ha tradició de tesis doctorals des d'una Facultat de Belles Arts.

Això vol dir que aquesta tradició tot just s'acaba d'inaugurar i ho ha fet posant-nos sobre la taula quina és l'especificitat dels seus continguts i la secular qüestió de la teoria i la pràctica, i per extensió l'extranya dicotomia entre tesis teòriques i tesis pràctiques. Com a reflexe de qüestions molt més profundes que plantegen quina cosa és l'experiència de l'art, el fenomen de la percepció i l'ontologia de la imatge.

En el seu moment ja aprofundirem sobre la qüestió però ja avancem que un discurs sobre alguna cosa, ni que sigui sobre el propi discurs, és sempre teòric. Ara bé, caldrà veure els requisits mínims per accedir a la categoria de discurs i en el cas de Belles Arts, saber quin es el tipus de discurs que li escau i, en darrera instància, sobre què ha de tractar, no temàticament, sinó reflexivament.

Caldrà veure també sobre quina mena d'equívocs i extrapolacions s'ha consolidat la dicotomia esmentada.

Això darrer ressorgeix amb més claredat quan ens preguntem, de manera general, què pot ser una tesi. Més enllà de les diferents modalitats es tracta d'un treball d'investigació -de tornar a veure- de revisar, de tornar a cercar, sobre les bases del conegut, quelcom desconegut.

Aquí entenem per quelcom desconegut una nova relació doncs és clar que el problema socràtic plantejat en el "Menó" es insuperable; "¿Com te les arreglaras per buscar allò, la naturalesa del qual ignores absolutament? ¿Quina seria entre les coses que no coneixes la que et proposes buscar?"

Aportar una nova relació de coneixements implica, per a nosaltres, aportar uns valors de comprensió, que en el cas del llenguatge emprat pel modus de coneixement artístic, que en termes contemporanis, sempre es reduirà a una interpretació. De fet, doncs, serà una revisió per extraure'n com a mínim, una mirada que, per la via a ampliar la perspectiva, dona profunditat al coneixement i per la via de la profundització, dona nova amplitud al mateix.

Tant absurd com considerar la mirada com un fet pràctic i el veure com un fet teòric, és no implicar en un sol fenomen la teoria i la pràctica. Tot i això es donen tesis que es qualifiquen en un sentit o altre, segons donin més importància a una o a l'altra vessant.

Per nosaltres el que esdevé cabdal és el fet indestriable de la comprensió en el sentit que per que aquesta es doni en relació a un tema cal que la manera d'accedir al tema formi part fonamental de la pròpia reflexió.

Una altre qüestió important és la de la científicitat d'una tesi. Sembla ser que el paradigma d'allò científic estriba en la possibilitat d'aplicar un mètode, que automàticament genera un procés de reconeixement. Això que si bé és indispensable per la transmissibilitat del treball científic i la seva categorització, ja no ho es tant quan tractem la qüestió de la creativitat, de l'aparició de les imatges, com a manifestació del poder de configuració, sabent com sabem que aquesta és una component també de tota tasca científica.

Això s'explica molt bé pel fenomen de que tot mètode implica un procés, però no tot procés implica un mètode. És a dir, que és possible la creativitat com a fruit d'un procés determinat, a-metòdic per si mateix, que no vol dir que després no se li pugui aplicar un mètode d'anàlisi, el qual de totes maneres no ens donarà mai coneixement d'allò que ve a nosaltres des de més enllà del mateix procés.

Això que sembla clar, encara és més evident quan ho apliquem a les ciències de l'esperit, i és ara quan sorgeix la qüestió que més pot clarificar tot l'anterior.

És evident que hi ha unes ciències dites naturals i unes ciències de l'esperit. Fent-ne una primera i radical reducció diríem que hi ha unes ciències de les coses i una ciència sobre la manera d'accedir a les coses, és a dir del llenguatge; una física i una metafísica en el sentit primari i etimològic dels termes, abans de la perversió dels vocables. En definitiva una ciència que tracta sobre el món i que el constitueix en tant que el tracta i una ciència que tracta de la manera de tractar, i que fonamenta l'home, en tant que es ell qui fonamenta el món.

Es aquest, l'home, el que participa d'ambdues ciències, com origen d'elles en tant que subjecte i com a finalitat en tant que objecte natural i espiritual.

Com a llenguatge, l'art forma part de les ciències espirituals, i és aquí on cal insistir, doncs el mètode d'unes i altres és diferent, i no es pot caure en l'error d'aplicar el mètode de les ciències naturals a les ciències de l'esperit; no es pot aplicar el mateix mètode per conèixer les coses, que per reconèixer-se en el coneixement de les coses.

Dit d'una altra manera: així com les ciències de la natura unifiquen a partir de la diversitat, les ciències de l'esperit troben diversificació a partir de la unitat.

En resum doncs, la pregunta de: qué ha de ser? ens ha obligat a qüestionar-nos els aspectes de teoria i pràctica, de recerca i de científicitat, que seran degudament tractats implícitament i en relació a altres aspectes fruit de les restants preguntes.

A la pregunta: ¿què ha de validar?; s'entén que un treball d'aquest tipus, obre tota una altra munió de qüestions, doncs és evident que una tesi, més enllà d'una capacitat de revisió, i a vegades d'ensimismament no capacita professionalment, ni ho ha de fer, però si hauria, en tant que grau acadèmic, de capacitar docentment, conseqüència de la capacitat de revisió, en darrer terme, de qüestionament que comporta.

Així tenim doncs, que la tesi ha de validar una capacitat docent, i aquesta és la gran qüestió en el nostre cas; ¿com es valida la capacitat docent en una facultat de Belles Arts?

Dit més clarament ¿què li és propi d'ensenyar, de transmetre, a una facultat d'aquest tipus; exactament per a què facultat?

és en aquest punt on més cou la interrogació i on es genera l'extrapolació dels termes teoria i pràctica.

Les qüestions que immediatament es susciten tracten forçosament sobre l'art i l'artista, què s'hi fa exactament i com es fa.

Es tendeix, per un costat, a sobrevalorar disciplines de coneixement estrictament analítiques sobre les imatges de l'art, els seus llenguatges d'interpretació i els seus processos de recepció; per un altre costat es sobrevaloren disciplines d'instrucció sobre els materials de l'art, amb les possibilitats d'adiestrament sobre els seus llenguatges i els seus processos d'expressió.

De les primeres se n'ocupen preferentment especialistes d'altres sabers i disciplines, que com ja veurem, la concurrència dels quals és necessària però no suficient, de les segones se n'ocupen els mestres de taller i especialistes sobre procediments.

Els primers operen a partir dels fets i la seva dissecció, els segons també ho fan a partir dels fets i la seva conformació, però cap d'ells es situa en el centre de la qüestió, en l'individu que fa els fets, que fa l'art, que fa la imatge i que opera una gnosi que apareix i es manifesta en els fets com articulació d'un coneixement, com a creació d'un sentit.

Això vol dir que manca el paper propi de la gnosi, del modus de conèixer, l'art que transmès per aquells docents que, professionals o no, superen aquests extrems i es situen en l'art com un modus d'accedir al món i que en el propi accedir s'hi reconeix l'autor i n'esdevé alhora portador de veritat.

Per aquest docent, l'estructura de les imatges és indestriable de l'estructura d'un món. La interpretació última es superposa amb aquesta estructura. Els processos d'expressió, i anàlisi, són complements, d'allò constituent i constituït en la trama de la comprensió, de la percepció.

Així doncs tenim que una tesi ha de validar una capacitat de revisió, de re-mirar i re-veure, no per aportar sols noves interpretacions o nous mitjans, sinó per aprofundir en el sentit de l'art com a forma de coneixement, i de fixació i transmissió del mateix, mes enllà d'anàlisis i expressions.

Cal tenir ben clar que l'art es una forma d'accés a l'entorn, una forma de constituir el món, una forma de conèixer absolutament pròpia i que radica en el seu potencial configurador. És aquesta capacitat de configurar, i de configurar amb sentit, la facultat pròpia de l'art i la que s'ha de transmetre per sobre dels anàlisis del configurat i de la instrucció en els sistemes de configuració.

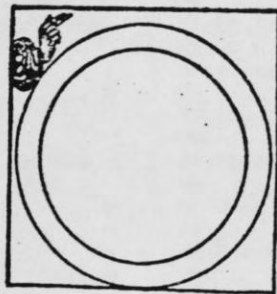
La clau està en la creació de sentit o en versió tradicional, en reconèixer el sentit de la creació.

Amb això darrer ja ens hem endinsat en l'última de les preguntes del principi, que deia ¿Què ha de tractar un treball com el present? Bé! per sobre del tema, la resposta és aparentment senzilla: ha de tractar sobre la creació de sentit. Crear sentit és crear llenguatge, o reconèixer el llenguatge de la creació.

Tractar sobre llenguatge en el nostre cas vol dir saber quin és el llenguatge de l'art, més enllà i més ençà de l'aparaular. L'aparaularment ens ha de servir per interpretar, però la comprensió restarà sempre en l'ordre visual, més concretament en la percepció.

Com que de fet tractarem mitjançant el llenguatge, d'un metallenguatge, serà inevitable panoramitzar els modus d'accés a aquest metallenguatge, que en darrera instància només s'explicarà per ell mateix, doncs avui per avui, els mots i la seva significació són d'una complexitat considerable, de fet les imatges només es comprenen sobre la base d'altres imatges.





INDEX

Dels antecedents.
De la presentació.
Del tractament.

INDEX

TÍTOL	-L'experiència del dir, pág.....	54	-La totalització del sentit, pág.....	86
CRÈDITS	-Transcendir el dir en l'experiència, pág.....	55	-Hermes, pág.....	87
CITA D'APERTURA	-El coneixement de l'experiència, pág.....	56		
DEL PRE-LOGAR; D'allò previ que enfrenta la pre-ocupació del discurs,	-L'accés al coneixement, pág.....	57	LA INTEGRACIÓ DE L'EXPERIÈNCIA PER LA DISSOLUCIÓ DEL DISCURS	
-Allò en l'origen, pág.....	-L'ordre ascendent, pág.....	58	-La vivència exterior dels fets, pág.....	93
	-L'ordre descendent, pág.....	59	-La vivència interior dels fets, pág.....	93
INDEX: Antecedents, presentació i tractament, pág.....	-Els modus d'accedir, pág.....	59	-L'estructura dels fets, pág.....	94
	-La comprensió dels modus d'accés, pág.....	60	-La reflexió dels fets, pág.....	96
DEL PRO-LOGAR; D'allò previ que introdueix a l'ocupació del discurs,	-La formació de la comprensió, pág.....	61	-La configuració dels fets, pág.....	97
-La primera interrogant, pág.....	-El mètode de la formació, pág.....	61	-La significació de l'experiència, pág.....	99
-Des d'on interroga, pág.....	-Els límits del mètode, pág.....	63	-La simbolització del coneixement, pág.....	100
-A què interroga, pág.....			-La integració dels fets, pág.....	102
-De l'interrogar-se com ensenyança, pág.....	LA DISTINCIÓ DE LA CONSCIÈNCIA HISTÒRICA			
-De l'ensenyança com interrogant, pág.....	-El decurs de la història, pág.....	67	LA INTEGRACIÓ PERCEPTIVA	
-Mirar el pasat per saber del present, pág.....	-El concurs del mite, pág.....	68	-La percepció del fenomen, pág.....	109
-L'afirmació dels fets, pág.....	-La perspectiva temporal, pág.....	69	-La fenomenologia de la percepció, pág.....	110
-La pèrdua de sentit, pág.....	LA DISTINCIÓ DE LA CONSCIÈNCIA ESTÈTICA		-El pensament de percebre, pág.....	111
-Eparaular l'experiència, pág.....	-La percepció del sentit, pág.....	75	-Pensar la realitat, pág.....	113
-Pensar la complexitat, pág.....	-La recepció del coneixement, pág.....	76	-Pensar les imatges, pág.....	113
-La recerca de sentit, pág.....	-La recepció de l'experiència, pág.....	77	-Imaginar el pensament, pág.....	114
-En relació a la imatge, el símbol i el signe, pág.....	-Implicació de sentit i coneixement en l'experiència poètica, pág.....	77	-Realitzar el pensament, pág.....	115
LA CONSTRUCCIÓ DEL DISCURS PER DESCONSTRUCCIÓ DE L'EXPERIÈNCIA	LA INDISTINCIÓ HERMENEÚTICA		LA INTEGRACIÓ SIMBÒLICA	
-Dir de l'experiència, pág.....	-La comprensió del sentit, pág.....	83	-La sincronia del pensament, pág.....	119
	83-La transmissió del sentit, pág.....	85	-La simultaneïtat de les imatges, pág.....	120
			-La tipologia de les imatges, pág.....	121
			-La universalitat de les imatges, pág.....	122

-L'accés a les imatges	
pàg.....	122
-Les formes d'accés,	
pàg.....	124
-L'accés al pensament,	
pàg.....	126

DE LA INTUICIÓ

pàg.....	131
----------	-----

DE LA INTUICIÓ D'ALLÒ SAGRAT EN LES IMATGES

-De la veritat i les seves imatges,	
pàg.....	137
-De les imatges i la seva mediació,	
pàg.....	139
-D'allò sagrat, el seu concepte,	
pàg.....	140
-De la religió com administració del sagrat,	
pàg.....	141
-D'allò sagrat, la seva manifestació,	
pàg.....	141
-D'allò sagrat en la metàfora de la imatge,	
pàg.....	143

DE LA IMATGE EXEMPLAR

-De la presència,	
-De la mediació,	
-De l'arquetip,	
pàg.....	147

EN IMATGE...

-D'allò que apareix i d'allò que	
aparaula,	
pàg.....	169
-L'aparèixer i l'aparaular, la seva	
contigüïtat,	
pàg.....	169
-Allò aparegut i allò aparaulat, una	
matixa cosa,	
pàg.....	170

-Dels arquetips com estructures de	
referència d'allò aparegut i d'allò	
aparaulat,	
pàg.....	171
-Dels arquetips com a fonaments	
d'obertura icònica,	
pàg.....	173
-D'allò icònic en l'art sagrat,	
pàg.....	173
-D'allò que és coneixement en l'art	
sagrat,	
pàg.....	174
-D'allò simbòlicament correcte,	
pàg.....	175

L'HOMME SIGNE

-Del llenguatge,	
-De la paraula,	
-De la creació,	
pàg.....	179

...I EN SEMBLANÇA

-De la configuració d'allò que	
aparaula,	
pàg.....	203
-Del signe, suport de la paraula,	
pàg.....	203
-Del signe del cos, suport de la	
percepció,	
pàg.....	204
-Del signe naturalista, la nuesa,	
pàg.....	206
-Del sign esquemàtic, el diagrama,	
pàg.....	208
-El cos paradigma del coneixement,	
pàg.....	209

LA CORRESPONDÈNCIA CÒSMICA

-Del Macrocosmos i del Microcosmos,	
pàg.....	217
-De l'ordre exemplar,	
pàg.....	219
-De la situació central,	
pàg.....	220
-De la partició de l'espai,	
pàg.....	223
-De la partició del cos,	
pàg.....	224

- De l'altar o lloc inespaial,	
pàg.....	224
-Del temple o lloc intemporal,	
pàg.....	225
-Del sacerdot,	
pàg.....	226
-De la proporció,	
pàg.....	226
-De la relació veritable,	
pàg.....	228
-Vitruvi,	
pàg.....	228
-De la correspondència exemplar,	
pàg.....	230
-De la composició adient,	
pàg.....	231

L'HOMME CÒSMIC

-De l'home universal,	
-De la bóveda del cel,	
-De les direccions de l'espai,	
-De la creu,	
pàg.....	235

DE L'HOMME MITJANCER

-De la mediació,	
-De la meditació,	
-De la pregària,	
-De l'ofrena,	
pàg.....	269

DE L'HOMME TEMPLE

-Del lloc elevat,	
-Del sacrifici,	
-De l'altar,	
-Del temple interior,	
-Del temple exterior,	
pàg.....	293

DE L'HOMME A PROPORCIÓ

-De la creació com a construcció,	
-De la proporció com a	
correspondència,	
-De la proporció com a sistema,	

-De la composició,	
pàg.....	319

DE LA ICONA

-De l'esquema exemplar,	
pàg.....	355
-De la imatge veritable,	
pàg.....	355
-Del model exemplar cristià,	
pàg.....	356
-Del model exemplar budista,	
pàg.....	357
-Del model exemplar oliàpic,	
pàg.....	359
-Del model exemplar asteca,	
pàg.....	359
-D'allò iconogràficament correcte,	
pàg.....	361
-De la icona, mediació veritable,	
pàg.....	362

DE L'HOMME ARQUETÍPIC

-De la contemplació,	
-De la meditació,	
-De la imatge numinosa,	
pàg.....	365

DE LA CORRESPONDÈNCIA FISIOLÒGICA

-De l'estructura de la imatge,	
pàg.....	401
-De l'estructura del cos,	
pàg.....	401
-Del coneixement anatómic en la	
cosmogonia egípcia,	
pàg.....	403
-Del coneixement anatómic en la	
cosmogonia hindú,	
pàg.....	404
-Del coneixement anatómic en la	
cosmogonia xinesa,	
pàg.....	404
-Del coneixement anatómic en la	
cosmogonia helenística,	
pàg.....	405
-De la constitució del cos,	
pàg.....	408

-De la constitució de l'existència,
pàg..... 409
-Del cos i el seu arquetip,
pàg..... 410
-De la correspondència fisiològica
del cos, ànima i esperit,
pàg..... 412

DE L'EXEMPLARITAT DEL MODEL

-De l'anatomia aparent,
pàg..... 417

DE LA CORRESPONDÈNCIA FISIOLÒGICA

-De l'anatomia orgànica,
-De la constitució trinitària,
pàg..... 445

DEL SISTEMES DE CORRESPONDÈNCIA

-De la correspondència astrològica,
pàg..... 475
-Del sistema de pensament astrològic,
pàg..... 476
-De la correspondència alquímica,
pàg..... 478
-De la correspondència kabalística,
pàg..... 479
-De dalt a baix, el simbolisme de
l'arbre,
pàg..... 481
-De baix a dalt, el simbolisme de la
columna,
pàg..... 483
-La correspondència tântrica,
pàg..... 484
-De la força ascendent,
pàg..... 485
-Dels centres energètics,
pàg..... 486
-De l'ull interior,
pàg..... 489

L'HOME ZODIACAL

pàg..... 493

L'HOME MERCURIAL

pàg..... 515

L'HOME SEPHIRÒTIC

-De l'arbre,
-De la columna,
pàg..... 531

DE L'HOME TANTRIC

pàg..... 545

DEL TERCER ULL

-De la múltiple manifestació,
pàg..... 579

DE LES PARTS DEL COS

-De l'ull exterior,
pàg..... 605
-De la re-presència, la màscara,
pàg..... 606
-De la presència, del rostre,
pàg..... 607
-De les orelles,
pàg..... 608
-Del cervell,
pàg..... 609
-Del crani,
pàg..... 610
-Del braç,
pàg..... 611
-De la mà,
pàg..... 612
-De les cames,
pàg..... 614
-Del peu,
pàg..... 614
-Del cor,
pàg..... 615
-De la sang,
pàg..... 617
-Del melic,
pàg..... 619
-Dels ventres compartits, l'Androgin,
pàg..... 621

DE L'ULL

-De la màscara,
-Del rostre,
-Del cap
pàg..... 625

DE LA MA

-Dels múscles,
-De les extremitats,
-De les extremitats alades,
pàg..... 663

DELS CENTRES

-Del cor,
-Del melic,
-De l'Androgin,
pàg..... 699

LA CORRESPONDÈNCIA GENERATIVA

-De la potència generativa,
pàg..... 723
-De la fecunditat,
pàg..... 724
-De la fertilitat,
pàg..... 725
-De la sexualitat, la hierogàmia,
pàg..... 726
-De la concepció, l'embriogènesi,
pàg..... 728
-Del neixement i la maternitat,
pàg..... 733
-De la iniciació,
pàg..... 734

L'HOME CREAT

pàg..... 737

DEL PODER DE PRO-CREACIÓ

-De la mitjàncera,
pàg..... 789

DE L'HOME GENERAT

-De la sexualitat,
-De la concepció,
-Del neixement,
pàg..... 819

DE L'HOME REGENERAT

-De la fertilitat,
-De la maternitat,
-De la iniciació,
-De la regeneració,
pàg..... 851

DE LA INTUICIÓ

pàg..... 901

DEL EPI-LOGAR: D'allò que encerclant,
des-ocupa el discurs,

-Allò que de dins estant, només es
reconeix en el reflexe d'allò de
fora,
pàg..... 907
-Allò que de fora estant, només es
reflexa allò que a dins es coneix,
pàg..... 908
-Allò mirat que en la seva amplitud,
força la condensació del veure,
pàg..... 910

FONTS DOCUMENTALS

-Cites,
pàg..... 917
-Fonts iconogràfiques,
pàg..... 925
-Bibliografia fonamental,
pàg..... 936
-Bibliografia complementària,
pàg..... 941

CITA DE CLOENDA

DATA

ANTECEDENTS

En contra del que pot semblar, i donada l'abundosa iconografia sobre el cos humà que se'ns mostra arreu i en el decurs de tots els temps, ens trobem amb una mancança generalitzada d'estudis monogràfics al respecte.

En les biblioteques la classificació de les matèries ve determinada per gèneres o disciplines acadèmiques, com serien el cas del Nu o l'Anatomia, amb predomini d'obres d'adiestrament metodològic o de presentació estilística. Alguna vegada també es troben estudis sota enfocaments particulars com l'erotisme en l'art o la figura i el moviment.

De fet doncs, no hi ha massa treballs que enfrontin la iconografia sobre el cos humà, sota una perspectiva més àmplia i més totalitzadora, tot raonant-ne la integració per sobre de disciplines acadèmiques, gèneres, procediments i catalogacions estilístiques.

Menys encara, treballs que tractin sobre la comprensió de les imatges i la significació que en poden destil·lar cap a nosaltres des de la seva propietat en el contexte de l'art.

L'única cosa destacable, a part de capítols dins d'enciclopedies historicistes i d'alguna monografia sobre alguna part o aspecte del cos en base a la seva representació, és un text, d'Erwin Panofsky, sobre la història de la teoria de les proporcions humanes concebuda com un mirall de la història dels estils, amb data de (1921); on Panofsky, aplica a l'anàlisi de la representació del cos, una reflexió socio-cultural, que inclou la recerca de sentit, en l'aprehensió de les formes en que aquest s'inscriu, és un mètode híbrid que combina la història

de l'art, l'antropologia i la filosofia i que tendeix a captar la intenció artística pròpia de cada estil, tot atenent especialment a la preocupació rigurosa o absent per la congruència de l'obra en el seu model configuracional.

Un altre text relevant és l'obra de Kenneth Clark, sobre el Nu, amb data de (1957); on Clark ja senyala en el prefaci la carència en matèria d'iconografia sobre el cos i tendeix a explicar-la per la prudència que mostren els teòrics de l'estètica davant l'amplitud i disparitat històrica del camp a estudiar, es aquesta prudència, que nosaltres tractarem de dissipar, en la mesura que partim d'una altra necessitat diferent a la dels teòrics de l'estètica.

Aquí és oportú citar una tesi doctoral força recent que sota el títol de "El Dibujo de Desnudo" -diferentes concepciones en su realizacion- i presentada per Inma Jiménez de la Universitat de Bilbao, sota la direcció de Joan Sureda, ens presenta una panoràmica força extesa amb un considerable desplegament iconogràfic que es centra en l'anàlisi semàntic del procés de dibuix en relació al nu.

Per un altre costat, ens trobem amb textos que aporten estudis força aprofundits sobre el simbolisme del cos dins de les diferents cosmogonies, són estudis que pertanyen dels textos sagrats i de la episteme més relevant i que utilitzen el cos com a clau hermenèutica, tot i amb això el substrat iconogràfic acostuma a ser minvat, probablement per desconeixement i prudència també respecte de la funció de l'art i el paper que les seves imatges prenen en el si de les diferents cosmogonies, i quan l'estudi es més agosarat en aquest sentit, sovint es limita a un període concret o a una forma concreta de cosmogonia.

Definitivament doncs, no sembla gens fàcil, completar de manera exhaustiva un estudi sobre la representació del cos humà.

Potser pesen massa prejudicis de tipus científicista i metodològic, potser no es troben sistemes que permetin la convergència i seriació de les imatges, Potser manca la temptativa d'una perspectiva adequada que aporti la mesura justa per plantejar un estudi de la representació del cos que inclogui els diferents modus d'accés a les imatges. Potser manca reavaluar les propietats d'aquestes imatges, del representar, de l'art, de la intuïció.

PRESENTACIÓ

Aquesta referència als antecedents, ens permet juntament amb la lectura dels prólegs, plantejar, la manera en que es desplega i presenta aquest treball en la seva forma material.

Així tenim que allò que esdevé fonament és aquella amplitud i disparitat històrica del camp a estudiar.

Com que allò que ens preocupa és la comprensió d'allò que no és el cos, copsar el sentit del poder de configurar, la generalitat d'aquesta iconografia, i la síntesi perceptiva que en podem fer nosaltres, per sobre de simplement explicar allò que significa, de rastrejar la figuració d'un cos, de la particularitat d'una imatge, o d'una anàlisi de distinció estètica o històrica.

El treball es presenta en dues parts clarament diferenciades: la primera recull en forma de discurs escrit tot un seguit de reflexions entorn a aquelles qüestions, cabdels a l'hora d'enfrontar el fenomen de l'art, conduint aquestes reflexions cap a la interrogació sobre el ser de

les imatges i els valors que condensen sota les aspeccions de la representació, el símbol i el signe.

La segona part del treball es constitueix per un doble recull sobre el simbolisme del cos humà. Aquesta duplicitat presenta sota un determinat ordre, una recopilació de textos que s'alternen i acompanyen d'un recull d'imatges referides al tema que ens ocupa.

De tot aquest conjunt allò que esdevé fonament de la intuïció és el discurs visual mentre que els textos serveixen, l'un de reforç de les imatges i l'altre de marc general a l'estudi.

Això vol dir que de fet són els textos els que acluen d'il·lustració del discurs visual com a discurs fonamental.

Concretament, doncs, és la iconografia sobre el cos, per tant, el recull i re-visió de les imatges, des d'un sistema que ens permeti la màxima inclusió visual allò que determina el nucli d'estudi.

La presentació de les imatges ens remet als hàbits contemporanis, on gairebé només pren valor de realitat allò que es pot representar icònicament en un o altre medi tecnificat.

Aquesta actitud ens pot fer caure en una veritable concupiscència ocular ja que podem perdre'ns en una entrega total de la mirada tot renunciant a l'esforç de veure, de formalitzar, de reflexionar.

Veure tan sols té sentit quan implica comprendre i la condició de recepció pot venir per la via del pensament visual, doncs no és en va que la necessitat de visualitzar és fonamental en la consciència del ser -bé sigui perquè el 70% de la informació es reb a través de la vista, bé sigui perquè conèixer és

construir una trama d'interrelacions entre tangibles d'alguna espècie, per tant d'imatges-.

Pel que fa a les imatges de l'art és amb el museu, a través de l'acumulació juxtaposada de les obres, la reflexió sobre les imatges, és fa inevitable la comparatística i el judici, doncs cal decidir allò digne de pertànyer a la col·lecció i ésser mostrat, i en aquest mostrar, comparar tot diferenciant, els valors intrínsecs de cada obra.

Amb el museu, s'inicia la descontextualització de les obres, fonamentalment del significat, perdut el significat poc o molt en el temps, només ens resta la seva significació efectiva en la seva configuració, en la seva imatge i des de la nostra mirada, la nostra atenció.

És amb això que s'inicia la realitat de l'art com a camp de la fruïció.

Si bé de sempre ha existit la còpia, aquesta acostumava a reunir les mateixes característiques que l'original, però hem de pensar que amb l'expansió de la calcografia s'inicia un primer trencament entre una obra i la seva imatge. Amb l'aparició de la fotografia com a fonament de la reproductibilitat, el valor òptic de la imatge, pren força, doncs no és l'obra la que es manipula o a la que s'accedeix, sinó a la seva imatge.

Es produeix aquesta distinció als voltants del XVIII que es quan es dona la ruptura, canvi i ampliació de conceptes, això fa que l'accedir a qualsevol obra d'art anterior, operem un cert emmarcat de la seva presentació, més encara si aquesta és fa per via d'un medi de reproducció com és la fotografia, que encara enlletix més aquest procés de distinció, procés que a la vegada facilita la creació de categories

d'anàlisi, comprensió i coneixement comunes a tota una diversitat d'obres per sobre de les categories locals, temporals i biogràfiques que no ens parlen de l'obra sinó del seu contexte, no per això menys importants.

La fotografia permet la divulgació i manipulació de les imatges, familiaritza i apropa, tot convertint l'obra en document, altrament, com esmenta W. Benjamin:

«Reproduir una obra no és solsament multiplicar la seva imatge, és també alterar el seu valor i sentit.»
Dir quelcom d'altra manera no és dir exactament el mateix, es dona, per tant, accés a una altra mirada

D'aquí el problema de les reproduccions que sense formar part de l'obra d'art propiament dita, de fet esdevenen, en tant que reproduccions, interpretacions, noves imatges de mostra i demostració.

La fotografia al convertir la imatge en document inaugura un altre tipus d'experiència que es diferencia de l'experiència immediata d'una obra.

Aquesta nova experiència de la imatge ens permet la seva manipulació en la seva accessibilitat visual, i ens obliga a reveure i detectar amb més força els seus esqueues representacionals i simbòlics.

Només cal pensar, en aquest sentit, amb aquelles i a títol d'exemple, escultures inaccessibles pel cosú de la gent en la seva època, i que ara podem gaudir fora de contexte en el museu o manipular, visualment parlant, mitjançant les reproduccions fotogràfiques. Aquesta accessibilitat no pot menys que desvellar, per via de determinada contemplació i comparatística, sentits ocults.

TRACTAMENT

El tractament que s'ha donat al discurs escrit de la primera part no segueix una sistematització metodològica que diferenciï els conceptes i les definicions, ans al contrari, s'ha procurat la mútua implicació dels mateixos en la mesura que tots ells són claus de relectura en el sentit que es fonamenten mútuament i tan sols pel propi ordre de la lectura que progressa cada cop amb més contundència vers determinats èmfasis, així com per la síntesi final que se'n pot extreure, se'ns mostra un cert posicionament conceptual.

Immerses en els discursos escrits, i en la mesura que aquests presenten una re-lectura hi trobem les cites, que precisament, en tant que constituents del discurs, se'n dona referència completa al final del treball juntament amb les fonts iconogràfiques i la bibliografia general.

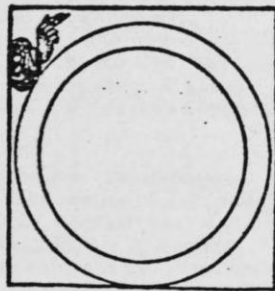
Pel que fa a la iconografia, en el nostre treball hem procedit, mitjançant la fotografia, a l'enquadrament de totes aquelles imatges que ens han semblat suficients i pertinents pel desplegament del discurs visual. De fet i en darrera instància són reproduccions (fotocòpies) d'una reproducció (fotografia), d'un document (il·lustració).

En definitiva, doncs, el discurs visual presenta, amb una determinada disposició i correlació, -que oportunament s'indueix- les imatges pertinents acompanyades de la seva referència històrica extreta, a l'igual que la pròpia imatge, de la font bibliogràfica corresponent que també s'indica.

El sistema de referències és el següent:

Cada imatge té un peu de foto amb un número correlatiu de la primera a l'última, aquest número serveix per localitzar en cada doble pàgina la referència de les dades històriques de la imatge.

En la columna de dades, al costat del número de referència hi trobem un altre número precedit d'una «F» que ens serveix per localitzar la font documental d'on s'ha extret la imatge, i seguit del número d'il·lustració o pàgina de la font on es troba la imatge. El llistat de les fonts documentals és al final, juntament amb el llistat de les cites que es localitza pel número de referència que correlativament se situa a final de cada cita.



DEL PRO-LOGAR

D'allò previ que introdueix a
l'ocupació del discurs.

La primera interrogant.

Al preguntar de que tracta això, una resposta immediata és esmentar el títol del treball com si el tema de reflexió, en la seva identitat, aportés quelcom fora d'acotar uns límits que en darrera instància cada u interpreta a la seva manera.

De fet el títol és explícit pel que té d'implícit, i és aquest d'arrer, allò implícit el més complex i el veritable tema de la reflexió.

El veritable interrogant no és tant de «què» tracta sinó «com» ho tracta i des d'on ho tracta, per això s'acostuma a posar un subtítol amb la pretensió d'acotar, tot reduint l'extensió -en el sentit d'extendere, de tendir cap a fora-, allò explícit del títol a una manera d'afrontar la qüestió, a una intenció -en el sentit d'in-tendere-, tendir cap a dins, allò implícit en el títol.

Si fossim agosarats i plenament sincers, el subtítol hores d'ara hauria de ser «una excusa en la re-lectura i re-visió per a un grapat de re-flexions».

Com hem arribat aquí, és el que a continuació tractarem d'explicar, no obstant, sempre hi ha una convicció més recondita, que és la que en origen motiva el desplegament d'una recerca, recerca que s'encarrega en darrera instància de diluir o solidificar aquesta convicció que acostuma a tenir més d'intuïció que d'argumentació.

Des d'on interroguem.

Com podem veure, la manera de tractar un tema és indestruïble de la resposta que es dona a l'interrogar-se des d'on es tracta.

Aquest on, condensa una posició conceptual que ve expressada per un lloc i un temps, com a coordenades d'un marc on s'hi dona la trama que origina alhora la necessitat i els comportaments adients al treball.

Pel que fa al lloc, aquest en la seva pròpia existència i denominació ja esdevé motiu de polèmica i confusió d'on se'n desprèn la dificultat de contextualitzar i significar en la forma i mesura justa una determinada tipologia d'estudis i recerques.

Deixem de banda la denominació de Belles Arts que té un origen força precís, i del que es desprèn contemporàniament un mal ús del terme per designar el tipus d'institucions que designa i relegant, en el nostre cas, per implícita l'especificació de plàstiques. Terme, que pel que ens interessa, massa recent i sobretot restrictiu per les seves connotacions merament processuals; segons això, doncs, ens quedarem amb la denominació general d'escoles d'art.

A què interroguem

D'aquesta denominació se'n desprèn la realitat d'un camp denominat art amb unes característiques i peculiaritats susceptibles d'ésser transmeses i per tant de generar tradició en el sí d'una institució, creada per a tal fi i d'aquí sorgeixen tot un seguit de preguntes fonamentades que comencen per interrogar quin és aquest camp i per tant què el defineix, és a dir, quina és la definició de l'art. La conclusió més comunament acceptada és que de fet és impossible definir-ho. De rastrejar el terme i les seves aplicacions i fins i tot intents de definició no se'n treu cap altra conclusió que l'esmentada. En canvi tots sabem poc o molt a què fa referència i a través de què ho fa; dit d'una altra manera: quin és el fenomen i com es presenten els objectes sensibles que el fan possible.

Hi ha una separativitat bàsica entre l'activitat de l'art i les seves manifestacions, d'aquí que l'accés a la seva comprensió requereixi tant les facultats descriptives com les facultats experimentals.

D'on el veritable teòric de l'art hauria de ser aquell que, en el sentit etimològic de [teoros], participa del fenomen no tan sols en l'observació sinó també en la generació, en la configuració de les imatges.

De l'interrogar-se com ensenyança.

Conseqüència de les separativitats entre l'activitat de l'art i els seus efectes: les obres. Es dona, malauradament, en les institucions escolars i acadèmiques una separativitat anàloga entre ensenyança i adiestrament, de manera que l'ensenyança es fonamenta en dotar d'eines d'aprehensió i coneixement per desenvolupar les potències personals d'accés a la intuïció, contrari a l'adiestrament com a mera transmissió d'habilitats i normatives d'aplicació acrítica tant en l'ordre de les reflexions teòriques com en l'ordre de l'experiència pràctica.

Sabem del fenomen de l'art i dels objectes sensibles que el fan possible. Les obres d'art, en tant que suport de les imatges, ambdues són indestriables, -ja que no hi ha fets sense l'actualitat i totalitat del fenomen i viceversa no es dona el fenomen sense el suport dels fets-. Establert això i davant la transmissió d'aquest saber en el si de la institució, tingui aquesta el caire que tingui i pertanyi a l'època que pertanyi, és evident que d'una manera o altra sempre hi ha hagut transmissió de quelcom referit a aquest saber. La pròpia existència i tradició de l'art així ho evidencien. Es quan es planteja la gran qüestió que dona lloc a tot el subsegüent esforç de descripció i adscripció i la pregunta és: ¿cal una pedagogia de la formació en el coneixement i la comprensió o, per oposició, cal una pedagogia educadora en l'erudició i la instrucció?

és a dir: ¿s'entén l'art com una forma de coneixement i de comprensió del món o s'entén l'art com una erudició del seu abast i d'instrucció en la producció de les seves obres?

és evident que amb aquesta qüestió i amb el subsegüent posicionament de tots els implicats en sorgeix el nus que per un costat obstaculitza la recerca de sentit, d'una institució de les característiques esmentades, però es justament aquest mateix nus, l'únic capaç de lligar tota la contradicció i controvèrsia apuntant envers una direcció d'autenticació del fenomen.

I és aquí, on cal cercar l'autèntic sentit de l'art, en el coneixement com interrelació, el que ens aboca a una veritat diferent de la científica, en la seva accepció naturalista i que només pot mostrar i demostrar un individu que sintetitzi vivencialment l'experiència totalitzadora de la reflexió i realització de l'art. Talment aquest perfil, alhora tradicional i terriblement contemporani, només pot sorgir d'un col·lectiu que, institucionalitzat o no, es plantegi la transmissió del saber dins d'aquesta actualitat.

De l'ensenyança com interrogant.

Es de la recerca de sentit, a l'hora d'ensenyar, que s'interroga sobre el sentit de l'art, sobre el significat d'un tema que és pràcticament impossible definir i sobre el sentit del que s'ensenya.

Pensem doncs que ensenyar l'art és ensenyar la seva «experiència de gnosí», no la seva història, i d'aquí ve el primer problema. És precisament la història de l'art la que defineix, més ben dit, pretén definir actualment el que és l'art i la seva pràctica quan en realitat per ensenyar l'art cal ser un teòric del mateix, doncs només es pot ensenyar allò que s'ha teoritzat per presentar-ho transmissible, però quedí clar que per teoritzar l'art cal haver-lo conegut, experimentat, és a dir cal haver practicat l'art, de fet ser un artista. L'art no són fets, sinó el procés de configuració. El grau de pràctica, o reconeixement de la mateixa no ve al cas; és evident que per a ensenyar cal haver penetrat en el món que es vol ensenyar i haver-ne sortit per transmetre l'experiència, sinó es cau en el risc de transmetre un receptari sense sentit o d'explicar mil i un anàlisis possibles sense esbrinar ni el més mínim principi que els lligui.

Es important repensar l'accés a les imatges i reconstruir d'aquesta manera els sistemes de comprensió, per tal de fer-los més propers a l'experiència més real i complexa d'aquells que ens dediquem a l'ensenyança o l'aprenentatge del poder de configuració, de

tots aquells que ens dediquem a la producció d'imatges, a la creació de sentit.

Aquest repensar obliga a repensar també el marc docent en que es dona l'experiència de la transmissió. Un pla d'estudis es justifica per una determinada cosmologia que afirma els principis d'un determinat univers dels quals n'extreu una pedagogia, entesa com un transitar per un sistema de límits.

S'ha de reinterpretar l'art com a forma visual, i la forma visual com el mitja principal del pensament productiu. Això que sembla tan evident sovint de tan evident, es dona per suposat, però no es fa l'esforç per aplicar aquest fet en l'ensenyança, de manera que es superi tota la tòpica clàssica, neoclàssica, acadèmica, moderna i postmoderna sobre l'art.

Si es reconeix que el pensament productiu amb la cognició és pensament perceptual, s'evidencia la funció cabdal de l'art, de la configuració, és en el taller interior on es pot dispensar l'experiència més eficaç del pensament perceptual. És l'artista qui coneix la varietat de formes i tècniques disponibles i predisposa l'atenció al desenvolupament de la imaginació. Té costum de visualitzar la complexitat i concebre fenòmens i problemes en termes visuals. Té poder de crear sentit.

Cal creure que tot plegat pot servir per quelcom més, de fet, si no s'entén l'art con una forma de gnosí tot recuperant antigues concepcions, de poca cosa ens pot servir, ans al contrari, pot resultar estèril fer-se certes interrogacions, si no és per l'enyor d'un eix de sentit que ajudi a comprendre un fenomen, fet de múltiples fenòmens.

Mirar el passat per saber del present

Fins aquí unes primeres consideracions respecte del contexte i de la gran qüestió que s'hi genera i que de fet segons es respongui, implica un desenvolupament de perspectives o, al nostre entendre, una constricció reduccionista i tanmateix aquesta resposta

condiciona l'altre aspecte del posicionisme, el del temps.

Admetre o postular que l'art és una forma de coneixement i comprensió promou en la reflexió una clara tendència a la sincronia i a presentar el passat immers en categories d'estudi atemporals, amb una clara consciència de que és la tradició que ve cap a nosaltres en suport de l'ara i aquí i per tant, que som nosaltres els que constituïm la trama dels fets i en ressaltem les estructures pertinents.

La sincronicitat, filla del nostre temps, és la tendència a superar, el farragós pes de la història i sobretot el de la cronologia, però lògicament, consegüent amb l'actitud metafísica, -per cert que la metafísica seria una reacció a l'especulació casuística- hem de creure en un temps metafísic, o punt present d'interacció i recepció, i dit clarament deixar-nos d'històries, que no vol dir negar-les, sinó en tot cas reavaluar-les més enllà dels anàlisis propis dels historiadors que sotmeten l'avui, en l'ahir, quan el que cal és recrear l'ahir en l'avui.

Altrament, decantar-se pel postulat de l'erudició i la instrucció genera l'efecte més aviat contrari, de tal manera que la reflexió s'extingeix en favor de la mera classificació amb predomini de la cronologia i a preteritzar el present, immers en categories d'estudi evolucionistes que ens atancen cap al passat, amb la il·lusió de reconstruir l'ahir i com elements impersonals d'una trama perenne i infinita.

Tot matitzant aquesta darrera qüestió, es fa referència molt clara a tota la problemàtica de la història i al fet que es desprèn d'un treball com el present. L'únic que volem deixar clar és l'encreuat en el que ens trobem avui en dia, que ens permet assolir una panoràmica força inèdita anteriorment, la de les coordenades espacio-temporals. Precisament la quantitat de mapes nous han ampliat notablement l'abast del territori i consegüentment la reducció del dubte metafísic en relació a la intuïció d'uns principis que ho presideixen tot.

La història no es pot reduir a classificacions, ni tant sols a interpretacions

com en el cas de la ciència, el paper de l'observador és primordial. De fet la història no existeix al marge esperant ésser descoberta, sinó que senzillament no existeix, es fa i refa cada dia per uns individus d'avui, els quals com més especialitzats, més bé proposen el disseny de mapes fonamentals en dades, segurament certes, però ni de molt totes les dades i molt menys aquelles que fan referència, no als ordres explícits de l'època sinó als territoris simbòlics.

Respecte a això mateix, és el present el que determina l'abast documental i el que amplia la trama de relacions del pensament.

és fàcil detectar, a través i entre línies de tot l'escrit fins ara, un grapat de disciplines filles d'un coneixement trinxat que aspira, més enllà de l'eclecticisme, a una reunificació del sentit sense menysprear l'especialització -altrament imprescindible-. És probablement dins el nostre fenomen, l'art, on més possiblement és donarà d'induir una certa reunificació, per bé que tant la seva realització com la seva reflexió esdevenen fonamentalment allò que ara s'anomena interdisciplinària.

L'afirmació dels fets.

Per negació, aquest estudi no pretén ser una classificació, tampoc establir una comparatística estricta, ni ambdues alhora; tampoc cerca un sentit historicista, tampoc una anàlisi del poder configurador, ni una anàlisi de la configuració; tampoc una confirmació de l'expressivitat, ni del principi religiós, ni del principi estètic, ni una relació estricta de les concepcions i els comportaments; tampoc una etnologia o antropologies en sentit estricte.

Seria quelcom inclassificable, referent a un fenomen real com és la recepció de les imatges avui en dia dins dels processos d'estudi i aprenentatge i el seu descabdellament.

Tot i això caldria esbrinar també si és possible superar seriosament, en cas de ser vàlida per a nosaltres, la dicotomia científica

de teoria -pràctica que en el nostre cas genera més confusió i conflicte- un fet totalment coherent en si mateix com és el que en un sentit ampli anomenem obra d'art.

"El que en la obra de arte se experimente una verdad que no se alcanza por otros caminos es lo que hace el significado filosófico del arte, que se afirma frente a todo razonamiento. Junto a la experiencia de la filosofía, la del arte representa el más claro imperativo de que la conciencia científica reconozca sus límites" 1

La gran pregunta seria si podem enfrontar, impunement qualsevol imatge -com efecte d'una obra d'art- en el sentit de donar per establertes qüestions parcials, i reductores d'una imatge concreta o pel contrari, en el sentit de donar per establertes unes categories universals de la imatge com a poder de fer món.

La pregunta més directa seria, d'aquestes imatges, ¿què ens commou realment, a quin substrat de la consciència apela aquesta commocio, de ¿quina manera ho fa?

Es possible desprogramar la percepció i observar, no ingènuament però si inclusivament. La manera de veure ja em determina el que veig, la mirada ja em selecciona el que haig de veure.

Tots els continguts de l'esperit, per molt que els assignem sistemàticament un domini propi i posem en la seva base un principi autònom propi, se'ns donen sempre, si més no inicialment en la reciprocitat dels seus enllaços. Qualsevol modalitat de la consciència es troba inicialment implicada en la consciència cosmogònica.

Aquesta connexió és tan forta que allà on comença a afluir-se, el món de l'esperit sembla amenaçat per una desintegració total. Les formes particulars tendeixen a sortir del conjunt i enfrontar-se unes a les altres amb la pretensió d'una peculiaritat específica; semblen aleshores desarrelar-se d'elles mateixes i perdre una part de la seva pròpia essència.

Certament després s'aprèn, i amb lentitud que aquesta autorrenúncia constitueix un moment necessari del seu desenvolupament autònom; que la negació porta en si el germen

d'una nova posició i que la separació es converteix ella mateixa en punt de partida d'un nou enllaç.

La perdua de sentit

Es impossible no partir de la crisi del món modern; això suposa algun tipus de crisi, i algun tipus de reconeixement de la mateixa, precisament com a valor del món modern.

Altrament, crisi no significa un estat dolent, en tot cas no significa un estat bo, però caldria saber a partir de quin estat modèlic establím la distinció.

Desde que l'art deixa de ser imatge simbòlica -de símbolon, de semblança en la diferència, d'univers- per esdevenir imatge merament especulativa -de speculum, de diferència en la semblança, de divers- es torna paulatinament insatisfactori, -que no vol dir sense satisfacció, sinó amb una satisfacció insuficient- en el sentit que aconpleix la mesura d'un desig personal anomenat estètic -referent als sentits, concupiscència ocular en el nostre cas- deixant sense acomplir la mesura d'una necessitat individual, i per addició, col·lectiva, anomenada numinosa, referent a l'esperit, [contemplatio essentialis].

Tenim la convicció de que l'art més enllà de la crisi -en el sentit de separació-, re-trobarà amb nous bagatges -aconseguits mercès a la mateixa crisi- la unitat perduda, fruit d'una visió "de totalitat renovada" en un sentit inèdit. No és una posició optimista, ni una regressió metafísica; tot i amb això, no amagarem un cert enyor del mite i l'imaginari com a formes de compartir -convocar i evocar- més que no pas en les formes de possessió que pren actualment l'imaginari tot -revocant i equivocant-.

Potser la clau està en la manca de sorpresa, en l'aborriment de tota l'especulació contemporània -especulació, creació d'imatges de les imatges-; en el principi d'indeterminació aplicat a tort i a dret, a les estructures dissipatives com a únics esquemes possibles, a la teoria de les catàstrofes com explicació de la diferència.

En el fons sabem que hi ha quelcom més, que ha d'ésser possible la unitat en la varietat, que precisament la riquesa actual ha de permetre més que mai revelar el sentit, en lloc de confondre'l.

Emparaular l'experiència.

¿Com parlar de la totalitat d'una experiència, com parlar de l'art, com fer-ne ensenyança, quan situats en la contemporaneïtat, tot l'art del passat es torna extrany, o merament estètic, decoratiu, posseïble en la seva aparença superficial, però sense gairebé sentit, i reduït a uns judicis a partir de prejudicis de temps i lloc, propis de l'occident contemporani?

Dins de la crisi del món modern, que al nostre entendre no vol dir crisi del propi món modern, sinó del seu procedir, és a dir: el món modern implementa uns valors i uns hàbits de lectura que no per heterodoxes deixen de ser eficaços, si més no com a portadors d'una altra mirada d'una altra visió, en definitiva d'una revisió. La crisi ve de la manca de noms per a les noves relacions, de la manca d'esquemes, en el fons simbòlics, per a les noves estructures, que en tant que innominades apareixen heterodoxes i fins i tot herètiques des d'un saber instal·lat en la veritat d'uns esquemes positivistes.

Tanmateix, si ens situem en el passat, no històricament, sinó perceptualment, sentidament, pel que tenim de buidor, és quan tot aquest art desvetlla algun sentit. Però vet aquí que aleshores l'art contemporani se'ns torna incompreensible, llunyà, malgrat tenir-lo al costat, decoració indecorosa, veritable concupiscència ocular en la seva totalitat.

Ja no reflexa res, és un símptoma i prou.

Altrament no podem negar el pertànyer a un moment que precisament es caracteritza per la possibilitat de totes les possibilitats, per la relativitat de totes les concepcions. Si tot és possible i a més a més relatiu, ¿perquè no pensar en tornar a mirar -investigare- tot el que una imatge mostra?

¿Com no perdre el sentit de la totalitat en la diversitat de les interpretacions? ¿Com trobar el coneixement general en la comprensió dels particulars? ¿Com extreure valors del contexte històrico-mític en què es classifiquen les imatges i actualitzar-les en un present-històric?

¿Com congeniar la fruïció estètica amb la fruïció d'una veritat?

¿Perque no presentar el desconegut, el misteri, la incògnita o almenys el dubte sobre la versió parcial a partir d'un coneixement general, en lloc d'aprofundir parcialment en el conegut fins a convertir-ho en impropí, gairebé novament desconegut?

¿és possible fer un treball acadèmic, que precisament posi en dubte els valors acadèmics? ¿Com podem retrobar les arrels del sentit, més enllà de la gènesis dels comportaments superficials en l'execució de l'obra d'art, dels fets?

és imposible que tot valgui, és el mateix que dir que no hi ha res que valgui, ¿on és la clau del judici? que no de l'opinió, ¿on es la comunió de sentit, implícit?, que no la confabulació de criteri explícit?

El rigor només serveix per encarrilar el diferent en el versemblant, la descomposició dels valors absoluts en relatius; converteix els abans arraconats valors relatius en valors absoluts de la nova posició.

L'enyor d'un ordre autèntic, secular, de fet mític, es posa en evidència quan tots els intents d'ordenar el món esdevenen parcials, insuficients; sempre hi ha quelcom que s'escapa, ningú s'adona que des del moment que hom s'irroga el dret a ordenar, el dret a crear el cosmos, d'extraure'l del caos, s'oblida que ell com a creador ha de restar fora d'aquest ordre i en conseqüència ja és un ordre mort, inútil, doncs ell com a creador no hi te cabuda.

Hom no s'adona que ell és l'ordre, el paradigma de l'ordre, ell és el creat, no el creador, ell es el creat que pren consciència de tal, i per tant esdevé veritablement el centre de la creació. Això sembla indefugible, i tota la seva activitat espiritual no esdevé més que necessitat de consciència. Quan hom

esdevé consciència del creat, l'objecte i el subjecte són el mateix, doncs hom està subjecte al creat, i no és subjecte del creat.

El creador, el veritable creador, no és res en especial, no pot ser res creat; és el que és sense creació, el que no es pot conèixer més que a través de la seva manifestació, a través del creat.

Pensar la complexitat.

Abans de passar a pormenoritzar, tot desgranant, els conceptes implicats en aquesta primera aproximació, cal preguntar-se pel sentit i adequació dins d'aquest contexte i paràmetres d'un treball d'aquestes característiques, en el ben entès que no és una obra d'art en sí, i per tant no és el que se'n diu una tesi pràctica, -si és que té sentit una tesi de tal tipus-, ni pot pretendre ser una tesi teòrica, aquí seria etimològic, no tan sols per manca d'especialització, sinó perquè és una reflexió sobre la comprensió i interpretació de l'obra d'art des del propi fenomen i amb coneixements implicats, a un estudi d'aquestes característiques.

"La difícil situació de un filósofo que pretende ser a toda costa un técnico del Todo (y a quien escaparían los cambios efectivos a que la imagen del hombre y del mundo han ido sometándose poco a poco en el transcurso de la historia), la solución consistiría en reducirse a ser un «técnico del detalle», Pero técnicos del detalle son ya los científicos. [...] y el problema de la filosofía contemporánea ha sido precisamente el de una crisis de la filosofía como técnica del Todo sin que por ello el filósofo pudiera invadir correctamente el campo del detalle, propio del científico, Una de las soluciones dadas a esta crisis ya la conocemos, ha sido la decisión, por parte del filósofo, de ser sólo el metodólogo de las investigaciones sobre lo particular. Decisión fructuosa pero que, a mi entender, ha dejado al margen otro amplio terreno de investigación en el que el filósofo tenía que decir su propia palabra. Existe, en efecto, otro discurso posible que permite al filósofo, si no hablar del Todo, sí satisfacer su «vocación» de generalización de los problemas y es la investigación interdisciplinial. En el curso de ella el filósofo toma nota de los estudios realizados por las distintas disciplinas y trata de reducir los diversos métodos y los distintos resultados a modelos descriptivos, capaces de reflejar la estructura de los distintos fenómenos analizados y de los

distintos procedimientos de análisis. Es tarea del filósofo llevar a cabo esta reducción interdisciplinaria y es tarea suya poner de manifiesto, entre los modelos elaborados, semejanzas de estructura. Hallar semejanzas de estructura no significa, creo, hallar semejanzas de «constitución ontológica» de los fenómenos (ya se trate de objetos o de métodos de investigación), sino determinar que para reducir a modelo distintos fenómenos ha sido posible (o indispensable) utilizar los mismos instrumentos.²

"Frente a este campo de problemas, precisamente para poder realizar un razonamiento «filosófico» referido al mundo de mañana, considero que el primer paso que ha de darse es el de un estudio interdisciplinario que, reduciendo a modelos descriptivos los diversos fenómenos, pueda permitir la determinación de semejanzas estructurales entre ellos; y a partir de aquí procede a la determinación de más profundas relaciones históricas entre los diversos hechos, a fin de admitir la determinación de un nuevo panorama antropológico, en base al cual elaborar las tablas de valores, los parámetros a la luz de los cuales predicar racionalidad, humanidad, espiritualidad, positividad de actitudes humanas que hoy pueden parecerse aberrantes, precisamente porque no estamos todavía en posesión de un adecuado cuadro de referencias.

Esta actividad no constituiría, como algunos pueden pensar, una descripción pasiva y cínica de fenómenos excéntricos, eludiendo el juicio de valor y el compromiso modificador; porque constituiría un preludio científicamente indispensable de un compromiso con los fenómenos; y en su mismo ir haciéndose se formarían juicios de valor, porque no existe planteamiento de problema o aplicación de procedimiento descriptivo que no contenga ya en sí, en el modo en que dispone y elige sus propios puntos de partida, una indicación fundamental acerca de la interpretabilidad de los mismos fenómenos. Y a través de esta actividad el filósofo, sometido a la lección de lo particular, llevaría a cabo, interdisciplinariamente, su tarea de técnico del Todo; un todo que no sería una simple abstracción conceptual, sino la actividad concreta del discurso interdisciplinario, el continuo perfilarse de las hipótesis explicativas y orientadoras. Lo cual a su vez exigiría que el filósofo no fuese ya un estudioso aislado, sino alguien que trabaja en continuo contacto con los demás, para verificar continuamente los modelos que elabora y determinar su validez sólo en el contexto de una actividad, abierta y progresiva, de confrontación.³

La recerca de sentit.

No podem mai oblidar, a l'hora de postular qualsevol cosa, que som nosaltres

mateixos els que estem postulant i per tant sempre es dona una tercera distància.

La direcció en què apunten les pròpies tendències és cap a una actitud o un posat preferentment contemplatiu com a resultat d'una recerca simultània en múltiples direccions per tal de reunir novament allò que de cert es coneix.

De fet, doncs, el subtítol hauria de denotar un cert sentit d'enyor -d'enyorança metafísica si es vol- alhora que es desprèn un cert positivisme, curiosament, de l'obertura única i actual de possibilitats reflexives, i que, amparades en el relativisme operatiu, que no teòric, del món contemporani, ens encaminem gairebé imperceptiblement cap a la recerca d'un sentit de sentits.

Això fa que en «la representació simbòlica del cos humà», esdevingui en «allò que no és el cos», el subtítol, tot fent esment efectivament, a la intenció -allò que tendeix cap a dins i per la mateixa raó allò que de dins surt a l'encontre-, més que no pas a un objecte precís i concret d'aquest moviment.

Fet i fet, estructurada la trama, deixar que flueixi cap a hom, allò que de fluent tenen les coses i en el nostre cas, les imatges i els símbols.

Allò que ens preocupa és la comprensió d'allò que no és el cos, copsar el sentit del poder de configurar la generalitat d'aquesta iconografia, i la síntesi perceptiva que en podem fer nosaltres, per sobre de simplement explicar allò que significa, de rastrejar la figuració d'un cos, de la particularitat d'una imatge, o d'una anàlisi de distinció estètica o històrica.

La intenció primera era oferir un discurs fonamentalment visual, a partir d'un recull d'imatges amb un element comú entre elles.

Aquesta sola intenció que perseguia intuïtivament revalidar una experiència docent que pretén afirmar la creació de sentit en el sentit propi del conèixer, mitjançant unes eines que tenen com a paradigma la configuració d'imatges, ja esdevenia per si mateixa, un cop

degudament interrogada, d'una certa complexitat.

La primera qüestió que sorgeix és la de voler primar el discurs visual per sobre del discurs verbal. Això en sí ja és un error. És inevitable verbalitzar les experiències, no obstant cal deixar clar que la verbalització no pot substituir l'experiència. De fet l'experiència d'un discurs visual ens planteja, ja d'entrada, tot el problema de la percepció i més concretament de la percepció de les imatges.

Com a conseqüència immediata se'ns planteja quina cosa són les imatges, el valor ontològic de les mateixes amb tota la problemàtica de la representació, que en tant que discurs esdevé teoria del símbol, com a la manera pròpia d'accedir a les imatges, al seu coneixement.

El fet de recollir implica alhora una selecció i una exclusió que han d'obeir a alguna raó.

Se'n desprèn també que haurem d'operar amb reproduccions i amb la manipulació que això representa, posant sobre la taula com arriba l'art, o a on és l'art en la seva reproducció. D'aquí passem directament a la narrativa, o sigui a la disposició de les imatges i que ens porta directament a la qüestió de les ordenacions i classificacions i a la comparatística en tant que se suposa que totes participen d'un element comú del que sorgeix, novament què és el que poden tenir de comú i què de diferent.

Per acabar, caldrà pensar que un discurs visual va dirigit a un observador que disposa d'un seguit de filtres d'interpretació, els uns de caire centripet, els altres tendents a la dissecció i tots en funció més de la interpretació que no pas d'una veritable comprensió.

En el millor dels casos es tendeix a imitar els modus de configuració, més que no pas a l'operació intel·lectual de creació de sentit.

Com podem observar, la simple intenció d'oferir un discurs visual mitjançant un recull d'imatges a l'entorn d'un motiu, ja no és tan

simple , menys encara si afegim que el discurs persegueix dir, argumentar quelcom i que la pròpia elecció d'un discurs visual ja esdevé determinant. Tot i amb això el poder evocador de les imatges no s'esgota.

Com que del que es tracta és d'aprofundir en l'aprenentatge del fer art, de conèixer genuïnament, caldrà trobar els límits d'aquest aprenentatge en els valors afegits i implícits en tota imatge.

El resum de tot plegat és que hi ha una munió de variables considerable, però en aquest moment ha de ser possible definir una certa postura des del centre on es genera la producció i que sigui capaç de detectar les variables, tot oferint una certa jerarquització dels comportaments, per tal d'esbrinar què és realment necessari per a la comprensió, pedra de toc de la creació de sentit.

D'aquí que, en definitiva, s'agafi la representació simbòlica del cos humà com a paradigma de la reflexió, en tant que el cos humà és paradigma dels referents i de la seva ensenyança. El símbol és paradigma dels llenguatges i de la seva comprensió i la representació és paradigma de les imatges i de la seva interpretació.

En relació a la imatge, el símbol i el signe.

"La esencia de la imagen se encuentra más o menos a medio camino entre dos extremos. Estos extremos de la representación son por una parte la 'pura referencia a algo -que es la esencia del signo- y por la otra el 'puro estar por otra cosa' -que es la esencia del símbolo-. La esencia de la imagen tiene algo de cada uno de ellos [...] un signo no es nada más que lo que exige su función, y ésta consiste en apuntar fuera de sí [...] Una imagen no es por lo tanto un signo [...] La diferencia entre imagen y signo posee, en consecuencia, un fundamento ontológico. La imagen no se agota en su función de remitir a otra cosa, sino que participa de algún modo en el ser propio de lo que representa [...] El símbolo se distingue fácilmente del signo, acercándose con ello por otra parte al concepto de la imagen. La función representativa del símbolo no se reduce a remitir a lo que no está presente. Por el contrario el símbolo hace aparecer como presente algo que en el fondo lo está siempre [...] El símbolo expresa y hace visible. La

[*Tessera hospitalis*] es un resto de una vida vivida en otro tiempo, y atestigua con su existencia aquello a lo que se refiere, es decir, deja que el pasado se vuelva presente y se reconozca como válido [...] Su sentido es ser comprendidos por todos -en comunitat- [...] Lo que se simboliza requiere ciertamente alguna representación, ya que por sí mismo es insensible, infinito e irrepresentable; pero es que también es susceptible de ella, pues sólo porque es actual por sí mismo puede actualizarse en el símbolo. En este sentido el símbolo no sólo remite a algo, sino que lo representa en cuanto que está en su lugar, lo substituye [...] Sustituir significa hacer presente algo que está ausente. El símbolo substituye en cuanto que representa [...] el concepto de la [repraesentatio], que antes hemos empleado para caracterizar a la imagen, tiene aquí su lugar originario; esto demuestra la cercanía objetiva en que se encuentra la representación en la imagen y la función representativa del símbolo [...] son representantes y reciben su función óptica representativa de aquéllo a lo que han de representar. En cambio la imagen representa también, pero lo hace por sí misma [...] los símbolos, no reciben el sentido de su función desde su propio contenido, como la imagen, sino que tienen que adaptarse como tales. A este origen [...] le llamamos su «fundación» [...] en la imagen no existe la fundación en este sentido. Por fundación entendemos el origen de la adopción de un signo o de una función simbólica [...] fundación, que es la que le confiere su carácter representativo, pues su significado no le viene de su propio contenido óptico, sino que es un acto de fundación, de imposición, de consagración." ⁴

De tot això, se'n pot extreure una relectura del títol de la tesi, que de manera expressa fa referència als conceptes fonamentals que expliquen, per comprensió, l'experiència de l'art. D'alguna manera la intenció era endegar un estudi que posés sobre la taula la totalitat de la complexitat del problema.

D'acord amb això podem començar per establir que si el símbol fa aparèixer com a present quelcom que hi és sempre, això ens remet tot seguit a la noció d'arquetip, com a estructura modelica de tota construcció simbòlica.

Aleshores, si establím les analogies següents:

Primera, que el signe és la referència a alguna cosa; segona, que el símbol substitueix i tercera que la imatge es representa per si mateixa; doncs el símbol també representa per substitució i el signe per referència.

Podem procedir a recombinar els termes del títol enunciat segons aquest entramat de conceptes dels quals el primer seria, per paradoxal que sembli, la representació -com a tal-, de la representació -com a substitució-, de la representació -com a referència-.

En aquest cas la referència, el signe, és el cos humà, la representació simbòlica és tant la substitució d'aquest signe per un altre que el fa present en la seva absència com la presència d'aquest signe en substitució d'altres absents o intangibles i tot plegat dins i a través de la imatge com a ens sensible i autònom en la seva construcció.

Per tant, es podria enunciar d'altres maneres com per exemple: la imatge simbòlica del signe del cos humà, o bé la simbòlica de la imatge del signe del cos humà o més acurat encara, la referència al signe del cos humà en la representació substitutòria, fins i tot i en darrera instància, [la manifestació sensible, simultània i incloent de les concepcions del món sota les estructures dels signes antropomòrfics] dit més sencillament, trobar el sentit de l'ésser humà per via de la comprensió de la seva imatge.

"En cualquier caso, lo que queremos significar bajo el término de 'representación' es un momento estructural, universal y ontológico de lo estético, un proceso óptico, y no por ejemplo un acontecer vivencial que suceda sólo en el momento de la creación artística y que el ánimo que lo recibe en cada caso sólo pueda repetirlo [...] La presencia específica de la obra de arte es un acceso-a-la-representación del ser." ²⁵

L'elecció del motiu últim no és causal en el sentit doble en que el cos humà fa referència a la nostra pròpia realitat de ser i existir, en definitiva la nostra imatge, que el vincula a tota pregunta última de tota filosofia, que vol esbrinar l'ontologia d'aquest ser i el seu decurs; esdevé, per tant, paradigma representacional de gairebé tots els testimonis iconogràfics.

és aquí, quan l'elecció del cos humà, per bé que després el situem en el lloc procesual adequat, no pot eludir la referència al propi home que representa, és a dir, que l'autor, la imatge i la referència són anàlogament el mateix, és a dir, que el representador, la representació i el

representat tenen un nexa de reflexió entre ells. Això, que només passa aquí és fonamental dins la concepció del fenomen de l'art com a forma de coneixement i reconeixement, doncs aquí el reconeixement passa pel coneixement del propi reconeixement, d'on la tautologia comprensiva és absoluta i les imatges es revesteixen d'una potència afegida a la pròpia ontologia, que realment commou lligams de cohesió de la pròpia consciència del jo.

Aquests nivells de designació en que el que designa esdevé designat per reflexió en nosaltres mateixos és important, doncs facilita la penetrabilitat de l'entorn convertint-se en un nom, en un món. Aquesta accessibilitat a nomenar, a crear món és fonamental en l'aprenentatge de la representació, és a dir, en la facultat de crear imatges, de representar mons en lloc d'entorns, de representar configuracions en el lloc de les absències, d'obrir horitzons de coneixement en el desconegut i de donar símbol del que no es pot conèixer.

Caldrà entendre el cos com estructura que més que ésser composta, per raó del seu antropomorfisme -com a valor simbòlic de la realitat cos humà- compon la imatge ja que es dona en un sol element la facultat de compondre, representar i expressar no tant sols com unitat haloplàstica, sinó per si mateixa, com unitat icònica, en virtut del que simbolitza.

En aquest cas la forma, el motiu no s'oposa al tema, al contingut.

Si busquem donar imatge de l'home, com a tema, ens trobem que el motiu és alhora el tema i que els significats convencionals del tema no tant sols s'enriqueixen, sinó que constitueixen part del motiu, en tant que aquest es reconeix en la totalitat de les imatges on hi figura i configura i n'esdevé reflexió i coneixement per a millor reconeixement de la representació i en la representació.

Això vol dir que el valor simbòlic -diem-ne la seva iconologia-, el seu descobriment i interpretació, -després de la seva designació pre-iconogràfica i significació iconogràfica-, el seu sentit profund que es vincula a principis fonamentals, deriven alhora del seu esmentat valor simbòlic per se, i com

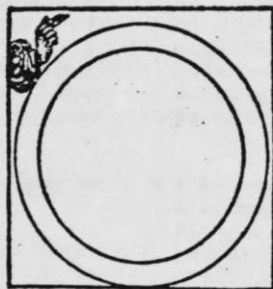
a rastre d'interpretació de; com un temps i un lloc ha condensat en una obra o representació aquest valor simbòlic.

Aquí, novament, trobem superposats o millor sintetitzats conceptes que sovint se'ns fa creure que s'han de desvincular o bé distingir més enllà de l'operativitat.

Si el motiu és el cos humà, el qual ja esdevé un valor simbòlic per se, vol dir que el motiu i el contingut, a més del tema que seria la manera com se'ns presenta el motiu amb llur propi valor simbòlic, superposant-se en un sol element. Per això iconografia i iconologia es reuneixen en quelcom que esdevindria així com una mena d'hermenèutica del cos humà, del reflexe antropològic, tant òptica com existencialment, de fet, una hermenèutica de la presència, del jo i de l'altre, de la mútua reflexió, de l'espècie en el que té de més específic, el cos, en tant que dualitat d'interior i exterior, de finitud i d'infinitud.

D'aquí es desprèn l'aplicació que fem d'aquesta noció, que s'impregna del sentit de presència i re-presència i de com hom es coneix a si mateix per raó de la seva representació.





LA CONSTRUCCIÓ DEL DISCURS
PER DESCONSTRUCCIÓ DE
L'EXPERIÈNCIA

Dir de l'experiència.

"El arte existe porque lo vemos, no porque hablémos de él, a no ser que sea en su presencia, ¡Cómo me avergüenzo de tanta verborrea sobre el arte en la que en otro tiempo también yo participé!". El hecho es que «no se puede juzgar correctamente sino aquello que uno mismo es capaz de hacer»; de modo que en rigor solamente el artista estaría en condiciones de ser buen juez sobre arte, porque sólo él tiene la experiencia directa de la creación, «En el fondo nadie más que el propio artista tiene una idea clara sobre la dificultad del arte»." 70

Sovint, reflexionar sobre les imatges no és produir imatges sinó paraules.

Això ens introdueix a la polèmica entre imatge i paraula. Allò que distingeix a la imatge de les demés classes d'objectes significants i en particular de la seqüència de paraules és el seu estatus analògic; la seva iconitzat en el sentit de que la imatge aporta sempre una analogia d'allò que representa.

Cal deixar ben clar, no obstant, que l'analogia visual -i les pròpies imatges ho demostren- no s'ha d'entendre en el sentit corrent del terme, atès que s'han d'admetre variacions qualitatives i quantitatives al grau d'iconicitat o semblança, entenent la semblança com un sistema més que no pas una condició. La semblança exigeix establir un eix de relació i aquest pot ser d'indole diversa, d'on la semblança no fa referència sols a l'analogia formal sinó que s'implica en altres valors de relació susceptibles d'esdevenir simbòlics.

és interessant, al respecte, la noció que intenta desplaçar la definició de la imatge en el sentit de que aquesta ja no és més la imatge d'un objecte, sinó la imatge del treball de producció de la imatge -idea de sistemes més àmplis, exteriors a la representació en el sentit corrent de la paraula- i entenent per producció tots els valors implicats en la gènesis de la imatge, essent la materialització un dels seus aspectes.

Tornant a la polèmica entre la imatge i la paraula no es tracta ara de crear una oposició, però no podem per menys, des de la nostra perspectiva i contexte, de donar una certa preeminència al discurs visual i d'aquí el pensament visual.

El problema dels lingüistes, al nostre entendre, radica en que la parla és un discurs diacrònic i per tant analitzable des d'aquesta perspectiva en els seus elements i en les seves relacions, separadament dels seus significats. Si extrapolem aquest esquema a la imatge caiem en l'error de tractar diacrònicament un discurs en què els elements, les interrelacions i els significants es supersosen, coincideixen i es necessiten, constituint-se mútuament, i esdevenint cada imatge un món complet on la paraula discurs ja el desvirtua.

Aquest error dels lingüistes a l'extrapolat el seu esquema a la imatge, al que s'anomena discurs visual, pot ser justificable. El que ja no és tan justificable és que els estudiosos de la imatge caiguin en el mateix error i redueixin aquestes als elements i les seves interrelacions com un valor absolut d'explicació quan no és més que un àmbit d'aproximació.

Qui coneix molt bé aquesta falacia i contradicció, és el pensador que s'expressa i expressa el coneixement i fa transmissió del mateix mitjançant les imatges.

és l'artista, en un sentit genèric del terme, qui sap d'aquesta implicació i qui coneix que no hi ha res més il·lusori que la paraula.

"La vista es el más sensible, o mejor dicho, el más evidente de los sentidos humanos. Así, cuando los hombres trataron conscientemente de comunicarse unos con otros, tuvieron que ensayar, antes que ningún otro, ese lenguaje que hoy en día llamamos pintura. y así sucedió que un hombre, al mirar la Luna y tratar de bosquejar su forma en la arena húmeda o al mojar la mano en un pigmento de color y estamparla en una piedra, o al tratar de imitar la forma de un animal en su carrera, había empezado a hablarles a los otros. Ciento que todos veían la Luna y las manos y animales corriendo. Pero ¿cómo podría cualquiera de ellos saber si los otros veían exactamente lo mismo que él estaba viendo? Y entonces alguien se acerca al lugar donde otro hombre ha dibujado la Luna ¡Contempla el dibujo y ve de qué manera veía el otro la Luna! Se siente plétórico de alegría. Las cosas son ahora diferentes; un hombre ha derribado la puerta que le separaba de otro, ha abierto la vía para pasar hacia él. Y desde aquel momento nada ha cambiado" 71

"En el nivel de la representación gráfica, dispongo de un infinidad de medios para representar el caballo; sugerirlo, evocarlo mediante juegos de claro-oscuro simbolizarlo

mediante un caligrafía, definirlo con un realismo minucioso (y al mismo tiempo denotar un caballo detenido, corriendo una carrera, de tres cuartos de perfil, deslizándose, con la cabeza inclinada mientras come o bebe, etc.). Es cierto que verbalmente puedo también decir «caballo» en cien lenguas y los dialectos, por variados que sean, pueden codificarse y catalogarse, los múltiples medios de dibujar un caballo no son previsible; y, mientras las lenguas y los dialectos solo son comprensibles por aquel que decide aprenderlos, los múltiples códigos de dibujo de un caballo pueden muy bien ser sapreados por quien jamás tuvo conocimiento de ellos (incluso cuando, más allá de cierta medida de codificación, ya no hay reconocimiento de parte de quien no posee el código).⁷²

"Las palabras o el lenguaje, sean escritas o habladas, no parecen desempeñar ningún papel en el mecanismo de mi pensamiento. Las entidades psíquicas que parecen actuar como elementos del pensamiento son ciertos signos e imágenes más o menos claras que se pueden reproducir y combinar «voluntariamente»... Estos elementos son en mi caso, de tipo visual, y algunos de tipo muscular. Las palabras convencionales u otros signos hay que buscarlos laboriosamente y sólo aparecen en una etapa secundaria, cuando el juego asociativo mencionado se halla lo suficientemente asentado y puede ser reproducido a voluntad."⁷³

"La actividad artística es una forma del razonamiento en la que percibir i pensar son actos que se encuentran indivisiblemente entremezclados [...] abundan las pruebas de que el pensamiento verdaderamente productivo, en cualquiera de las áreas de la cognición, tiene lugar en el reino de las imágenes"⁷⁴

El problema plantejat per la distinció entre la relació espectacular i la relació immediata és inherent a tota comunicació humana. Doncs els homes es veuen i es parlen. En la paraula, la relació entre els homes s'estableix amb la mediació de les seves relacions amb el món -amb l'universal-, és a dir, mitjançant la intervenció de les coses de les quals es parla, coses que el discurs proposa com a idees. En canvi, la mirada promou una relació immediata; una recerca de l'absolut.

"Lo que caracteriza la creatividad cultural no es la relación técnica con el objeto ni la inmersión de cada uno de sus propios movimientos internos, sino el hecho de que ciertos hombres puedan comunicarse entre sí renunciando a la doble relación inmediata [...] y aceptando, entre ellos, la presencia de un tercer objeto que ya está allí, siempre dado

por adelantado. Hablan de él y hablando de él, se hablan entre sí."⁷⁵

L'experiència del dir.

La paraula exigeix l'assassinat de la cosa -Hegel-. La imatge supera, en part, aquesta distinció ja que la imatge ens parla a través de la mirada. La imatge en el seu poder de representació sintetitza, en la comunicació, la relació espectacular i la relació immediata, superposa la recerca de l'absolut amb l'experiència de l'universal, interrelacionant dos nivells de coneixement.

"Estrechamente unido con el lado fabril de la creación artística, de que en la obra de arte el aspecto físico y el espiritual, existencia y valor, signo y significado coinciden sin ninguna reserva; en la obra ser y decir son uno, justamente porque el artista no tiene otro modo de decir que el hacer, y exactamente por esto es artista, porque no dice sino haciendo, más aún, su hacer es su único modo de decir."⁷⁶

Sembla clar que la imatge no pot ser codificada més que en base a altres imatges.

El discurs verbal sobre les imatges difícilment passa d'una descriptiva.

El logos, el discurs, la construcció del discurs, apareix com a conseqüència de la desconstrucció de l'experiència, això ens posa enfront de definir aquesta experiència, per un costat, i per l'altra ens obliga a establir un suposat mètode de desconstrucció de la mateixa.

"Ya el nombre mismo de la lógica indica que en su origen, la reflexión sobre la forma del saber, se interpreta de la manera más íntima con la reflexión relativa a la forma del lenguaje."⁷⁷

En el ben entès que l'art és una forma de coneixement, i la finalitat del coneixement és fer intel·ligible l'experiència del món -aparaular l'experiència, fer llenguatge l'experiència, per tal que hom conceptui la realitat i la seva pròpia ubicació com a part integrant de la mateixa-. L'art és una forma de llenguatge, aproximar-se a l'art és aproximar-se al modus de coneixement que li és propi i aquesta propietat radica en la

indistinció entre l'experiència i el modus de fer-ne llenguatge.

Aquesta aproximació es planteja sempre com una experiència, des de l'interior del propi fenomen, des de la seva comprensió en l'òrbita de qui n'és generador o transmissor dels modus de producció, no per se, sinó en la capacitat de configurar o ensenyar a configurar.

Per tant, l'experiència es situa en el nucli, però l'experiència no acaba aquí, sinó que en la mesura que s'ha de fer transmissible necessita reflectir-se, necessita del desplaçament cap a la perifèria per autocomprendre's.

"A la luz le es esencial alumbrarse a sí misma y alumbrar la oscuridad."-Spinoza-7

El ser «objectiu», l'objecte de l'experiència només és possible sota l'enteniment i llurs funcions apriorístiques unificadores.

Així doncs, diem que coneixem l'objecte quan hem fet una unitat sintètica en la multiplicitat de la intuïció.

L'experiència real és una síntesi diacrònica que en l'accés a les imatges troba la seva comprensió en la mesura que la reflexió sobre les imatges condueix a una reflexió dels modus d'accedir-hi i viceversa, la reflexió dels modus d'accedir-hi condueix a una reflexió sobre les imatges.

Abdues reflexions resten co-implicades i co-explicades en la seva mútua comprensió que serveix de fonament a la comprensió de l'experiència més general, entesa aquesta com una aproximació a les imatges de l'art com a fonament del coneixement, conveu del mateix que es trascendeix en el saber i saber-se.

Conseqüents amb la fenomenologia la mirada no s'enfoca tant sols cap a l'objecte, sinó també cap a la funció del coneixement i la seva especificitat.

Aquesta és la clau que ens pot conduir a la veritat de les coses -no es tracta tan sols de mirar la imatge, sinó d'entendre l'acte, espècie i modalitat del mirar-. El saber ha de

ser comprès en la seva estructura significativa.

El coneixement ja no és una coincidència immediata amb l'objecte, sinó que la seva fonamentació és reconèixer-se com mediat i mediador, com un òrgan espiritual que té un lloc determinat en l'estructura total de l'univers espiritual on té una funció determinada i determinant.

Transcendir el dir en l'experiència.

Només la filosofia transcendental és capaç de tal inversió, doncs tan sols aquesta té a veure no tant amb objectes, sinó més aviat amb el nostre modus de conèixer; no pretén ser un saber de determinats objectes sinó un saber sobre el saber.

"Para Schelling el arte es el órgano de la filosofía, [...] Hemos de referirnos a la obra que contiene esta declaración, es decir, al «Sistema del idealismo transcendental». Aquí se sostiene que la filosofía alcanza el primer principio, es decir, la identidad de sujeto y objeto, y que lo hace mediante la intuición intelectual, que es una intuición subjetiva, interna, artificial, y que como tal puede no ser reconocida por todos y no puede ser patrimonio de la conciencia general. La filosofía se alcanza sólo por quienes, con un acto artificial del pensamiento, saben situarse en el punto del vista transcendental; sólo muy pocos logran rematar este proceso y ésta es la razón por la que la filosofía no es ni puede ser jamás universal. Para que la filosofía fuese aceptada por todos sería necesario que el acto por el que llega el primer principio, es decir, la intuición intelectual, pasase a ser de interno, externo; de subjetivo, objetivo; de artificial, natural; de transcendental, común. Pues bien, es exactamente lo que el arte hace. Como la filosofía, también el arte llega al primer principio, de modo que el contenido de una y otro no varía; pero el arte lo hace accesible al hombre común, objeto de conocimiento natural, reconocible por todos. El arte presta a la filosofía la objetividad que le falta y cuya carencia la hace susceptible de ser puesta en duda como una ilusión puramente subjetiva. [...] Esta objetividad de la intuición intelectual, generalmente reconocida, hasta el punto de no poderla poner en tela de juicio, es el arte mismo. En efecto, la intuición estética es exactamente la intuición intelectual hecha objetiva. [...] Ambos tienen un carácter creativo, o sea, se fundamentan en la fuerza productiva de la imaginación, distinguiéndose sólo por la

dirección dada a esta fuerza productiva; «mientras en el arte la creatividad se dirige al exterior para reflexionar en sus productos el inconsciente, la producción filosófica se inclina directamente al interior para analizarlo mediante la intuición intelectual». El arte muestra de una manera real y común lo que la filosofía alcanza de un modo puramente interno y subjetivo; o sea, que la naturaleza es espíritu exteriorizado, que el mundo real es sólo la determinación y la explicitación del mundo ideal. «La concepción que artificioosamente se construye de la naturaleza el filósofo es para el arte originaria y natural... La naturaleza para el artista no es algo distinto de lo que pueda ser para el filósofo, es decir, sólo el mundo ideal que aparece tras continuas determinaciones, o sólo el reflejo imperfecto de un mundo que no existe fuera de él, sino en él». [...]

La filosofía se dirige sólo a una parte del hombre, a la interioridad, a la subjetividad, al pensamiento; el arte, por el contrario, se dirige al hombre entero. «La filosofía alcanza ciertamente la verdad más alta, pero hasta este punto sólo lleva una parte del hombre. El arte lleva a todo el hombre, tal como es, hacia el conocimiento de la verdad más absoluta, y en esto consiste la eterna diversidad y maravilla del arte». [...]

«El arte es para el filósofo aquello que hay de más alto, porque casi le abre el santuario donde en eterna y originaria unión arde como en una sola llama lo que en la naturaleza y en la historia está separado», es decir, la identidad originaria de sujeto y objeto, consciente e inconsciente, espíritu y naturaleza.

Conviene señalar que el arte revela el misterio de la realidad, porque él mismo lo reproduce en su propia creatividad al realizar, de hecho, la misma unidad de consciente e inconsciente que está en el centro del universo. La creación artística es la misma que está en la base de la realidad, con la sola diferencia de que esta última es inconsciente, mientras que la primera es consciente; diferencia fundamental, ciertamente, pero no tal que suprima la identidad de la creación poética y la creación de la realidad, que convierte al arte en revelador del misterio de lo real. La semejanza del arte con la producción de lo real indica que el mundo objetivo no es sino la poesía primitiva y todavía inconsciente del espíritu, y señala que el arte es la manifestación de la íntima naturaleza de la realidad. [...]

Verdad y belleza no se pueden ni subordinar o reducir una a la otra, ni separar una de la otra, sino que van indisolublemente unidas. La verdad sin belleza no es más que una verdad relativa, unida al conocimiento temporal y finito, por lo que la verdad absoluta, por el hecho mismo de ser eterna, es también belleza absoluta. La belleza sin verdad no puede ser más que una ilusión de belleza, habilidad para resaltar la cara sensible de las cosas, pero no capacidad de hacer resplandecer en ella su eterna naturaleza. En su punto más alto belleza y verdad se

identifican, no porque una se disuelva en la otra, sino porque una no existe sin la otra, siendo dos aspectos esenciales de lo eterno. [...]

Ciertamente hay diferencias profundas entre filosofía y poesía que se hacen patentes todas ellas ante una distinción fundamental. El conocimiento del poeta «presenta las ideas no en sí mismas, sino tal como se manifiestan en las cosas», mientras que el conocimiento del filósofo «muestra los arquetipos de las cosas en sí y por sí». Los arquetipos eternos tienen una doble cara: un aspecto ideal por el que son considerados en sí y por sí en su pura ejemplaridad; y un aspecto real por el que son vistos como reflejos en las cosas. Ahora bien, mientras el filósofo mira el lado ideal de los arquetipos, el artista mira su lado real.»¹⁰

El coneixement de l'experiència.

«Para Hegel la fenomenología se convierte en el supuesto fundamental del conocimiento filosófico, puesto que a este le impone la exigencia de abarcar la totalidad de las formas espirituales y, porque según Hegel, esta totalidad sólo puede manifestarse en el tránsito de una forma a otra, la «verdad» es el todo, pero este todo no puede ser dado de una sola vez, sino que tiene que ser desenvuelto progresivamente por el pensamiento en su propio automovimiento y siguiendo el ritmo de este.»¹⁰

Això fa pensar, entre altres coses, en que el fet d'estudiar el fenomen de l'art, de fet estem abordant aquesta totalitat des d'una manera particular d'enfrontar-la, però no obstant el fenomen de l'art és un dels més peculiars, donat el seu estret vincle amb els fenòmens de l'estètica, el llenguatge, la religió, de manera que apareix el dubte si aquest és un fenomen independent que se'l poden atribuir funcions diverses o és un fenomen central que precisament aglutina funcions diverses, esdevenint per tant un fenomen de fenòmens, un fenomen ja de per si, tendent a una totalització del pensament.

Potser no és més que un instrument polifacètic, que per la seva essència operativa, posa de manifest, i qualifica activitats diverses de l'esperit en un sol fet del coneixement.

De fet el problema actual segurament no és tan una fenomenologia diferent, sinó una denominació diferent.

"Cuando se designa al lenguaje, al mito y al arte como formas simbólicas, esta expresión parece presuponer que todas ellas, como modalidades espirituales de configuración, se remontan a un último estrato de lo real que en ellas sólo se vislumbra como a través de un medio extraño. Parece que nosotros sólo podemos captar esa realidad en la peculiaridad de esas formas; sin embargo esto implica que ella no sólo se revela, sino también se oculta en ellas [...] Como toda diversidad, la diversidad de los símbolos debe particularmente desvanecerse ante la mirada filosófica, la cual quiere aprehender al mundo como unidad absoluta; la realidad última del ser en sí, debe manifestarse."

Qui fa llenguatge i símbol de l'experiència, es veu tot seguit obligat a revisar les nocions més ben establertes, tot creant-ne d'altres noves, amb nous signes per a designar-les.

Ha de procedir en una veritable reforma de l'enteniment i la comprensió al final de la qual sovint, l'evidència del món que semblava la més clara de les veritats, esdevé recolzada en els pensaments més sofisticats, on hom acaba per no reconèixer.

Conrervar el coneixement, no es crear un lèxic, no és cercar un substitut verbal o signic del món que veiem, no és transformar-l'ho en cosa dita, significada; no es situar-se en el camp de l'escrit, de l'imaginat com el lògic, el que es cerca és que s'expressin les coses mateixes des del fons del seu silenci.

Accedir a la totalitat de l'experiència, d'una manera incloent, comprensiva, obliga a la re-lectura i re-visió, obliga a qüestionar la pròpia noció de mètode, que no és mai una noció previa, sinó ja sotmesa a una estratègia determinada de distinció.

L'accés al coneixement.

Prèvia a la introducció lògica i efectiva a una reflexió d'aquestes característiques, tot entenent per característiques, la presentació d'un treball compacte i coherent en sí mateix i amb una lògica clara del seu desenvolupament i d'allò a que fa referència, es fa necessari establir, com a mínim dos nivells d'aproximació.

Això s'explica pel fet que hi ha dues postures bàsiques a l'hora de realitzar un determinat estudi o recerca: la primera, procedir a partir de tot l'establert epistemològicament amb la conseqüent subsunció del mètode de treball sense cap transgressió; la segona és posar en qüestió part de l'establert a partir dels propis estudis i reflexions de l'epistemologia crítica més recent, d'on se'n desprèn una certa revisió de conceptes o si més no, un vol d'ocell pels axiomes més controvertits, generant-se també d'aquesta manera una certa obertura en la metodologia del propi treball.

En aquest cas hem optat per aquesta segona opció, per raons que s'aniran esbrinant en els paràgrafs següents però que en darrera instància fan referència a la ubicació acadèmica del treball present, en el sentit que s'integra de ple en el que s'anomena "ciències de l'esperit", per oposició a les ciències de la natura.

Tornant a la qüestió dels dos nivells d'aproximació i havent aclarit la posició d'entrada a què fan referència, l'un com aproximació al propi treball en sí en tant que producte singular d'una manera de reflexionar, -tot sovint ens preguntem si no serà aquest el veritable nucli del treball-, l'altre com aproximació al tema propi d'aquesta reflexió en tant que hi ha un títol que acota i compromet un objecte de reflexió, no obstant, i com ja es comprovarà en el seu moment, el títol esdevé pretesament, alhora ambigu i concret, cosa que de fet li permet fer de pont entre els dos nivells d'aproximació esmentats.

De fet, es podria sintetitzar en una duplicitat processual; quelcom així com presentar una reflexió sobre la reflexió i els seus problemes a partir del tema, el mètode i l'àmbit que ambdós impliquen; aquesta doble reflexió és totalment simultània si bé a l'hora d'expressar-la no hi ha més remei que ordenar, i per tant alternar, successivament un i altre nivell en la mesura que una certa metodologia ens permet i ens fa discernir.

D'aquesta doble reflexió, fruit de la simultaneïtat originària, d'un cert posicionament crític ja esmentat i pel constant [feed back] al que el propi tema-títol ens sotmet, n'esdevé una altra dualitat que unifica

la totalitat del treball a partir d'atendre la totalitat de les reflexions en dues categories: les de caràcter perifèric en oposició, o més ben dit, en transició a les de caràcter nuclear o central de tal manera que la transició d'una categoria a l'altra s'evidenciarà per la pròpia metodologia.

De fet és una contradicció voler expressar amb paraules la idea de que l'art i el símbol precisament serveixen per expressar d'alguna manera, per exposar metafòricament, allò inexpressable d'una altra manera

Tot plegat, no serà més que mostrar la trama de la nostra recepció, per tant i com a molt, aportar un punt o sistema d'interrelació, no diem nou, però sí particular i referit a nosaltres mateixos com a tot propi, encara que en molts aspectes s'assemblí al d'altres.

De fet, i en definitiva és la proposta d'una trama de percepció, el que única i inevitablement es pot proposar, doncs la imatge, malgrat ja ésser allà materialment, apareix, se'ns esdevé tal des del moment que la fem tot mirant-la i tot mirant-la, ens fem miradors, imaginers.

En aquest anar i tornar es fa, es realitza, es comprèn, i si cal s'explica i s'ensenya com una possibilitat més de gnosi.

A vegades tenim la impressió que des d'antic s'inicia un procés de discurs sobre el discurs, que tot aprofundint-se arriba a ser l'única cosa que es diu i s'ignora la possibilitat de dir quelcom per sí mateix; potser l'art és el fenomen que més s'hi resisteix i que encara diu coses sobre altres coses i no sobre sí mateix, encara que la constant especulació contemporània no sigui en definitiva més que una constant revisió sobre la manera de dir, més que un dir per sí mateix.

El contingut del coneixement, el contingut de l'experiència, no apareix en la desconstrucció de la mateixa.

Hi ha la pretensió que per a dotar de contingut el coneixement d'una cosa es pot distingir la descripció de la interpretació, com si fos possible una pura descripció oposada a la interpretació com a modus de contemplació des d'una determinada actitud intel·lectual.

Tota descripció és practicada des d'un determinat punt de vista per la selecció, ordenació i la intel·lecció del que es descriu.

Aquesta pretensió és la premisa que fonamenta les ciències i la noció de mètode que d'elles se'n desprèn, ara bé, no totes les ciències són iguals ni el seu mètode és útil per a tot tipus de coneixement.

L'ordre ascendent.

L'ordre ascendent consisteix en tractar de conèixer la realitat que s'estudia tot partint del que en ella sembla més simple i elemental, per, a continuació, ascendir cap a la intel·lecció d'aquells nivells que en ella semblen més complexes. I en la mesura que sigui possible entendre la gènesis de cada un des d'allò que l'examen de la seva composició elemental ens hagi fet conèixer. Es tracta, doncs, de donar raó conceptual i a la vegada descriptiva i gènérica de l'ònticament superior per allò ònticament inferior.

Com es pot veure d'entrada, es distingeixen els nivells del simple i el complex, en base a quin tipus d'experiència hauriem de preguntar, ¿quina concepció previa determina el grau de complexitat i en relació a quin model?

Les propietats estructurals -que impliquen el simple i el complex- només molt parcialment s'arriben a explicar per les propietats dels seus elements.

Certament hi ha un avantatge obvi a l'explicar les coses complexes amb termes de coses més simples, hi hauran sistemes grans reduïts en termes de sistemes més petits -l'anàlisi en la seva reducció de la complexitat a la simplicitat, és tradicionalment un modus útil de practicar la ciència- però esdevé malhaurat quan adopta la posició del «res més» quan es cau en pensar que una imatge «no és més que...» hi aquí s'hi pot afegir qualsevol particularitat.

El reduccionisme és un mètode que no pot caure en axioma, el reduït no explica la totalitat del fenomen i no en permet la

comprensió. És palès, doncs, en el reduccionisme absolut que cada cop que s'escull un nivell com a fonamental, s'acabarà descobrint, finalment, que depèn de la resta de nivells per la definició de llurs conceptes i el cotexte del seu significat.

L'univers de les imatges, i per tant la seva ordenació, no es pot reduir a un sol nivell d'anàlisi, aquests s'han de posar al servei de la premisa més incloent de la comprensió, al servei de l'estructura que requereixi i fonamenti i fins i tot orienti els diferents nivells d'anàlisi.

L'ordre descendent.

L'ordre descendent tracta de conèixer els nivells ontològicament inferiors en la realitat del cosmos per allò que aquesta és o sembla ser en llurs nivells ontològicament superiors.

La superioritat d'un nivell no és de caràcter substancial sinó més aviat de caràcter més o menys substantiu i estructural. El nivell inferior subsisteix en el nivell superior en forma de subtençió dinàmica, i no és «governat» per aquell, sinó «integrat» en la seva activitat estructural.

Aquesta estructura implicada, possiblem, en el cas de les imatges, radica en la pròpia estructura del llenguatge, com a activitat que inclou el subjecte i l'objecte en un mateix acte. És probablement l'estructura simbòlica la que determina tot el desplegament d'efectes susceptibles d'anàlisi particularitzats.

*"En efecto, el lenguaje y el mito se hallan originariamente en una correlación indisoluble de la que sólo paulatinamente pueden desprenderse cual términos independientes. Son peldaños distintos de uno y el mismo impulso hacia la conformación simbólica, que surgen del mismo acto fundamental de la elaboración espiritual, esto es, de la concentración y la potenciación de la simple intuición sensible."*¹²

La reducció científica es dona sempre en la doble condició de reducció ontològica -el que no és objecte de ciència, no és, tan sols «és» allò del que la ciència parla- i

conseqüentment la reducció epistemològica -tan sols és coneixement el coneixement científic-.

*"L'éclatement de la recherche scientifique en spécialisations disjointes (et souvent en compétition pour l'obtention des crédits publics), la constitution d'une caste sociale de chercheurs scientifiques où les intérêts corporatifs dominent trop souvent les ambitions intellectuelles, ont ruiné dans l'oeuf toute tentative de pensée généralisante. Soucieux de promouvoir et d'exalter dans l'opinion publique le mythe de la Science (surtout expérimentale) comme source exclusive de connaissances, la plupart des scientifiques se sont cantonnés dans une philosophie sommaire, à caractère néopositiviste ou poppérien, selon laquelle seules les assertions expérimentalement vérifiables (ou infirmables) font du sens. [...] En face d'une proposition donnée, il faut tenir compte non seulement de sa véracité, mais aussi de son «intérêt». Rien ne sert d'accumuler des connaissances vraies, si ces connaissances sont insignifiantes, inertes documents d'archives ou de bibliothèques. Les théories modernes (subjectivistes) de la probabilité (à la suite des travaux de Savage, notamment) ont redécouvert ce caractère fondamentalement subjectif de l'«utilité» d'une proposition. Une assertion dont on ne peut établir la véracité, mais seulement la vraisemblance, si elle a d'importantes conséquences théoriques ou pratiques, se révélera plus intéressante pour l'esprit, plus «utile», qu'une proposition vraie qui ne débouche que sur elle-même. [...] Abolir toute frontière nette entre science et philosophie, [...] exige seulement de l'hypothèse que toutes ses conséquences soient compatibles avec le corpus expérimental déjà connu (vérification a posteriori). [...] Dans les Sciences humaines, la situation est très différente: l'expérimentation y est difficile, sinon impossible. C'est pourquoi le critère de vérifiabilité stricte doit être abandonné, et l'on se trouve d'emblée au niveau d'une théorisation conjecturale fondée sur des concepts, qui est plus proche de la philosophie traditionnelle que des sciences dites exactes. De fait ces sciences ont eu beaucoup de difficulté à définir à leur propre méthodologie."*¹³

Els modus d'accedir.

Malgrat la falàcia de la científicitat, és un fet que l'observador, el subjecte de coneixement, modifica l'observat, l'objecte del coneixement, pel simple fet d'observar-ho, com a modus d'intervenció.

En la mesura que no hi ha mirada innocent ni purisme metodològic, el científisme queda reduït a la quantificació dels fenòmens, a la dicotomia de constància i canvi i a l'explicació com a fonament del mètode científic, en la mesura que explicar ens remet al «com» de les coses, a conèixer-les segons les causes eficients de la seva realitat, tal i com l'observació i l'experiment pertinent les presenten.

A l'explicació s'hi oposa la comprensió, com a coneixement d'una cosa segons les causes finals, segons el «perquè» de la cosa, en conseqüència el seu sentit.

Aquesta dicotomia, es la que fonamenta, la gran divisió de les ciències, entre les ciències que estudien els ens mancats de sentit, -ciències de la natura, amb llurs subsegüents divisions- de fet i fonamentalment ciències del «com», ciències de l'explicació.

I les ciències que estudien els ens dotats de sentit, -ciències de l'espèrit o de la cultura-, de fet i fonamentalment també les ciències del «perquè», ciències de la comprensió.

Aquesta separació metodològica i funcional és evident; de fet el progrés tecnològic es dona gràcies a l'èmfasi del com, en l'estudi d'una cosa. Mentre que l'estudi dels perquès, dota de sentit a una cosa.

Tradicionalment, doncs, es distingeixen, les realitats de la natura de les realitats produïdes per hom, sempre i quan deixem a un costat, els extrems cosmogònics que s'oposen entre si.

Per un costat pensar que tota la realitat és una, hom i cultura incorporats, manifestació o conseqüència d'una creació d'un ens immanent, d'on tota realitat és dotada de sentit.

Per un altre costat, pensar que la realitat natural ho és en tant que pensada com a tal per hom, d'on tota realitat és pensament i per tant dotada de sentit.

En qualsevol cas les dues coincideixen en valorar sempre un sentit, per tant una finalitat en el com de les coses, finalitat

explícita o implícita però finalitat que s'oposa a la visió materialista, indeterminada.

El nexce d'unió entre ambdues és la realitat de l'home, que en tota instància participa dels dos nivells de realitat.

Això ens interessa especialment, doncs en la representació iconogràfica de l'home s'impliquen el mètode explicatiu i el mètode de comprensió.

En les imatges del cos humà es donen el nivell de l'explicació i el nivell del sentit, en tant que imatge configurada per hom. A més aquest sentit, fins que no s'apuntala el divorci de les ciències, ve donat per partida doble, en la mesura que el marc de l'explicació es feia en el context d'una cosmogonia més o menys explícita d'on el sentit de la imatge queda reduplicat pel sentit de la representació més el sentit del representat. Aquesta reunió de sentits queda recollida en el valor simbòlic de la imatge, que apunta cap a una comprensió general i particular alhora.

*"No veo, por lo tanto, por qué han de manifestarse preocupaciones de cientificismo capaces de hacernos olvidar todo esto; no hay nada menos científico que el querer ignorar la presencia de fenómenos todavía no exactamente definidos. No ignoramos tampoco que precisamente a preocupaciones tal vez pedantes de cientificismo se debe el hecho de que la estética contemporánea haya abandonado o definido con mayor rigor ciertas categorías vagas y generales; se ha renunciado a la investigación de incontrolables reflejos metafísicos para elegir como objeto de análisis la cosa en su estructura verificable y las relaciones de ésta con los fenómenos de la sociedad, de la época y con los acontecimientos socioló-psicológicos con los que está en conexión."*¹⁴

La comprensió dels modus d'accés.

*"El fenómeno de la comprensión no sólo atraviesa todas las referencias humanas del mundo, sino que también tiene validez propia dentro de la ciencia, y se resiste a cualquier intento de transformarlo en un método científico."*¹⁵

"De este modo las ciencias del espíritu vienen a confluír con formas de la experiencia que quedan fuera de la ciencia;

con la experiencia de la filosofía, con la del arte y con la de la misma historia. Son formas de experiencia en las que se expresa una verdad que no puede ser verificada con los medios de que dispone la metodología científica." 16

"Detinger distingue expresamente la sensibilidad para las verdades comunes, que son útiles para todos los hombres en todo tiempo y lugar, como verdades -sensibles- frente a las racionales." (Nota sobre Detinger. 17

En relació al gust i al seu concepte es dóna una certa referència a un "modus de conèixer", de fet és més aviat semblant a un sentit, en tant que no es pot demostrar.

D'aquí es dedueix l'oposició entre les veritats que es poden demostrar i les veritats que tenen sentit, però que són indemostrables, per tant entre les veritats de les ciències naturals i les de les ciències de l'esperit; d'aquí també que les ciències naturals necessitin d'un mètode de demostració mentre que les de l'esperit requereixen més aviat un procés de formació del sentit.

De tot això, se'n desprèn també que hom participa d'ambdues vivències segons els diferents ordres de la vida i que la primacia de l'una o de l'altra pot crear tintures conceptuals força equívokes, com passa sovint en el cas de les arts i la seva transmissió, que moltes vegades incorpora disciplines que no tenen clar quin procés han de gaudir per sobre de tot.

"Lo que convierte en ciencias a las del espíritu, se comprende mejor desde la tradición del concepto de formación que desde la idea de método de la ciencia moderna. En este punto nos vemos remitidos a la -tradición humanista-, que adquiere un nuevo significado en su calidad de resistencia ante las pretensiones de la ciencia moderna." 18

La formació de la comprensió.

Un concepte bàsic de l'humanisme és el concepte de «formació» que segons Gadamer és traducció de l'alemany [Bildung] que està estretament lligat a les idees d'ensenyança i aprenentatge i que apareix en l'època de Goethe juntament amb d'altres conceptes com el pròpi "d'art", "història", "vivència", "expressió",

"símbol", és aleshores que el terme «formació» es desvincula en part dels processos naturals i, segons Gadamer:

"Pasa a ser algo muy estrechamente vinculado al concepto de la cultura, y designa en primer lugar el modo específicamente humano de dar forma a las disposiciones y capacidades naturales del hombre [...] al modo de percibir que procede del conocimiento y del sentimiento de toda la vida espiritual y ética y se derrama armoniosamente sobre la sensibilidad y el carácter [...] El resurgimiento de la palabra formación despierta más bien la vieja tradición mística según la cual el hombre lleva en su alma la imagen de Dios conforme la cual fue creado, y debe reconstruirla en sí." 19

Curiosament en la paraula [bildung] hi és contingut [bild] que fa referència a «imatge» en el doble sentit d'imatge imitada i model a imitar per tant esdevé un terme superior al de [form].

"[...] que [Bildung] (como también el actual [Formation]) designe más el resultado de este proceso del devenir que el proceso mismo. La traspolación es aquí particularmente parcial, porque el resultado de la formación no se produce al modo de los objetos técnicos, sino que surge del proceso interior de la formación y conformación y se encuentra por ello en un constante desarrollo y progresión. No es casual que la palabra formación se parezca en esto al griego [physis]. Igual que la naturaleza, la formación no conoce objetivos que le sean exteriores." 20

Els mètodes de la formació.

En relació a la mimesi hi sol haver un gran enrenou; de fet la mimesi es referia a imitar la naturalesa en el sentit de [physis], per tant rau més en la imitació dels processos de la naturalesa, el de procedir naturalment, que no pas en el sentit d'imitar l'aparença de la naturalesa i molt menys encara el copiar-la o reproduir-la.

Això contesta en part també la qüestió de perquè el cos humà és el paradigma de la representació en l'ensenyança i sobre aquest punt vull insistir-hi doncs aquest és també un aspecte que dóna origen a l'elecció ja que la manca de sentit que hi ha en l'ús de models humans de forma indiscriminada com a

reminiscència d'uns models pedagògics periclitats, i a vegades amb la pretensió de dotar de serietat i rigor una ensenyança que no passa de ser instrumental en el millor dels cassos, si no es queda en pura preceptiva.

"Un modelo es un esquema que debe desaparecer. La referencia al original del que se ha servido el pintor tiene que extinguirse en el contenido del cuadro [...] es algo a través de lo cual se visualiza algo distinto, que en sí mismo no sería visible." 21

Agreujat tot plegat per la dissipació en diverses disciplines suposadament especialitzades com l'anatomia, el nu, etc., que no entenen el concepte de formació adient al fenomen de l'art, per bé que des d'altres vessants tampoc s'ofereix una reflexió en la comprensió d'aquest fenomen, convertint-se en una pedagogia de l'especulació innovadora que fàcilment extrapola el mètode de la ciència a la formació de sentit, en la mesura que sovint es creu que capacitar en la tècnica és ensenyar a formar, i efectivament la tècnica ajuda a formalitzar, però no a formar el sentit, aquí es confon la veritable ensenyança pràctica amb la tècnica, la formació amb l'adiestrament.

En relació al saber pràctic en oposició al saber tècnic, curiosament ja plantejat per Aristòtels, [la *phronesis*], és una forma de saber diferent, està orientada cap a la situació concreta.

Els ben adiestrats fins i tot poden explicar el mètode tècnic de la configuració com si aquest fos separable de la formació de sentit, del procés interpretatiu de la configuració.

"Formando a la cosa se forma a sí misma" (Hegel). La idea es que en cuanto que el hombre adquiere un poder, una habilidad, gana con ello un sentido de sí mismo" 22

Aquí s'ha d'entendre l'habilitat no com a manualitat, sinó com a un poder configurador.

"Y frente a la palabra y la cosa; «objetivo de la formación», habrá de mantenerse toda la desconfianza que recaba una formación secundaria de este tipo. La formación no puede ser un verdadero objetivo; ella no puede ser querida como tal si no es en la temática reflexiva del educador. Precisamente en esto el concepto de la formación va más allá del mero cultivo de las capacidades previas, del

que por otra parte deriva. Cultivo de una disposición es desarrollo de algo dado, de modo que el ejercicio y cura de la misma es un simple medio para el fin. La maestría docente de un libro de texto sobre gramática es medio y no fin. Su apropiación sirve tan sólo para el desarrollo del lenguaje. Por el contrario en la formación uno se apropia por entero aquello en lo cual y a través de lo cual uno se forma. En esta medida todo lo que ella incorpora se integra en ella, pero lo incorporado en la formación no es como un medio que haya perdido su función. En la formación alcanzada nada desaparece, sino que todo se guarda. Formación es un concepto genuinamente histórico, y precisamente de este carácter histórico de la «conservación» es de lo que se trata en la comprensión de las ciencias del espíritu." 23

La diferència fonamental estaria entre les ciències o la ciència que estudia tangibles naturals, en el sentit de coses que són independents per sí mateixes, i les ciències que estudien el que hom ha fet -que seria el mateix que el que hom diu-, sota el llenguatge que sigui i que per tant són coses originades en l'home i que convergeixen en l'home; l'art és una d'aquestes coses.

Actualment es dona una convergència de processos des del punt de vista filosòfic i pragmàtic entre les ciències de la natura i les de l'esperit, doncs estan sorgint uns postulats que apopen qüestions de metodologia demostrativa amb qüestions de formació de sentit, fins al punt, que semblen dos aspectes interactius de l'experiència humana del coneixement, ja que ara no és tan clar que l'aplicació d'una metodologia no depengui, d'una formació de sentit en la pròpia recerca, i viceversa, fins al punt que un procedir metòdic en la reflexió no determina una manera de sentir.

La intel·ligència no es pot definir com la possessió de conceptes, ans al contrari, la intel·ligència és més aviat descobrir relacions entre les coses, veure aquestes com a membres d'una estructura, en la qual cada u fa el seu paper, té el seu sentit, dins un sentit més ampli.

Certament l'escala d'observació crea el fenomen. Davant l'univers de les imatges l'actitud intel·ligent i necessària és delimitar una escala d'observació que donarà lloc al desplaçament d'un nivell d'informació i l'establiment d'un paradigma, en el ben entès que aquest, no és una branca determinada de

coneixement que s'assoleix explícitament, sinó que inclou tot el conjunt de tècniques i plantejaments que es desprenen de tot el tractament que es faci d'aquell nivell d'informació.

Els límits del mètode.

Davant l'univers de les imatges s'imposa simultàniament un límit de comprensió i d'ordenació [Katà lógon], aquests dos límits es condicionen mútuament, doncs depèn del paradigma de comprensió, una o altra catalogació i viceversa, depèn de la catalogació, un o altre paradigma de comprensió.

Exclosa la mirada innocent, cal establir el mètode d'aquesta mirada, el mètode que condueixi a la intuïció per tal que aquesta esdevingui intel·lecció.

El mètode es determina per l'objectiu de la recerca, amb el qual acaba sent el mètode, moltes vegades, el que determina implícitament l'objectiu.

Si no hi ha un concepte previ per accedir a les imatges tampoc hi pot haver una mirada innocent del contingut de les mateixes, doncs hom no veu més que aquelles configuracions ja prèviament significatives.

De tot plegat se'n desprèn, que davant l'univers de les imatges cal retrobar una estructura de sentit que permeti incloure simultàniament el contingut, el concepte i la mirada com a mètode, per tant com establir serialitat, -entesa aquesta com a agrupació sincrònica d'unitats que no estan connectades per la mateixa font activa- de manera que les sèries icòniques es situïn més enllà de la descripció, estilística.

"Defender la experiencia de verdad que se nos comunica en la obra de arte contra una teoría estética que se deja limitar por el concepto de verdad de la ciencia [...] en la experiencia del arte tenemos que ver con verdades que superan esencialmente el ámbito del conocimiento melódico." 24

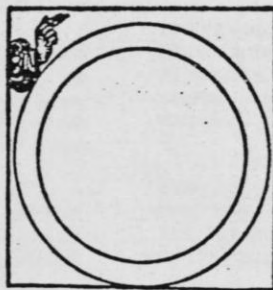
Les imatges, doncs, es reuneixen en un esquema incloent que podria assumir la simbologia, en tant que aquesta es remet als valors més profunds o de significació, com a valors subjectius referits a causes i necessitats per sobre dels efectes i comportaments

Les imatges són el fruit d'un sistema de pensament que conté en sí el símbol, la llavor de tot el desplegament d'aquest pensament.

Fet i fet, el mètode no és més que una trama que es superposa a l'experiència real del pensar a fi i efecte de que aquest pensar prengui sentit en la seva comunicabilitat a través del discurs.

El mètode, a modus de laberint, ens ordena el discurs cap a un centre de veritat recorregut, que ens mostra tots els canvis de direcció i camins tallats com a demostració fictícia per la propietat del mètode d'un sol camí de veritat, no obstant la relativitat del mètode com modus de transitar de la perifèria al centre i viceversa no posa en dubte l'existència d'aquest centre i de la perifèria com a manifestació del mateix.





LA DISTINCIÓ DE LA
CONSCIÈNCIA HISTÒRICA

El decurs de la història.

Una qüestió fonamental és saber si davant d'una obra d'art, de la seva imatge, ens sotmetem a la pretensió de sentit que ens planteja o si tant sols hi veiem un document històric per interrogar.

No hem de limitar el sentit a l'explícit de tota imatge, hi ha també sentit implícit, la comprensió del qual és sempre més complexe doncs l'espectador d'avui no tan sols hi veu d'una altre manera, sinó que també hi veu altres coses.

L'explicació de la imatge pot no variar massa en el transcurs del temps, però la comprensió no tan sols varia sinó que creix tot extenent-se i co-implicant-se.

A la màxima localització històrica d'un fenomen, trobem mínima la transcendència del mateix i, viceversa, a la màxima transcendència, mínima la localització. Vindria a ser com un principi de la física quàntica de manera que no es pot detectar a l'hora el lloc i el potencial d'una partícula.

Cal deixar ben clar, d'entrada, que la història és filla de l'home, i no al revés.

Que és la història la que es deu a l'home en tant que protagonista dels aconteixements i en tant que conceptualitzador dels mateixos i per tant de la mateixa història.

En concequència la història de l'art és filla de l'art i no al revés. L'art és un fenomen propi que no necessita de la història per ser i que s'explica en el seu propi ser.

La història només aporta, i en aquest sentit ens interessa, una descripció del decurs dels aconteixements i en funció de les constants i dels canvis respecte dels aconteixements, estableix una catalogació descriptiva de l'objecte artístic en funció d'aquests aconteixements.

Només quan aprofundeix en aquest darrer aspecte es comença a interessar per allò constituent de l'objecte d'art, per les imatges.

En la recerca de la síntesi cal situar-se fora del temps, doncs aquesta només es pot donar més enllà del mateix; el fonament propi del temps és el transcurs, la cronologia, contradictori amb la cloenda de polaritat que és la síntesi.

La història és útil quan volem desxifrar la vivència dels seus protagonistes, però quan allò que ens interessa és la nostra pròpia vivència dels documents de la història, aquesta només ens és útil en tant que ofereix un esquema de cronologia.

Per nosaltres, que som generadors de configuracions, d'imatges, de coneixement podem reprovar als historiadors per entendre l'art com objecte històric i no com objecte artístic en la plenitud del terme.

L'aplicació del concepte d'història s'inaugura en la tradició escrita, relegant la tradició oral a una espècie de pre o protohistòria, i oblidant-se que hi ha una altra tradició que entra a servir de suport tan com de fonament a les anteriors, que només té solució de continuïtat i que és la tradició visual.

La història es fonamenta en els documents i desconsidera tot el saber que es transmet hermèticament per mitjà de la tradició oral i del símbol en la visual, dins d'estructures iniciàtiques, les més de les vegades.

La història, lluny de ser real, esdevé una metàfora del passat, d'on aquest, portar més enllà al passat, és a dir portar-ho cap aquí, esdevé un trànsit que sota l'estructura del mètode fa que la recreació històrica esdevingui ideologia. La crònica, amb la seva pretensió d'imparcialitat, és la pitjor de les històries, doncs pretén renunciar a la història com a mite, és a dir com a història exemplar, que és per l'únic que pot servir una història, pretesament real o imaginària com el mite, història per donar exemple.

Secularment la història ha ignorat i fins i tot s'ha oposat al mite, però, curiosament, la història pretén ésser científicament verídica, revestint-se d'una certa exemplaritat, acaba de fet mitificant-se en la pressumpció que pot explicar amb dades

relatives un fet absolut irrecuperable. El decurs dels aconteixements no esgota mai tota la significació dels mateixos, alhora que és ontològicament impossible recrear les situacions pretèrites.

El concurs del mite.

Màgica o racionalment, hom sempre ha pensat que el coneixement de l'origen i la formació d'una cosa és condició necessària per saber allò que la cosa és.

Tota creació esclata de plenitud. Els déus creen per excés de potència, per desbordament d'energia. La creació es fa per creixement de substància ontològica. Per aquesta raó el mite que refereix aquesta ontofania sagrada, aquesta manifestació victoriosa de plenitud de ser, s'erigeix en model exemplar de totes les activitats humanes: tan sols ell revela el real, l'eficaç.

Com a història dels orígens el mite té una funció d'instauració, perquè estableix una relació entre el temps actual i el temps primordial i ensenya com el comportament actual ha de reactualitzar l'aconteixement primordial.

Coneixent el sentit del mite hom es fa contemporani de l'aconteixement primordial. El món esdevé transparent i l'acció humana és una experiència del sagrat.

és la irrupció del sagrat en el món, referit pel mite, allò que realment fonamenta el món. Qualsevol mite mostra com una realitat ha vingut a l'existència.

El mite proclama l'aparició d'una nova situació còsmica o d'un aconteixement primordial. Consisteix sempre en el relat d'una creació: s'explica com s'efectuà quelcom, com va començar a ser. Aquesta és la raó que fa el mite solidari de l'ontologia; no parla sinó de realitats, del que realment va succeir, d'allò plenament manifestat. Es tracta evidentment de realitats sagrades, doncs el sagrat és el real per excel·lència. Res pertanyent a l'esfera del profà participa en el ser, ja que el profà no ha rebut un fonament ontològic del mite, per tant manca de model exemplar.

El mite és una història veritable, sagrada i exemplar que té un sentit específic i comporta una repetició que deriva cap a una tradició.

El mite presenta en el món fenomenal el desplegament del món dels arquetips, es tracta d'una meta-història, sempre actual.

El mite condensa en una sola història una multitud de situacions anàlogues; més enllà de llurs imatges sacsejades, permet descobrir tipus de relacions constants, és a dir estructures.

El mite és el sistema de referència últim a partir del qual es comprèn la història.

El mite, l'organització mítica del cosmos genera una cosmologia, i aquesta noció fonamental, en el sentit circular del cicle és la que s'oposa amb més evidència al sentit lineal de la història.

La cosmologia, en tant que integra tots els ordres de la vida esdevé integrista i aquesta concepció és la que ha fonamentat les cultures de més radiació i influència, diem-ne històrica. En tant que la història desplega un esquema que explica el decurs, la interacció i la comparatística d'aquestes cultures en el marc d'un temps lineal, que per la seva intemporalitat no pot comprendre més que els efectes exteriors de la cosmogonia, doncs la seva comprensió requereix un altre tipus d'aproximació, ja que el mite no es fonamenta en el desplegament temporal, sinó en el desplegament espacial, no en el devenir d'allò que és sinó en la manifestació d'allò que és.

Les imatges d'aquestes cultures, les imatges en definitiva de tota cultura, són manifestació d'aquest ser.

La història, pot oferir una catalogació adoptant el mètode de les ciències naturals i els esquemes evolucionistes, però les imatges trascendeixen, s'oposen al temps. Cada imatge és una proposta de món.

"Yo no creo en el método de la historia del arte. Estoy completamente convencido de que son buenas todas las aproximaciones a la obra. Los catálogos y los inventarios son previos a cualquier estudio. El expertizaje colabora a definir escuelas, maestros, procedencias, sistemas de

trabajo. Lo formal permite un acercamiento a la obra de arte en tanto que tal. El estudio iconográfico obliga a tener en cuenta las intenciones de los clientes dentro de la mentalidad y la ideología de su época. La sociología integra obra y artista en su medio y colabora al mejor entendimiento de todos ellos. Y lo propio sucede con otros métodos. El sistema que permite estos diversos análisis debe cuidarse al máximo para que los resultados tengan un valor. Un historiador del arte puede decantarse, si le place, hacia un método u otro. Lo que no se puede consentir es que, por encontrarse a gusto con la práctica de uno de ellos, pretenda erigirlo en enseña de lo «científico», en detrimento o, incluso, con desprecio de los restantes. [...] La búsqueda de un cierto grado de objetividad en las investigaciones obliga a examinar el sujeto de las mismas desde un consciente distanciamiento. Cuando este sujeto es la obra de arte, se corre al riesgo de insensibilizarse ante lo que se ha creado siempre, o casi siempre, con un componente destinado al disfrute visual o táctil. Reclamo para mí el derecho y la necesidad de este goce sensitivo. Uno de los privilegios del historiador del arte es que trabaja con un material que une al interés histórico, cultural, científico, cognoscitivo, intelectual en una palabra, una capacidad comunicativa a través de la imagen que va más allá de la propia intencionalidad con que fue creada.

No admito que, con un propósito de investigación histórica, se manipule arbitrariamente el sentido de una obra de arte. Acepto que la riqueza semántica puede ser tal que sirva como punto de partida a cualquier clase de recreación, más allá de la función primera para la que fue realizada. Me parece hoy en día muy poco serio y digno de tenerse en cuenta, que un investigador manipule una imagen dando a entender, desde perspectivas ideológicas diversas o como medio de satisfacer a una clientela crédula, que se revistió de unas significaciones que no tienen nada que ver con las primigenias. Pero estoy convencido de la validez de cualquier creación o recreación a partir de ella que no pretenda reconstruir la idea original que la había informado, sino aprovechar su pluralidad de mensajes en potencia." ²⁶

Talment, sembla que l'evolució de les imatges participin més que d'un progrés, d'un regrés, d'una recerca constant d'origen.

Vàlidant la idea d'una tradició primordial, que per simple transmissió, ha adoptat el comportament de les estructures dissipatives, en el sentit d'estructures que pel fer d'anar-se reduplicant i extenent se n'augmenta el nivell d'interrelació i, per tant de complexitat dissipant-se poc a poc del nucli originari.

Aquesta idea contradiu la noció de progrés, no en el sentit pragmàtic, però sí en el sentit de pèrdua d'originalitat i en conseqüència hom sent augmentar la nostàlgia pel que fa a l'ordre de la referència interior.

Es de suposar que fins que no apareix el mite de la història o millor encara, la història com a mite, més encara, la història com usurpadora i reductora del sentit mític, l'artista no tenia la pretensió de formar part del mite, era qui explicava el mite, més ben dit, qui li donava forma, qui el presentava.

En apareixer la història, l'artista ja no sap que presentar i poc a poc es dedica a presentar-se ell mateix, tot reclamant un lloc en la història, reduint-se tot plegat a fer-se aquest lloc, a cops de colze i per via d'una originalitat no referida a l'origen en tant que origen de la realitat interior; origen d'originari, sinó que es confon realitat interior amb subjectivitat, -és a dir el que està per sota de l'objectivitat- i no li resta més que un origen d'original, cardinal abstracte, substantiu personal sense origen real i veritable.

La perspectiva temporal.

Tot cercant l'origen, i a l'intentar assolir amb una sola mirada la totalitat de les imatges, no podem deixar d'analitzar introspectivament, la interioritat, des d'on mirem.

Amb això volen dir que cal prendre, en tant que observadors, consciència de la nostra perspectiva en la mesura que aquesta determina l'enfoc, l'amplitud i la profunditat de camp del que mirem.

Volem fer referència a tots aquells centrismes dels que, un cop conscienciats, en podem establir la correcció pertinent, altrament uns altres ens serviran de fonament de la pròpia mirada.

Per començar, no podem negar la nostra pertinença a la cultura occidental, aquest fet destil·la dues vessants, la primera que certament cal reequilibrar és la de considerar

aquesta cultura com a preeminent, per no dir superior i determinant.

No podem establir valors universals i acurats, primer: si no creiem en ells, i segon que aquests valors, en tant que universals, no es nodreixen tan sols dels valors occidentals.

D'aquest occidentalisme se'n deriven estructures que s'extrapolen en l'observació dels fets d'altres cultures. A les quals distingim, bé sigui per la diferència racial - etnocentrisme-, bé sigui per les estructures culturals que prenen altres grups.

Un altre centrisme important és el de pensar que els esquemes occidentals de pensament són els únics, o sí més no, els veritables, i que altres esquemes pressuposen o obeeixen a un grau d'evolució intel·lectual inferior al d'occident.

Un dels casos més clars és considerar els principis de la raó i la lògica com els millors, si no els únics, en detriment d'altres formes de pensament. Així tenim, per exemple, que l'anomenat pensament salvatge utilitza una forma de parlar simbòlica i poètica, en la que per regla general el saber i la creença s'interrelacionen.

Creure en els mites no significa que les imatges que aquests mites ofereixen siguin una representació correcta del nostre món, si bé probablement sí presenten una explicació més sincrònica i vinculant entre realitat i vivència, evitant d'aquesta manera el gran divorci occidental entre esperit i natura.

Si traslladem aquest centrisme sobre el pensament, en el decurs del temps, es cau fàcilment en conceptuar de primitives a altres formes de pensament, i si això en algun cas és absolutament inadequat, és en l'observació de les imatges produïdes per l'art, ja que aquestes esdevenen sempre una realitat autònoma plena de significats que constanment es reactualitzen.

El concepte d'art primitiu neix des d'una perspectiva evolucionista, com una situació jeràrquica en que l'art occidental estaria al capdemunt d'aquesta suposada evolució.

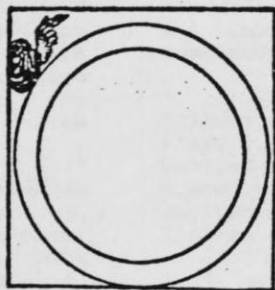
El límit d'aquesta situació s'evidencia en l'educació històrica dels occidentals, que pel que fa a la història de l'art és incompleta i desproporcionada, fins al punt d'esdevenir més important del renaixement ença que tota la resta d'enllà; això, que en els estudis universitaris no sembla tan greu, no és menys cert que la majoria dels estudiosos conserven aquests esquemes mentals a l'hora del seu accés a les imatges.

A tots aquests centrismes implícits i explícits i que han estructurat una inèrcia, a l'hora de l'observació i l'estudi cal oposar-hi una visió més àmplia i cercar metodologies i nuclis significatius que integrin i sincronitzin la totalitat dels fets, i, en aquest cas, de les imatges.

Això no implica la pèrdua o millor encara, la renúncia a un centre, i aquesta seria l'altra vessant de la qüestió, doncs és precisament a occident on es desperta aquesta consciència crítica que recapitula sobre la seva mirada i s'exigeix fites d'estudi més incloents; és aquest aspecte el que pot centrar una actitud, una obertura i aleshores si que és vàlid prendre tot el decurs dialèctic del pensament occidental com a centre, doncs és aquest el que ens situa en la consciència de la pròpia perspectiva.

"Le seul véritable voyage, le seul bain de Jouvence, ce ne serait pas d'aller vers de nouveaux paysages, mais d'avoir d'autres yeux, de voir l'univers avec les yeux d'une autre, de cent autres, de voir les cent univers que chacun d'eux voit, que chacun d'eux est"





**LA DISTINCIÓ DE LA
CONSCIÈNCIA ESTÈTICA**

La recepció del sentit.

Etimològicament el terme estètica no significa més que sensació o reacció davant els estímuls externs.

L'estètica fou fundada en el segle XVII per Alexander Baumgarten com gnoseologia inferior, com a teoria del coneixement de les forces anímiques inferiors. S'origina partint de la idea de que també en el sensible i en l'imaginatiu són vàlides certes formes i certes regles permanents d'enllaç.

L'aisthesis pot designar aquell plaer de veure reconeixent i de reconèixer veient. S'entén com a experiència bàsica estètico-receptiva que comprèn l'art com a pura visibilitat. Com un acte de veure reforçat, desconceptuat o renovat pel distanciament. Com un observar desinteressadament la plenitud de l'objecte. En definitiva conferir carta de naturalesa al reconeixement sensorial enfront de la primacia del reconeixement conceptual.

"Y precisamente porque la función estética [...] no posee un fin determinado, puede ser por un «principio vacío» adueñarse de los contenidos de otras funciones y dar a su expresión la forma más efectiva." 26

"Precisamente por carecer de contenido unívoco es «transparente» [...] La función estética en vez de impedir las iniciativas creadoras de los hombres, las activa y desarrolla." 27

"La experiencia estética, en virtud de su transparencia, permite aclarar la estructura de un contorno histórico, de sus modelos de interacción expresos o implícitos, de sus legitimaciones y hasta de su ideología latente." 28

"No es como actantes, sino como creadores espirituales, como los hombres hacen su historia." 29

En l'acte estètic el subjecte disfruta sempre de quelcom més que de si mateix: se sent en l'apropiació d'una experiència del sentit del món, pressuposant la unitat primària entre plaer que entén i enteniment que disfruta i amb això restitueix el significat de participació i apropiació.

L'estètica, per tant, posa atenció al plaer provocat per l'experiència sensible del reconeixement, derivant, no obstant, cap a

l'ènfasi la part més immediata i sensible d'aquest reconeixement oblidant que reconèixer una configuració, fruir d'unes sensacions no implica conèixer els significats de la configuració.

El veritable plaer ve donat pel reconeixement transcendental, pel reconeixement del modus de configurar, del modus de comprendre un sentit del món.

Entenem per estètica la reflexió filosòfica, i per tant especulativa sobre l'art, gairebé en oposició a la poètica [poiesis] que es fonamenta en l'aspecte productiu de l'experiència de l'art. El veritable coneixement ve del co-nèixer amb l'obra, amb la imatge.

Altrament l'especulació sobre l'art implica intencionalitat plàstica més que no pas icònica.

"Para la ciencia del arte, la experiencia digna de ser teorizada comienza más allá del acto de observar o de sentir placer que, como aspecto subjetivo de la experiencia artística puede cederse a la psicología, muy poco interesada en él." 30

La font de plaer vindria de l'activitat imaginativa, experimentadora i fundadora de significats, en definitiva de la capacitat de coneixement, d'ampliar horitzonts.

"La profundidad de la experiencia estética ya no radica en la percepción sutil de lo nuevo o la representación sorprendente de otro mundo, sino en el abrir la puerta al reconocimiento de las vivencias sepultadas y olvidadas y reencontrar así, el ya reencontrable tiempo perdido." 31

"Lo que nosotros llamamos obra de arte y vivimos como estético, reposa pues, sobre un rendimiento abstractivo. En cuanto que se abstrae de todo cuanto constituye la raíz de una obra como su contexto original vital, de toda función religiosa o profana en la que pueda haber estado o tenido su significado [...] a este rendimiento quisiera llamarlo «distinción estética»." 32

"La conciencia estética posee así el carácter de la simultaneidad, pues pretende que en ella se reuna todo lo que tiene valor artístico. La reflexión en la que ella se mueve en calidad de estética es pues sólo presente [...] la simultaneidad que le es propia tiene su base en la relatividad histórica del gusto [...] y demuestra su productividad disponiendo para la simultaneidad sus propios

locales [...] El museo [...] es una colección de colecciones; su perfección estriba y esto es significativo, en ocultar la procedencia de tales colecciones, bien reordenando históricamente el conjunto, bien completando unas cosas con otras en un todo abaricante [...] De este modo, en virtud de la distinción estética por la que la obra se hace perteneciente a la conciencia estética, aquella pierde su lugar y el mundo a que pertenece, y a esto responde en otro sentido a que también el artista pierda su lugar en el mundo." 33

Això fa pensar que la diferència entre la consciència històrica i la consciència estètica és que la primera utilitza l'art com una cosa particular, que diu d'individus particulars en moments particulars amb la subsegüent necessitat d'ordenar i per tant classificar totes les partícules i a més sota un sentit jeràrquic de progrés en el temps i d'importància local -en aquest cas occident-. Mentre que la segona fa de l'art un fenomen general que parla de l'home en general i per tant li dona sentit dins d'un decurs general o simultani, on la noció de progrés és més que relativa i on no existeix classificació, sinó recull dinàmic en funció de convergències temàtiques d'estudi dins la trama general de les obres d'art.

La recepció del coneixement.

Tan sols en aquest darrer aspecte ens interessa la distinció estètica, més que no pas com a una especulació filosòfica. Ens interessa en la mesura que podem tractar les imatges més enllà de la seva recepció sensible, que vol dir també més ençà de la seva expressió formal.

"Partimos de la constitución ontológica fundamental según la cual el ser es «lenguaje, esto es, representarse» [...] De esto resulta que en relación con el ser lo bello tiene que comprenderse siempre como «imagen». Y no hay ninguna diferencia que parezca «ello mismo» o su imagen." 34

D'aquesta comprensió de la bellesa com a imatge s'entén la comprensió de l'estètica com a plaer en el coneixement de la imatge que arriba al seu grau màxim en la [poiesis], quan aquest coneixement esdevé veritable i total en la producció i realització màxima de la implicació entre saber i dir.

"Se llama [kalos] todo lo que no forma parte de las necesidades de la vida sino del modo de vivir [...] esto es todo lo que los griegos comprendían bajo el término de [paideia]. Son cosas bellas aquellas cuyo valor es evidente por sí mismo. [...] Lo que se llama [kalos] posee un rango óptico superior [...] Es feo, odioso, lo que no soporta la mirada. Es bello, en cambio, aquello que puede verse lo admirable en el sentido más amplio de la palabra." 35

"La base de una relación tan estrecha de la idea de lo bello con la de la ordenación teleológica del ser está constituida por el concepto pitagórico platónico de la medida. Platón determina lo bello con los conceptos de medida, adecuación y proporcionalidad; Aristóteles enumera como momentos [eida] de lo bello el orden [taxis], la correcta proporcionalidad [simetria] y la determinación [etismesos], y encuentra estos momentos representados ejemplarmente en la matemática. La estrecha relación que se establece entre el orden esencial matemático de lo bello y el orden celeste significa además que el cosmos, el modelo de toda ordenación sensible correcta, es al mismo tiempo el más elevado ejemplo de belleza visible. Adecuación a la medida y simetria son las condiciones decisivas de todo ser bello [...] Y en tanto el orden de los seres se comprenda como divino o como creación de Dios -y esto último será vigente hasta entrado el siglo XVIII-, el caso especial del arte sólo podrá entenderse desde el horizonte de este orden del ser [...] Lo que es bello por naturaleza acaba perdiendo su primacia hasta tal punto que llega a pensarse como reflejo del espíritu [...] Evidentemente lo que caracteriza a lo bello frente a lo bueno es que se muestra por sí solo, que se hace patente directamente en su propio ser. Con ello asume la función ontológica más importante que puede haber, la de la medición entre la idea y el fenómeno. [...] Lo bello no sólo aparece en lo que tiene una existencia sensible y visible, sino que además lo hace de manera que sólo en virtud de ello existe, esto en realidad, esto es, se destaca como un respeto a todo lo demás. [...] Es la canonicidad del ser, que no le deja ser sólo lo que es, sino que lo hace aparecer como un todo medido en sí mismo, armonioso. [...] La belleza no es sólo simetría, sino que es también la apariencia que reposa sobre ella. Forma parte del género «aparecer». Pero aparecer significa mostrarse a algo y llegar por sí mismo a la apariencia en aquello que recibe su «luz». La belleza tiene el modo de ser de la «luz» [...] La luz no es sólo la claridad de lo iluminado, sino, en cuanto que hace visibles otras cosas, es visible ella misma, y no lo es de otro modo que precisamente en cuanto que hace visibles otras cosas." 36

La recepció de l'experiència.

"(Hegel): De esta modo la estética se convierte en una historia de las concepciones del mundo, esto es, en una historia de la verdad tal y como esta se hace visible en el espejo del arte. Con ello obtiene también un reconocimiento de principio [...] la de justificar en la experiencia del arte el conocimiento mismo de la verdad [...]. Es la multiplicidad y el cambio de las concepciones del mundo lo que ha conferido al concepto de «concepción del mundo» la resonancia que nos es más cercana. [...] Pues la tarea de estas -las ciencias del espíritu- no es cancelar la multiplicidad de las experiencias [...] sino que tratan de comprenderlas." 27

Que vol dir exactament «experiència de l'art»? Sembla evident que l'experiència estètica permet gaudir de l'experiència de l'art, però que aquesta s'ha de poder comprendre com a experiència pròpia i aquí sí que l'artista és l'únic que està als dos costats temporals de l'obra, abans i després d'aparèixer, com a creador de l'obra i com a recreat per ella, d'on l'obra no és més que un pas d'aparició, de tangibilitat de sentit.

L'espectador, també és recreat per l'obra, però no la crea, màxim la recrea en la seva pròpia recreació. L'espectador no fa tangible un sentit sinó que només comprèn, d'alguna manera un sentit.

"La comprensión de la expresión es esencialmente anterior al conocimiento de cosas" 28

Pensem que, per regla general, l'artista sempre ha sabut molt bé el que feia, el que no ha sabut tant bé és explicar-s'ho i molt menys encara explicar-ho. Potser no cal fer-ho en el sentit d'explicació científic-analítica, però sí cal saber transmetre la màgia teòrica i operativa del que ara s'anomena producció artística.

Per això el més ben dotat és aquell que fa i reflexiona sobre el que fa situant en el lloc que correspongui a tots els explicadors, que són imprescindibles en tant que aporten codis de comunicabilitat de l'experiència, però que de fet, no la poden comunicar per manca d'experiència precisament i perquè aquesta està en l'ordre d'allò que es mostra però no es

demostra, senzillament es comprèn com a tal, precisament com a fet de comprensió.

és interessant recalcar aquí la component teòrico-pràctica de l'artista, doncs si bé va ser Leonardo el primer en reivindicar un estatus, no tant per l'artista com per la seva tasca i darrera d'ella el mateix artista, de fet no és fins a la irrupció de la modernitat quan l'artista assumeix com a part de la seva tasca la teorització; però aquí es dona una confusió considerable, així doncs si en el Renaixement s'inicia de ple la tradició d'una epistemologia fruit de la pròpia reflexió dels artistes, que posteriorment es veu devaluada per l'emergència de les ciències naturals, epistemologia aquesta diferent dels teòrics diem-ne purs, és en la modernitat que els artistes recuperen novament la capacitat de l'episteme que vol ser novament devaluada pels especialistes. ara però, de les ciències de l'esperit tot relegant a l'artista a un paper secundari i marginal de simple factum que té idees però no opinions, que pot crear, però no jutjar.

Implicació de sentit i coneixement en l'experiència poètica.

Entenem que l'artista, si és cert que l'art és una forma de coneixement, pot parlar de coneixement, pot parlar de sentit amb més coneixement de causa que un simple teòric sempre i quan, conseqüentment amb aquests postulats, hagi format les seves capacitats i conegut els diferents llenguatges de reflexió.

El que volem destacar és que és l'artista el qui pot desenvolupar millor l'hermenèutica epistolar i de les imatges, en especial pel que fa a la vessant de la comprensió -altrament cal reconèixer que per a la millor i correcta interpretació necessita del socors dels especialistes-. És l'artista en la seva vessant pedagògica qui millor pot llegir perquè fins i tot en el pitjor dels casos la seva lectura serà singular i si és conscient no caurà mai en demostracions metodològiques sinó que sempre es fonamentarà en la recerca de sentit.

"Es Goethe quien pretende describir en pocas pero agudas palabras esta compleja progresión del goce: «Los espíritus que tienden a elevarse no se contentan con gozar, quieren conocer. El conocimiento empuja a la acción y, cualquiera que sea su resultado, se acaba por comprender que no se puede juzgar profundamente sino aquello que uno es capaz de crear por sí mismo»." 39

El teòric al jutjar s'eximeix d'explicar i de comprendre; el teòric que determina una característica com a fonament de veritat s'eximeix del dubte i d'aprofundir en d'altres alternatives.

Per un costat ha de disposar d'un sistema de referència, d'un cos de doctrina teòric que li permeti ordenar la massa del material que recull sense discriminació prèvia; per altra part, precisament ha de refusar tot sistema de referència, en la mesura en que adherir-se a un conjunt teòric el porta necessàriament, vulgui o no, a donar caràcter privilegiat a certs elements.

"Pero ya nadie puede fingir que cree en la inocencia del texto teórico; como los demás textos, como el lenguaje común, constituye una empresa pasional. Su «originalidad» consiste en que trata de disimular este origen pulsional y que se presenta como puro de todo deseo, purgado de todo rastro emocional. Pero precisamente esta perfección del discurso liso, que se despliega del sí mismo al sí mismo y extrae sus conclusiones únicamente de sus premisas, sólo puede resultar sospechosa. Su virginidad es tan sólo una frigidez que enmascara el calor del deseo. Sobre todo cuando el objeto de la reflexión es el cuerpo, el cuerpo del deseo. El texto teórico, al repetirse en el «sí mismo», engendra en su autor un goce muy especial: «No estoy afectado, ustedes no me afectarán, me afecto a mí mismo, me basto en mi goce». De este modo, quienes hayan comprendido las páginas precedentes como un discurso teórico tendrán elementos para interpretarlo. En cuanto a la otra actitud -la que deja ver el origen de las curiosidades del autor y el lugar de donde proviene su propio interrogatorio- participa un poco del exhibicionismo." 40

No és artista tot el que executa, sinó el que crea, el que volem dir que hi ha suposats artistes que són uns teòrics de l'execució i per tant uns simples instructors que es limiten a ensinistrar en una suposada mecànica de la representació, en definitiva mestres de taller.

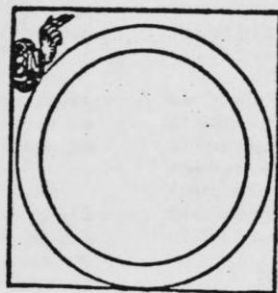
Altrament hi ha teòrics que participen de l'experiència per comprensió i pràctica de

la mateixa en el sentit de creació i que malgrat passar més temps contemplant la idea que realitzant-la saben perfectament quin és el fenomen en el que estan immersos.

Amb això volem deixar clara que la distinció entre teòrics i pràctics, si bé acostuma a ser evident, no és tan nítida com sembla, doncs l'artista, en aquest cas, l'entenen com aquell que fa i reflexiona sobre el que fa, característica molt pròpia sempre de tots els creadors i que per tant participa de la pròpia creació, superant a tots aquells que es limiten simplement a executar o instruir com s'executa, i a tots aquells que es limiten simplement a analitzar i explicar el resultat de la seva dissecció.

Hi ha un altre personatge que participa de tots ells i que és l'espectador. Això vol dir que la contemplació és fonamental en l'artista i aconsellable en la resta, doncs sense aquesta facultat de recreació, no es pot crear, ni ensenyar amb un mínim de sentit; sovint els teòrics s'ocupen massa de les teories i la seva demostrabilitat i no es regalen la suficient comprensió del que se'ls mostra per sí mateix amb la potència d'una totalitat.





LA INDISTINCIÓ HERMENÈUTICA

La comprensió del sentit.

"Lo que puede comprenderse es lenguaje. Esto quiere decir: es tal que se presenta por sí mismo a la comprensión [...] El modo como algo se presenta a sí mismo forma parte de su propio ser. Por lo tanto en todo aquello que es lenguaje se trata de una unidad especulativa, de una distinción en sí mismo: ser y representarse, una distinción que sin embargo, tiene que ser al mismo tiempo una indistinción." ⁴¹

"Ser especulativo, distinguirse de sí mismo, representarse, ser lenguaje que anuncia un sentido, todo esto no lo son sólo el arte y la historia, sino todo ente en cuanto que puede ser comprendido." ⁴²

"Ese mundo distinto que nos sale al encuentro, no es sólo extraño, sino que es distinto en muchos aspectos. No sólo tiene su propia verdad en sí, sino que también tiene una verdad propia para nosotros [...] haber aprendido y comprender una lengua extraña -este formalismo del poder hacer-, no quiere decir más que estar en situación de hacer lo que se dice en ella sea dicho para uno. El ejercicio de esta comprensión es siempre al mismo tiempo un dejarse captar por lo dicho y esto no puede tener lugar si uno no integra en ello «su propia acepción del mundo e incluso del lenguaje» [...] El lenguaje no es sólo una de las dotaciones de que está pertrechado el hombre tal como está en el mundo, sino que en él se basa y se representa el que los hombres simplemente tengan «mundo»." ⁴³

"Tener mundo quiere decir comportarse respecto al mundo. Pero comportarse respecto al mundo exige a su vez que uno se mantenga tan libre frente a lo que le sale al encuentro desde el mundo que logre ponerlo ante sí tal como es. Esta capacidad es tanto tener mundo como tener lenguaje. Con ello el concepto del mundo se nos muestra en oposición al de entorno tal como conviene a todos los seres vivos en el mundo [...] Precisamente lo que caracteriza a la relación del hombre con el mundo por oposición a la de todos los demás seres vivos es su «libertad frente al entorno». Esta libertad incluye la constitución lingüística del mundo [...] Esta libertad frente al entorno es también libertad frente a los nombres que damos a las cosas, (como expresa esa profunda narración del génesis según la cual Adán recibió de Dios la potestad de poner nombres)." ⁴⁴

La plenitud del fenomen de l'art és tal que s'han creat munió de disciplines per tal d'accedir explicativament a tal fenomen i gairebé totes han caigut en posicions reduccionistes per l'ús de metodologies del coneixement pròpies de les ciències naturals. No s'han plantejat la diferència ontològica de l'art en relació a la natura. De fet la

diferència ontològica de les ciències de l'esperit envers de les naturals -caldría recordar també l'ús del terme humanes per a les ciències de l'esperit que al meu entendre és equívoc doncs en darrera instància totes les ciències són humanes, però no totes es refereixen a l'esperit, terme que té connotacions d'intangibilitat oposada a la tangibilitat de les ciències de la [physis]-.

Una reivindicació en suport de tot això és el de considerar els aspectes de l'experiència estètica sota la llum de l'hermenèutica com és el fenomen de la recepció, de l'art en el sí de les tres funcions aparents de l'obra, com són la productiva, la receptiva pròpiament dita i la comunicativa.

"La experiencia estética no se pone en marcha con el mero reconocimiento e interpretación de la significación de una obra, y, menos aún, con la reconstrucción de la intención de su autor. La experiencia primaria se realiza al adoptar una actitud ante su efecto estético, al comprenderla con placer y al disfrutarla comprendiéndola." ⁴⁵

"La disciplina que se ocupa clásicamente del arte de comprender textos es la hermenéutica. [...] Cualquier obra de arte, no sólo las literarias, tiene que ser comprendida en el mismo sentido en que hay que comprender todo texto, y es necesario saber comprender así. Con ello la conciencia hermenéutica adquiere una extensión tan abarcante que llega incluso, más lejos que la conciencia estética. La estética debe subsumirse en la hermenéutica." ⁴⁶

"Por muy evidente que hayamos logrado hacer la idea de que la «distinción estética» es una abstracción que no está en condiciones de suprimir la pertenencia de la obra de arte a su mundo, sigue siendo incuestionable que, el arte no es nunca sólo pasado, sino que de algún modo logra superar la distancia del tiempo en virtud de la presencia de su propio sentido." ⁴⁷

"Se comprende y reconoce que la obra de arte no es un objeto intemporal de la vivencia estética, sino que pertenece a un mundo y que sólo este acaba de determinar su significado, parece ineludible concluir que el verdadero significado de la obra de arte sólo se puede comprender a partir de este mundo, [...] Todos estos medios de reconstrucción histórica, tendrían entonces derecho a pretender para sí que sólo ellos hacen comprensible el verdadero significado de la obra de arte y que sólo ellos están en condiciones de protegerla." ⁴⁸

"Es evidente que la reconstrucción de las condiciones bajo las cuales una obra transmitida cumplía su determinación original constituye desde luego una operación auxiliar verdaderamente esencial para la comprensión. Solamente habría que preguntarse si lo que se obtiene por ese camino es realmente lo mismo que buscamos cuando buscamos el «significado», de la obra de arte; [...] La reconstrucción de las condiciones originales, igual que toda restauración, es, cara a la historicidad de nuestro ser, una empresa impotente. Lo reconstruido, la vida recuperada desde esta lejanía, no es la original." ⁴⁹

D'aquí que aquest tipus de procedir és fonamentat en una mítica de la noció d'història en lloc d'esbrinar la mítica de les pròpies imatges que se'ns revelen a través del seu sentit simbòlic, éssent clar que qui millor hi pot accedir és l'estudiós que compren, de fet l'artista, que sap de comprensió més que no pas d'explicació, en suport d'això Hegel diu:

"La investigación de lo ocasional que complementa el significado de las obras de arte no está en condiciones de reconstruir éste, [...] La investigación de la historia del arte como comportamiento histórico no es a los ojos de Hegel más que un hacer externo." ⁵⁰

"Así también el espíritu del destino que nos ofrece aquellas obras de arte es más que la vida moral y la realidad de aquel pueblo, pues es la interiorización del espíritu que en ellas aún estaba «fuera de sí»" ⁵¹

"En el saber absoluto de la filosofía se lleva a cabo aquella autoconciencia del espíritu, que [...] reúne en sí «de un modo superior» también la verdad del arte [...] Hegel expresa así una verdad decisiva en cuanto que la esencia del espíritu histórico no consiste en la restitución del pasado, sino en la «mediación del pensamiento con la vida actual»." ⁵²

"En este punto recordaremos la regla hermenéutica de comprender el todo desde lo individual y lo individual desde el todo. Es una regla que procede de la antigua retórica y que la hermenéutica moderna ha trasladado del arte de hablar al arte de comprender, [...] La anticipación de sentido que hace referencia al todo, sólo llega a una comprensión explícita a través del hecho de que las partes que se determinan desde el todo determinan a su vez a este todo." ⁵³

Això pot fer referència al recull de les imatges en funció del tema i concepte de recull.

L'hermenèutica tracta doncs de manera específica aquest fenomen de la comprensió i interpretació del que s'ha dit, de fet:

"Si hacemos objeto de nuestra reflexión, la comprensión, nuestro objetivo no será una preceptiva del comprender, [...] Tal preceptiva pasaría por alto el que, cara a la verdad de aquéllo que nos habla desde la tradición, el formalismo de un saber «por regla y artificio» se arrojaría una falsa superioridad. Cuando en lo que sigue se haga patente cuando «acontecer» es operante en todo «comprender»." ⁵⁴

És aquí quan subratlla amb força el problema de l'interpretació que pren absoluta vigència amb la crisi contemporània de les ideologies i el relativisme absolut dels enunciatius que de fet fonamentaria l'actitud postmoderna en el sentit de que s'afirma que tot és hermenèutica, o dit d'una altra manera tot és interpretació de la interpretació de la interpretació...

Això recorda la possible reducció més radical del títol d'aquest treball quan diria, representació de la representació de la representació de...

"En una perspectiva en la que el lenguaje era sólo instrumento para analizar y comunicar una realidad constituida fuera e independientemente del lenguaje, interpretación no puede querer decir otra cosa que remontarse del signo a la significación de la palabra a la cosa que ella señala. Pero si el lenguaje, lejos de ser puro instrumento de información es aquéllo que da el ser a las cosas, ¿cuál será el objetivo y cuáles serán las reglas de la interpretación? [...] Al parecer, ya no habría respuestas unívocas, pero sí intenciones objetivas. Todo es hermenéutica: reconstrucción del sentido desde las cenizas del sentido." ⁵⁵

"La forma lingüística y el contenido transmitido no pueden separarse en la experiencia hermenéutica. Si cada lengua es una acepción del mundo, no lo es tanto en su calidad de representante de un determinado tipo de lengua (que es como considera la lengua el lingüista), sino en virtud de aquéllo que se ha hablado y transmitido en ella." ⁵⁶

"La arrogancia del filólogo (que cree que los textos no han sido creados para los lectores, sino para que ellos los interpreten) supone pasar por alto la experiencia primaria." ⁵⁷

Hi ha un gest curiós, on el teòric esmenta el que l'autor volia dir, l'artista

mira el que diu, a través de la imatge. Mentre que el teòric parteix d'un simbolisme històric o local per rastrejar la seva presència en una obra; l'artista detecta un simbolisme universal en la configuració particular d'una imatge.

"Así pues, la hermenéutica literaria tiene la doble tarea de diferenciar metódicamente las dos formas de recepción; es decir, la de aclarar, por un lado, el proceso actual en el que el efecto y la significación del texto se concretizan para el lector del presente, y la de reconstruir, por otro lado el proceso histórico en el que los lectores de épocas distintas han recibido e interpretado el texto siempre de modo diferente." 50

Això seria extrapolable a l'experiència de l'art, entès com a llenguatge on el modus de dir, d'expressar, en tant que representant d'un determinat tipus de significant, no es tant important com el que es diu, en aquest terreny, és molt fàcil quedar-se en les qüestions merament de «llenguatge».

Això serveix perfectament per a les obres d'art en general i per a les imatges en particular; queda clar al parlar del valor ontic de la imatge.

La transmissió del sentit.

Amb tot, no podem oblidar la nostra situació de present, amb la nostra recerca de sentit a la tasca docent de transmissió, que no sap exactament què transmetre, doncs li manca el fonament textual del present i tot queda reduït a pura sintomatologia i a la necessitat de sentir-se el darrer engranatge històric per participació i no per inèrcia.

D'aquí ve que recollir, revisar, cercar pautes de sentit generals a una producció històrica ens ajudi a trobar el nexa de comprensió, instaurant un ordre i no a l'inrevés, com seria sentir-se efecte i defecte d'un ordre secular.

El recollir imatges, és una actitud moderna, des de la noció de museu, si afegim que aquestes operen per via de les seves reproduccions precisament com a conseqüència del seu enquadrament. És inevitable la

comparatística, que en mans dels teòrics esdevé un fi en sí mateix i no aporta més que unes dades per distinció i en última instància per a merament classificar.

És precisament l'artista estudiós, coneixedor de la totalitat i absoluta del fenomen de l'art, entès com a coneixement per comprensió de la realitat i per tant com a reconeixement propi en la manera de la comprensió, en la manera de la representació, qui millor pot afrontar la comparatística doncs és, o hauria d'ésser, qui millors condicions de lectura, runeix i gaudeix i qui fixa com a condició prèvia de la comparació les instàncies d'efecte i recepció pròpies de l'experiència estètica, molt per sobre de les instàncies contextuais de [la manera] o estil.

L'única biografia que ens interessa és la nostra, en la mesura que som nosaltres ara i aquí els que constituïm la màxima expressió d'un devenir.

És en aquest sentit que ens interessa l'estudi de l'art, la comprensió de les imatges com obertures de l'espèrit universal.

No ens interessem més que de manera accessòria en els problemes d'estil com a síntesi de la tasca històrica i estètica.

Una imatge simbòlica pot no canviar i mantenir-se malgrat que l'estil de la seva presentació sigui diferent segons el lloc i el temps.

L'estil és sempre un accident i no la forma de l'art. Aquesta no s'ha de confondre de manera exclusiva com la imprompta de l'artista. La forma no s'exhibeix sols com una mostra del modus de formar de l'artista.

Doncs pel fet que actualment l'artista tingui com a única intuïció el coneixement de la seva personalitat concreta, que es manifesta en el modus de formar, no pot anul·lar la concepció tradicional de l'art com un modus de coneixement.

"Estamos familiarizados con dos escuelas contemporáneas de pensamiento sobre el arte. Por un lado tenemos una autodenominada 'élite' muy reducida que distingue entre las 'bellas' artes y el arte como manufactura especializada, y que valora en mucho estas bellas artes en su calidad de

autorrevelación o autoexpresión del artista; de acuerdo con esto, esta minoría basa su enseñanza de la estética en el estilo, y centra la llamada "apreciación del arte" en la manera más que en el contenido o la verdadera intención de la obra. Estos son nuestros profesores de Estética y de Historia del Arte, que gozan con la inteligibilidad del arte a la vez que lo explican desde el punto de vista psicológico, sustituyendo el estudio del arte de un hombre por el estudio del propio hombre; y estos guías de los ciegos son seguidos gustosamente por la mayoría de los artistas modernos, naturalmente halagados por la importancia que se atribuye al genio personal." =>

La forma no serveix tan sols per rastrejar el modus de formar l'estil com a punt de confluència entre el procés de formació i la personalitat del formador.

La forma és el suport d'una imatge, i aquesta, la imatge, no ho és del qui la fa sinó de qui és imatge, en definitiva d'allò que simbòlicament representa.

Actualment el recorregut que s'ha de fer per assolir el sentit d'un text, d'una imatge, se'ns ha complicat considerablement, de fet se'ns ha multiplicat: és a dir que presenta no un sentit sinó una pluralitat de sentits, en funció dels recorreguts possibles per arribar-hi. Dit d'una altra manera que tota imatge és inseparable del seu modus de llegir-la, de la seva lectura.

La totalització del sentit.

La metafísica com a hermenèutica fonamental, és a dir, com a disciplina totalitzadora del sentit. El sentit, enfront al significat abstracte, es constitueix com articulació (llenguatge) de l'experiència antropològica, el llenguatge com a forma de vida.

Tot seguint a Guenon cal entendre la metafísica en el sentit etimològic, més enllà de la física, més enllà de la ciència de la naturalesa.

Tan sols per analogia es pot parlar d'un objecte metafísic, doncs la metafísica s'ocupa d'allò universal, dels coneixements dels

principis per via suprarracional, intuïtiva i simultània.

L'òrgan de coneixement metafísic seria la intuïció intel·lectual pura per sobre de la intuïció sensible.

La transmissió d'aquest coneixement metafísic només es pot fer per mitjà dels símbols que serveixen d'intuïció sensible per a la meditació, mediació, de la qual ens sorgeix la intuïció intel·lectual.

Aquest coneixement és inexperimentable i indemostrable, tan sols es pot realitzar per la via de la concentració i el coneixement teòric, entès com a participació en el símbol; tan sols la realització efectiva del coneixement proporciona la certesa final.

Es tracta, doncs, de la identificació pel coneixement, i com diu Guenon:

"Un ser és tot allò que el ser coneix."

Com a presa de consciència d'una manera permanent i immutable fora de tota successió del caire que sigui, substituïnt aquesta successió - aparent- de les coses en simultaneïtat -real-.

Aquest coneixement seria l'herència comú de tota la humanitat, sense excepció.

El símbol és la representació sensible d'una idea; les paraules són també símbols, per això el llenguatge és un cas particular del simbolisme.

El principi del simbolisme és l'existència d'una relació d'analogia entre la idea i la imatge que la representa. El símbol suggereix, no expressa, ni explica, tan sols serveix de suport per elevar-se, mitjançant la meditació, al coneixement de les veritats metafísiques. Es fonamenta en la correspondència entre dos ordres de realitats.

La polisèmia és el reflexe sensible universal de la unitat essencial del símbol. Els diversos sentits del símbol no s'exclouen, cada un és vàlid en el seu ordre i tots es completen i corroboren integrant-se en l'harmonia de la síntesi total.

Símbols i mites no són simples recursos estilístics ans el contrari, són formes indirectes, però absolutament autèntiques de traducció de la realitat última.

La interpretació metafísica d'un símbol no exclou la seva significació històrica, més encara, aquesta és una conseqüència d'aquella.

"El temor a lo metafísico limita siempre el razonamiento lógico del realismo a una acción del arte sobre el mundo, cuando la verdadera lógica de la operación creadora es que por ella emerge de sentido el hombre, no el mundo objetivo puesto que solamente es lo con-sentido." 60

Hi ha tants sentits com formes de vida, com formes de ser, entenent amb Heidegger:

"El ser com aconteixement de sentit,"

o reunió de significàncies.

La veritat és el sentit: trobar el sentit és reconciliar-se amb un mateix i amb el món. Això significa implicació més que no pas explicació, enllaç mes que desenllaç.

La negació de la realitat en la seva positivitat és la mentida, la no-assumpció.

Enfront a l'antic dualisme d'interpretar o transformar, avui per avui estem d'acord que interpretar diu transformar, transcol·locar, transmutar, -meta-fora-.

Projectem els nostres conflictes en les coses, al transformar aquestes, ens transformem nosaltres.

El recorregut hermenèutic en efecte és iniciàtic: transforma, muta, recrea com diu Osés:

"Viajar al cor de la matèria, representa una catarsis de il·lusions il·lusions i en conseqüència un pessimisme ontològic, condició d'un plausible optimisme psicològic; veure l'altre costat del mirall possibilita una revisió d'aquest costat." 61

Una hermenèutica simbòlica entorn al sentit que no «s'explica» sinó que «s'implica», una tal gnosi, comprensió del sentit o hermenèutica gnòstica del sentit, entra en col·lisió amb l'agnosticisme estructuralista, el racionalisme oficial, el materialisme

mecanicista, el realisme escolastitzant, i en fi, amb l'historicisme.

En la interpretació, la persona és sempre i alhora iniciativa i òrgan de la comprensió.

Enfront de la compartimentació usual de les coses, del saber, s'ha de conservar una visió i un discurs oblicu, per deixar anar l'incomunicat, no tant perquè resti dit definitivament, sinó per adonar-nos que la «significància» no es redueix al significat o a la significació, i menys encara, al significat; apunta cap a un altre, cap a allò no necessàriament singular.

Hermes

"El dios griego Hermes, sucesor del egipcio Tot y predecesor del romano Mercurio, es el dios de la comunicación de los contrarios: el dios-intérprete, mediador entre el inframundo matriarcal-femenino del que procede y el supramundo olímpico-celeste al que accede. Precisamente por esta intermediación de los contrarios aparece simbólicamente como andrógino, bifronte, ambivalente; como el 'higo-higa' del poema de Lawrence, parece macho pero es también, en su fondo/hondo, hembra. Podríamos, pues, considerarlo como un dios desrepresor, ya que su fállica masculinidad no reprime, sino que integra sus orígenes matriarcal-femeninos. En efecto, originario 'demonio' de la fertilidad de la Diosa Madre cretense, Hermes no renunciará, ni en el Olimpo patriarcal, a sus relaciones 'incestuosas' con el mundo del que procede, y al que sabe que vuelve toda vida, al morir. Frente al Edipo que se autocastriga por su incesto, Hermes comparece como una especie de antiedipo y antihéroe; el mito nos cuenta cómo su órgano masculino erecto que lo simboliza 'marca' la con-presencia de la Diosa Madre. Estamos, pues, en las antipodas del patriarcalismo occidental de Aristóteles a Lacan, según el cual el falo, cual motor inmóvil, demarca como significante erecto el significado masculino de la vida, mientras que Hermes señala, cual higo-higa lawrenciano, el sentido matriarcal-femenino de la vida en su origen y destino.

He aquí un dios masculino que ha integrado en sí mismo 'la sombra' denegada por el patriarcalismo: lo femenino. No es extraño en tal dios capaz de comunicar los contrarios - comunicación de lo incomunicado- sea considerado como el intermediador de Dionisio y Apolo, de lo irracional y lo racional, de lo demoníaco y lo angélico. En efecto, nuestro dios integra en su persona compleja no sólo en bien sino el mal; siendo a la vez ladrón y guardián, Titán y Olímpico,

mentiroso y veraz. Esta coimplicación de los opuestos de su propia vida se hace especialmente apto para representar todos los aspectos contradictorios de la existencia, y no sólo los llamados «nobles», puesto que todos ofrecemos como Hermes dos flancos o rostros: un rostro luminoso y el contrarrostro, envés o cruz (de aquí que el dios fuera representado como encrucijada de dos caras; derecha o recta e izquierda o torcida, representante ésta de las «partes posteriores» de lo divino, es decir, lo demoníaco); a partir de esta representación ha podido ser considerado Hermes como dios del sentido, sí, pero de un sentido agujereado por el sin-sentido y la muerte, sentido herido. En diferentes textos es el dios el que aparece «hiriendo» a sus adeptos, significando dicha herida simbólica en el costado la «androginización» de la realidad, es decir, la marca del carácter matriarcal-femenino de la existencia. Esta herida significa también la marca de la iniciación en los misterios matriarcales de la vida agujereada por la muerte, el tiempo, el mal, la reversión de los valores patriarcales racionalistas y su relativización desde la otra cara del espejo.

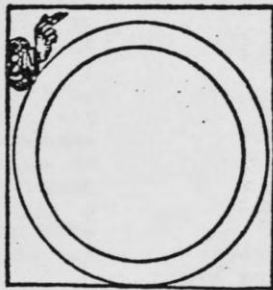
Por su compleción de los aspectos reconciliados, Hermes es considerado el dios de la Hermética, con su alquímica/calceidoscópica visión del mundo, y de la Hermenéutica, con su visión racional de la realidad; pero asimismo y por las mismas razones, es un dios mítico o regresivo y místico o progresivo-ascensional. La actual semiología ha visto en él la personificación del signo, en cuanto reunidor de dos opuestos: el «significado» espiritual y el «significante» material. Y la simbología contemporánea celebra en su figura la coalescencia de lo matriarcal y lo patriarcal en el sentido mandálico que lo representa (falo/redondo más columna cuadrada telúrica). No es extraño que el Zaratustra de Nietzsche sea hoy considerado cual Hermes que reúne en sí la cueva y el monte, la serpiente y el águila, la tierra y el cielo.

Nosotros quisiéramos aquí presentar relevancia, especialmente, al carácter creador de Hermes, tal como se nos ha transmitido al ofrecerlo como recreador de los muertos (reencarnador). Hermes es un creador, por cuanto es capaz de recrear los opuestos dialécticamente; así como su capacidad de desculpabilizar nuestros deseos «incestuosos», accediendo a un reencuentro con el propio inconsciente y sus fuerzas oscuras. Incluso es capaz de integrar en su simbólica personalidad el error/errar y la mentira, como yerro; al ser el dios de la comunicación, la escritura y la palabra, ello nos pone de manifiesto el carácter antidogmático, crítico y aún irónico de Hermes, representante de un lenguaje que aparece a la vez como verdadero y falso, real e irreal, vital y mortífero. Un excelente modo ambiguo de entrever simultáneamente la irrealdad de nuestras realidades y, viceversa, la realidad de nuestras irrealdades.

La integración que nuestro dúctil dios ofrece de lo negado o denegado, así como de los aspectos más opacos, banales y aún

«banales» (vivimos un mundo «anal-lícticamente» fragmentado y distorsionado), nos enseña una lección pedagógica inmensa; o integramos nuestro mundo, incluida su/nuestra «anilidad» (véase el Hermes como dios regresivo y «anal»), o este mundo «analítico» nos desintegra. Hoy sabemos, precisamente por las enseñanzas oscuras que llevan el nombre de Hermes, que lo que llamamos pedantemente método analítico-sintético recubre el camino iniciático de ida (regresión) y vuelta (asunción); o Hermes como lenguaje de la vida: de vida y muerte, muerte y renacimiento. Por eso es un dios inseminal-diseminal: un dios inspirador de una nueva cultura reconciliada con su pasado y su futuro en un presente ausente, sí, mas presentido. " 61





LA INTEGRACIÓ DE
L'EXPERIÈNCIA PER LA
DISSOLUCIÓ DEL DISCURS

La vivència exterior dels fets.

Hi ha una dificultat considerable en definir una obra d'art. Avui per avui aquest és un terme encara indefinit, no per això absent d'us i determinació, doncs malgrat uns límits imprecisos, tothom coincideix més o menys en la seva apreciació.

Acabem determinant que una obra d'art és allò que és contemplat con a tal; de fet, tot allò que per significació pròpia o incorporada esdevé inclassificable des de les ciències de la natura, ficant en un calaix de sastre tant com en el magatzem d'un museu, biblioteca o arxiu totes aquelles produccions que hom dota d'un valor afegit en funció que refermen el mite de la història i el gaudi estètic.

Fet i fet no s'aplica aquest valor afegit fins que les dites obres d'art no comencen a perdre el seu valor simbòlic que venia caracteritzat per la reunió de veritat i bellesa, de saber i experiència en un sol fet que es trascendia en la seva bonhomia i eficàcia cognosciativa

"El pantheon del arte no es una actualidad intemporal que se represente a la pura conciencia estetica, sino que es la obra de un espiritu que se colecciona y recoge historicamente a sí mismo. También la experiencia estetica es una manera de autocomprenderse. Pero toda autocomprensión se realiza al comprender algo distinto, e incluye la unidad y la misividad de eso otro. En cuanto que en el mundo nos encontramos con la obra de arte y en cada obra de arte nos encontramos con un mundo, éste no es un universo extraño al que nos hubiera proyectado momentáneamente un encantamiento. Por el contrario, en él aprendemos a conocernos a nosotros mismos, y esto quiere decir que superamos en la continuidad de nuestro estar ahí la discontinuidad y el puntualismo de la vivencia. Por eso es importante ganar frente a lo bello y frente al arte un punto de vista que no pretenda la inmediatez sino que responda a la realidad histórica del hombre. La apelación a la inmediatez, a la genialidad del momento, al significado de la vivencia no puede mantenerse frente a la pretensión de continuidad y unidad de autocomprensión que eleva la existencia humana. La experiencia del arte no debe ser relegada a la falta de vincularidad de la conciencia estetica. Positivamente esta concepción negativa significa que el arte es conocimiento, y que la experiencia de la obra de arte permite participar en este conocimiento." 139

En relació a la vivència, aquesta no és quelcom que flueixi i desaparegui en el corrent de la vida de la consciència -diu Gadamer- és quelcom pensat com unitat i que amb això es gaudeix d'una nova manera d'ésser un mateix.

"Arte vivencial quiere decir en principio que el arte procede de la vivencia y es su expresión [...] Para nosotros el siglo caracterizado por la naturalidad de estos supuestos es el de Goethe [...] Cuando se empieza a mirar más allá de los límites del arte vivencial y se dejan valer también otros baremos, se vuelven a abrir espacios amplios dentro del arte occidental, un arte que ha estado dominado desde la antigüedad hasta el barroco por patrones de valor distintos del de lo vivido; con esto se abre también la perspectiva a mundos enteros de arte extraño." 63

Aquí caldria destacar que a la superació d'aquests límits, en tant que patrons de judici però no en tant que patrons de comportament, és quan podem començar a vivenciar receptivament la totalitat de l'art i l'esmentem receptivament no objectivament, doncs cal resaltar el fet -con diu Gadamer- que l'obra d'art que se'n converteix en vivència no estava determinada per una accepció com aquesta.

L'art té el poder d'iniciar, perquè és un començament; és inicial, més encara, iniciàtic, no tan sols per que sigui original sinó per que és originari.

D'això se'n confirma el caràcter ontològic de l'art. Si fonamenta una expectativa més que dependre d'ella, si esquiva el consum destructiu per exigir una contemplació interpretant; si no es redueix a un simple reflexe de la situació, sinó que obre una època al presentar un món, és perquè és revelador, s'instala al cor de la primera i originària relació entre l'hom i l'existir, entre l'hom i la veritat.

La vivència interior dels fets.

Sovint s'oblida que una cosa és l'obra i l'altra la imatge que no està en els seus materials, imatge que esdevé la raó de l'existència de l'obra material, no obstant aquesta sols es pot rebre per la forma que

inicialment existia com a art en l'artista, mitjançant un acte intel·lectual contemplatiu anàleg a aquell mitjançant el qual la forma fou concebuda originàriament.

"No hay que creer que la contemplación sea un estado de pasividad y olvido de sí. Es ciertamente un estado de quietud y calma en el que se fija la atención para poder captar el objeto libre de la agitación y del desasosiego de la búsqueda; es también un estado de suma receptividad, en el que se deja estar al objeto en su total independencia, precisamente para captarlo sin falsear ninguno de sus detalles. Pero esta quietud no tiene nada de pasividad e inercia, sino que más bien representa el culmen de una actividad intensa y laboriosa, y esta receptividad no tiene nada de abandono y olvido de sí, sino que por el contrario, implica toma de posesión y afirmación de dominio. En primer lugar, por tanto, a la contemplación se llega a través de un activísimo proceso de interpretación que, lejos de abandonarse pasivamente a la obra, la ha escrutado por todos los lados, la ha interrogado largamente, ha buscado la perspectiva más reveladora, la cara más expresiva; y esta actividad late aún en la quietud de la contemplación, hasta hacerla aparecer como un resultado y una conquista, puesto que la contemplación es quietud sólo en cuanto calma y concluye el movimiento, no en cuanto lo apaga o lo anula. Es la paz en que culmina una aspiración, es decir, es menos la supresión de la agitación que el premio de un esfuerzo; es la quietud del hallazgo y del éxito, la serenidad de la satisfacción y del contento. El movimiento hasta ahora atormentado y cambiante, continuamente modificado por la atención, se para, y la quietud en la que se calma, brindándole el descubrimiento ansiado, es más su culminación que su interrupción.

En segundo lugar, en la contemplación el ojo no es inmóvil puesto que, habiendo descubierto y desvelado la obra en su naturaleza de forma, la recorre en toda su armonía y coherencia, en toda su conexión a la propia interna finalidad, en la ley de congruencia que la unifica creando una totalidad indivisible y una estructura perfecta, en la economía que la gobierna evitando en ella tanto el exceso como el defecto, en el equilibrio recíproco entre las partes y el todo, procediendo casi como dice Dante, «desde dentro afuera, y también desde fuera adentro». Aquí sobre todo vemos cómo la contemplación no tiene esa inmóvil rigidez que se le suele atribuir; más que de negación de movimiento convendría hablar de culminación del mismo. Naturalmente la movilidad de su mirada no es la que precede, sino la que sigue al descubrimiento y pretende aclararlo y explicarlo más que prepararlo y evocarlo. Ya no es la inquietud constante con que la atención cambia los distintos puntos de vista, sino la tranquilidad de una visión que se genera a sí misma; la mirada ya no tiene necesidad de concentrarse, ya que el ojo se ha hecho vidente, y la visión se enriquece con su propia satisfacción, y el descubrimiento ya alcanzado

augmenta cada vez més la pròpia evidència, i cada nova observació es menys una revelació que una confirmació i una verificació.

Se entiende, pues, por qué la contemplación es un goce; como dice Aristóteles: «El placer más alto es la contemplación». Se trata sobre todo de la alegría del deseo que alcanza su plenitud y satisfacción; como dice Plotino, el alma contemplativa está en reposo y, colmada, no anhela nada más. La interpretación, como actividad, es deseo de conocer y esfuerzo de atención, y por tanto mirada vigilante y atenta, investigación escrutadora y no fácilmente contentable, búsqueda abandonada a la incertidumbre del tanteo; de modo que cuando esta actividad concluye aparece una sensación de goce y satisfacción; la tensión cede a una paz serena y tranquila; la búsqueda se colma con la quieta conciencia de la posesión, las vicisitudes de los tanteos acaban con el seguro resultado del éxito. El placer de la contemplación consiste sobre todo en esta calma conquistada a través del esfuerzo y confirmada por la seguridad de la posesión; así disfruta el contemplador rememorado las peripecias de su búsqueda porque el esfuerzo sólo vive en la conciencia de la paz alcanzada, el deseo no vibra sino en el goce que lo ha apagado y satisfecho.

En segundo lugar, se trata de la alegría del conocimiento que busca su propia perfección y su plenitud ya sin obstáculos y sin esfuerzos; visión continuamente renovada por la evidencia misma de su objeto, es decir, como afirma Plotino «visión clarividente». Esto no puede ser otra cosa sino la visión de la forma, la visión de aquello que es contemplable por excelencia; es así como la mirada del contemplador goza ante la vista de la forma como tal, y es la vista de la forma la que satisface, por su armonía y perfección, su mirada; es la alegría del conocimiento que tiene, como objeto de la propia plenitud, la plenitud del ser, es decir, la forma, ya sea una forma natural, artificial, artística o no artística. Sólo el conocimiento llegado a la propia perfección, a través de las aventuras de la búsqueda y de las peripecias de la interpretación, está en situación de alcanzar y poseer el ser en toda su perfección, es decir, la forma; la unidad, la totalidad, el orden, el equilibrio, la armonía." 64

L'estructura dels fets.

La creació artística esdevé en producció d'objectes dotats d'un estructura, i per tant d'una economia interna, entitats autònomes que exigeixen ser compreses i jutjades en funció de la seva pròpia organització, sense crosses externes.

La creació artística és abstracció en la mesura que constitueix una entitat extreta, confirmada en la seva autonomia en la suficiència de la seva organització interna en capacitat per actuar com a cosa.

En l'obra d'art hi ha dos aspectes bàsics, el seu contexte estètic o de presentació que inclou la forma, l'habilitat i l'estil; i el seu contexte de significació que inclou el subjecte i les seves associacions simbòliques.

"Lo que realmente se experimenta en una obra de arte, aquello hacia lo que uno se polariza en ella, es más bien en que medida es verdadera, esto es, hasta que punto uno conoce y reconoce en ella algo, y en este algo a sí mismo, [...] La alegría del reconocimiento, consiste precisamente en que se conoce algo «más» que lo ya conocido." ⁶⁵

"La imitación y la representación no son sólo repetir copiando, sino que son conocimiento de la esencia. En cuanto que no son mera repetición, sino verdadero «poner de relieve», hay en ellas al mismo tiempo una referencia al espectador. Contienen en sí una referencia a todo aquel para quien pueda darse la representación." ⁶⁶

"La obra accede a su representación a través de ella y en ella, [...] Tampoco en ellas -en las artes plásticas- es temático el acceso como tal, y sin embargo no se debe a la inversa abstraer estas referencias vitales para poder aprehender la obra misma. Esta existe en ellas. El que estas obras procedan de un pasado desde el cual acceden al presente, [...] No conviene en modo alguno su ser en objeto de la conciencia estética o histórica. Mientras mantengan sus funciones serán contemporáneas de cualquier presente. Incluso aunque no tengan otro lugar que el de obras de arte en un museo nunca están completamente enajenadas respecto a sí mismas." ⁶⁷

Tractar la representació del cos, sense més es remetre's tan sols al representar-lo, és pensar que tota imatge del cos es dona per voluntat de representar-lo i poca cosa més. Perquè l'estudi només pot referir-se o bé a la descripció immediata de la representació segons un ordre ideal de discriminació o al modus d'aquesta representació.

En el primer cas tenim agrupacions de descripcions, segons uns, a priori força limitades: el nú, l'anatomia, les proporcions, temes heretats d'una certa academia i divisió del coneixement.

I en el segon cas no passem d'una classificació d'estils, heretats també d'una certa ortodòxia històrica filla de la taxonomia evolucionista de segle XIX.

Certament, aquestes perspectives no són inútils, ans al contrari, es complementen i permeten ubicar les coordenades espai-temps de cada imatge i establir un univers a modus d'arbre genealògic de les formes com a expressions merament estètiques, exteriors. Però, dins del mateix esquema ens oblidem de les arrels, de la convergència de valors, sentits, experiències i sabers que cada forma sintetitza en el seu propi procés formador.

Si el primer plantejament és exotèric, divergent i diacrònic, i ordena i classifica l'univers de les formes, tot instaurant el signe de la funció històrica i estètica, el segon és més hermètic, convergent, sincrònic, i ordena tot integrant, l'univers de les imatges -que les formes expressen- tot instaurant el regne de la funció simbòlica.

Aquests dos plantejaments no s'haurien d'excloure, és més, probablement són indestriables i es necessiten, però és clar que estan situats en plans diferents, i en la nostra opinió la funció estètica és un incentiu i un reclam per a la correcta expressió, però el fonament s'ha de buscar en la funció simbòlica i el sentit total de l'obra en ambdues.

"Tous s'unissent, pour la première fois, dans le monde où les fétiches mourants trouvent une vie qu'ils ne connurent jamais -dans le monde, pour la première fois victorieux du temps, des images que la création humaine a opposées au temps. Je tente ici de rendre intelligible ce monde; et le pouvoir, peut-être aussi vieux que l'invention du feu et celle du tombeau, auquel il doit l'existence. Ce livre n'a pour objet ni une histoire de l'art -bien que la nature même de la création artistique n'y contraigne souvent à suivre l'histoire pas à pas- ni une esthétique; mais bien la signification que prend la présence d'une éternité- lorsqu'elle surgit dans la première civilisation consciente d'ignorer la signification de l'homme." ⁶⁸

En sí mateixa, l'essència de l'art consisteix en que posa l'home davant de sí mateix -Hegel-.

L'obra d'art s'entén com a realització plena de la representació simbòlica de la vida.

Tot el que succeeix és símbol, i en tant que es representa per complet a sí mateix, apunta també cap a la resta

El símbol seria la perfecta coincidència de fenomen i idea, el símbol esdevindria imatge de sentit (Sinnbild), tan concret i tan idèntic solament a sí mateix com la representació, i en canvi tan general i ple de sentit com el concepte -Schelling-.

La reflexió dels fets.

La reflexió: com a determinant dels continguts, determinant de l'objecte de coneixement, de l'extracció per abstracció d'un factor com a representant del tot.

"Para Herder la reflexión no es un mero pensar «sobre» los contenidos intuitivos dados; es ella, por el contrario, la que co-determina y constituye justamente la forma misma de esos contenidos. El hombre da pruebas de reflexión cuando, surgiendo del sueño nebuloso de imágenes que pasan rozando sus sentidos, puede concentrarse en un momento de vigilia, detenerse voluntariamente en una imagen, observarlo con toda calma y lucidez y distinguir características que indiquen que es ésta y no otro el objeto. Pero ¿cómo se llega a esa primera fijación de características que debe preceder necesariamente a toda comparación de características, a todo aquello que suele llamar «abstracción» en el sentido puramente lógico de la palabra? Aquí no basta entresacar del todo dado e indiferenciado de un fenómeno determinados elementos hacia los cuales se vuelve la conciencia en un acto específico de «atención». Lo decisivo está más bien en que de este todo no sólo es extraído un factor por vía de abstracción, sino que además es tomado al mismo tiempo como «representante» del todo. [...]

Este acto de «recognición» está necesariamente ligado a la función de «representación» y la supone. Sólo cuando se logra comprimir un fenómeno total, por así decirlo, en uno de sus factores, concentrándolo simbólicamente y «teniendo»lo prefadadamente, se logra sacarlo de la corriente del devenir temporal. Apenas entonces alcanza su existencia una cierta permanencia que anteriormente pertenecía sólo a un solo momento y parecía estar atrapada en él. Pues ahora se hace posible volver a encontrar en el simple y, por así decirlo, puntual «aquí» y «ahora» de la vivencia presente un «no aquí» y un «no ahora». Todo aquello que llamamos «identidad» de concepto y significación o «constancia» de cosas y atributos tiene sus raíces en este acto fundamental del reencuentro. Así pues, es una función común la que hace

posible, por una parte, el lenguaje y, por otra parte, la articulación específica del mundo intuitivo." 100

Una de les grans qüestions és dilucidar què exactament pren el nom d'imatge: si el suport material, el suport efectual o bé allò que es dona con un món en sí mateix: la representació, encara que aquesta sigui merament representativa d'una gestualitat o que no tingui caràcter pretesament figural; la mirada sempre crearà configuracions en la recepció, sempre crearà relació, estructures, forma.

"Que lo bello sea tal que no se le puesa añadir ni quitar nada sin destruirlo es algo que ya sabía Aristóteles, para quien no existía el cuadro en el sentido de Alberti. En el mismo sentido el concepto estético del cuadro o de la imagen tendría que abarcar también a la escultura, que también forma parte de las artes plásticas.

Esto no es una generalización arbitraria, sino que se corresponde con un estado histórico del problema de la estética filosófica que se remonta en último término al papel de la imagen en el platonismo y que tiene su reflejo en el uso lingüístico de «imagen» [...] no será casual que con esto nos acerquemos a la nueva investigación de la historia del arte, que ha acabado con los conceptos ingenuos de cuadro y escultura que han dominado en la era del arte vivencial, no sólo a la conciencia histórica sino al pensamiento de la historia del arte [...] de este modo el concepto del cuadro va más allá del concepto de representación empleado hasta ahora, precisamente por el hecho de que un cuadro está referido esencialmente a su imagen original" 107

En el cas de les arts plàstiques no es pot parlar de reproducció com a veritable ser de l'obra, si bé és el modus de ser de l'obra d'art en la representació, i que en el cas del quadre es refereix a la representació d'una imatge original.

"La copia se cancela a sí misma en el sentido de que funciona como un medio, y que como cualquier medio pierde su función en cuanto alcanza su objetivo [...] En cambio lo que es una imagen no se determina en modo alguno en su autocancelación, porque no es un medio para su fin. Hay aquí una referencia a la imagen misma en cuanto que lo que importa es precisamente como se representa en ella lo representado. Esto significa, para empezar, que la imagen no le remite a uno directamente, a lo representado. Al contrario, la representación sostiene una vinculación esencial con lo representado, más aún, pertenece a ello. Esta es también la razón por la que el espejo devuelve la

imagen y no una copia; es la imagen de lo que se representa en el espejo, indiscernible de su presencia." 108

"Quizá sea en el espejo donde se realiza, por primera vez, cabal e incompleta, la transmisión entre realidad i representación. El haber delimitado el campo de la visión significa, por sí sólo, investir las imágenes que aparecen de una vida propia limitada i por lo tanto definible. Las imágenes no van más allá de los límites físicos del espejo, se detienen en sus bordes, mueren. Pero cuando transmiten a lo largo de la superficie lisa e impenetrable, entonces son más y menos reales que la realidad misma." 109

"No es casual que el concepto de la [representatio] aparezca al querer determinar el rango óptico de la imagen frente a la copia [...] En sentido estricto el original sólo se convierte en originario en virtud de la imagen, esto es, lo representado sólo adquiere imagen desde su imagen [...] en consecúencia lo primero es el representarse y lo segundo la representación que este representarse obtiene en el cuadro [...] Por paradójico que suene, lo cierto es que la imagen originaria sólo se convierte en imagen desde el cuadro, y sin embargo el cuadro no es más que la manifestación de la imagen originaria." 110

"La imagen es un proceso óptico; en ella accade el ser a una manifestación visible y llena de sentido [...] El carácter de imagen originaria es [...] un momento esencial que tiene su fundamento en el carácter representativo del arte. La «idealidad» de la obra de arte no puede determinarse por referencia a una idea [...] debe determinarse, por el contrario, como el «aparecer» de la idea misma." 111

Hi ha un gir en que la representació, arriba a una veritable perfecció, la d'ésser art, aquest gir seria la «transformació en una construcció» és a dir, quan la representació es torna configuració entenent que aquesta es fonamenta en la formació d'una figura, per tant en l'aparició d'una imatge com a construcció de sentit.

Només en aquest gir troba, la representació, la seva idealitat, de tal manera que pugui ser pensada i entesa per si mateixa.

Només aquí se'ns mostra separada del seu fer representació dels elements donats, consistint en la pura manifestació d'allò que representa. Com a tal, es fa en principi repetible i permanent, en aquest sentit esdevé una construcció. No obstant i malgrat aquest distanciament de la imatge constituïda, de la seva manera de representar, d'ésser formada, no pot deixar de referir-se a la representació.

Aquesta referència no significa dependència en el fet de que la representació gaudeixi de la seva determinació del sentit tan sols de qui en fa la representació, l'autor o l'espectador.

Al contrari, la representació, conserva enfront a tots, una plena autonomia i aquí és on s'aplica el concepte de transformació, que vol dir que quelcom es converteix de cop en una altra cosa diferent, i que aquesta transformació és la veritable manera de presentar-se, és la representació que es transforma en construcció, en imatge, en el sentit de que allò que hi havia inicialment ja no hi és ara i vol dir també que això que ara apareix, allò que es presenta en la representació de l'art, és allò permanentment veritable.

En tant que construcció gaudeix d'un patró en si mateixa i no precisa de cap cosa exterior per a referir-s'hi, no admet ja cap comparació amb la realitat, es situa per sobre del problema de la veritat del representat al pendre la construcció, la ontologia d'una veritat en si mateixa, la veritat del presentar-se.

La configuració dels fets.

La funció del veure no es fa comprendre mai de manera realista a partir de les coses ni tampoc a partir de la cosa vista. El que compta és la direcció originària de la mirada.

"En cuanto más exactamente andemos los caminos particulares que sigue la función básica universal de la «representación» y de la «recognition», tanto más claramente se nos revelará su esencia y su unidad específica; tanto más patente se hará que es en virtud de una misma función básica como el espíritu llega a crear el lenguaje y la imagen intuitiva del mundo, a conceptual «discursivamente» la realidad y a intuir la objetivamente." 112

"Dondequiera que aparezca la función de la representación en cuanto tal, dondequiera que se consiga tomar un contenido intuitivo sensible como representación, como «representante» de otro, en lugar de ser absorbido por su simple «presencia», se alcanza, por así decirlo, un nivel de conciencia totalmente nuevo. El momento en que una impresión sensible

cualquiera es empleada simbólicamente y entendida como símbolo es como el comienzo de una nueva era." 112

L'art no és ni més ni menys que la manera correcta de fer les coses, la raó de ser és el tema fonamental de l'obra i és el que hem de comprendre i no fonamentar-nos en que ens agradi o no ens agradi.

Un divorci de la bellesa respecte a la veritat de la pròpia obra només es concep contemporàniament en que la veritat recau en la bellesa d'on la bellesa ja no té a veure amb la cognició i es sotmet al relativisme de les sensacions.

A l'artista mai, fins ara, l'ha preocupat la bellesa en si, sinó la bellesa en quant que inevitablement era expressada per la veritat del seu tema.

Contemplar les superfícies estètiques com a fins en si mateixos, no és més que una forma de fetitxisme.

En l'expressió no ha d'existir separació entre allò que és un fenomen com ser-allà, merament sensible i un contingut espiritual-anímic diferent del primer i que és donat immediatament a conèixer pel fenomen.

L'expressió és, en essència, propiament exteriorització i en canvi amb aquesta exteriorització estem sempre en l'interior.

El símbol comprèn la totalitat d'aquests fenòmens en tant sorgeixi qualsevol tipus de dotació de sentit del sensible. En els quals quelcom sensible en el seu ser-allà i ser-així es presenti com particularització, manifestació i encarnació d'un sentit.

"En el campo de la intuición artística se torna completamente claro que cualquier concepción de una forma estética en lo sensible sólo es posible si nosotros mismos creamos los elementos fundamentales de la forma. Todo entendimiento de formas espaciales, por ejemplo, va unido en última instancia a la actividad de su producción interna y a la legalidad de esta producción. De este modo, siempre resulta que precisamente la suprema y más pura actividad espiritual que conoce la conciencia está condicionada y proporcionada por modalidades determinadas de la actividad sensible. También aquí obtenemos siempre la auténtica y esencial vida de la idea pura sólo en el resplandor policromo de los fenómenos. El sistema de las múltiples

manifestaciones del espíritu no nos es asequible sino recorriendo las diversas direcciones de su creatividad originaria. En ésta vemos reflejada la esencia del espíritu, pues ésta sólo puede revelárenos en la configuración del material sensible." 114

"La actividad artística revela con la máxima claridad que cualquier intento de separar el acto de la visión [interna] respecto del acto de la configuración [externa] tiene que fracasar necesariamente, pues la visión misma es ya un configurar, así como el configurar permanece como una pura visión. La «manifestación» no se agrega nunca, como algo accesorio y relativamente fortuito, a un modelo interior ya dado y acabado, sino que la imagen interna adquiere apenas su contenido cuando se resume y exterioriza en una obra." 115

Certament aquest és el nucli de la formativitat; formar significa visualitzar l'obra i al mateix temps el modus de fer-la, de configurar-la; el que explica per què l'activitat artística és a la vegada comportament i necessitat.

"Es peculiar sólo, de las obras de arte [...] y tienen el poder excepcional de dejar la mente del observador completamente libre y, al mismo tiempo, obligada a seguir una misma línea interpretativa. Es decir, que la «formación» sólo puede producirse según ciertas líneas que están contenidas implícitamente en la obra de arte misma. Estas líneas son, ciertamente, su forma." 116

Al respecte és interessant la teoria de la formativitat de Pareyson ¹⁷, en la qual a la solució idealista de l'art com a visió, més propi dels teòrics, i fonament d'una estètica sensualista, oposa un concepte d'art com a forma, més propi del vincle experimental entre teoria i pràctica.

Forma, significa aquí, organisme, formació del caràcter físic que viu una vida autònoma, armònicament calibrada i regida per lleis pròpies, en conseqüència, oposa el concepte d'expressió com a qualcom pulsional al concepte de producció com acció formant que estableix la legalitat de la forma.

"Pareyson basa la posibilidad de la configuración artístico-humana (y de la interpretación de las formas configuradas) postulando la presencia de un Configurador metafísico o, lo que es lo mismo, la necesidad de una formatividad cósmica cuyo proceso incesante se plantea como fundamento y posibilidad de la formatividad artística y de la percepción e interpretación de las formas.

Oscilación continua entre una fenomenología de la formatividad humana y la fundamentación metafísica de esta misma actividad. [...] sólo porque el mundo es objeto de una Configuración somos capaces de hacer arte y comprender al arte según las categorías de la configuración y de la interpretación, que reflejan la estructura profunda de lo real." 117

La reproductibilitat del contingut mateix va indistriablement vinculat a la producció d'un signe per a ell, on la consciència actua lliure i amb independència. Així és com també el concepte de memòria pren un sentit més profund. Per a recordar o reconèixer un contingut, la consciència l'ha de tenir abans en propietat, internament se l'ha d'haver apropiat en la forma d'un signe que li restablirà la trama percepció.

"I de sobte descobrim que podem provocar en nosaltres imatges encara més complexes i especialment articulades amb un repertori sempre elemental de signes" 118

"Todos los signos e imágenes se introducen entre nosotros y los objetos; pero con ello no sólo designan negativamente la distancia a la que el objeto se sitúa para nosotros, sino que crean también la única meditación adecuada posible y el medio a cuyo través cualquier ser espiritual empieza por hacérsenos concebible e inteligible." 119

"Se muestra que toda determinación y dominio teóricos del ser dependen de que el pensamiento, en lugar de vérselas directamente con la realidad, elabore un sistema de signos y aprenda a utilizar estos signos como 'representantes' de los objetos. A medida que esta función de representación se vaya imponiendo, el ser empieza a transformarse en un todo ordenado, en un contexto que se puede abarcar claramente con la mirada." 120

La significació de l'experiència.

Mentre que els conceptes abstractes reprimeixen la nostra afectivitat, l'especificitat de mites i símbols està en ser coagulants de les nostres ambigües vivències.

"El signo no es una mera envoltura eventual del pensamiento, sino su órgano esencial y necesario. No sirve sólo para la comunicación de un contenido de pensamiento conclusivamente dado, sino que es el instrumento en virtud del cual este mismo contenido se constituye y define completamente. [...]"

Sólo creando en alguna forma un determinado substrato sensible puedan hacer valer sus apropiadas y peculiares modalidades de comprensión y configuración. Este substrato es aquí tan esencial, que en ocasiones parece abarcar todo el contenido significativo de estas formas, todo su 'sentido' propiamente dicho. El lenguaje parece poder definirse y pensarse completamente como un sistema de signos fonéticos; el mundo del arte y del mito parece agotarse en el mundo de las formas particulares sensiblemente perceptibles que ambos colocan frente a nosotros. Y con ello se ofrece de hecho un medio omnicomprendivo en el cual se topan todas las diversas creaciones espirituales." 121

L'ús del signe exigeix que deixi de ser un acontereixement o estímulo condicionat, per fer-se el tema propi d'una activitat que tendeixi a expressar-lo. Tan sols mitjançant aquesta essencial i bàsica capacitat humana per convertir els signes en símbols pot explicar-se la possibilitat de desxifrar el sentit d'una configuració. Aquesta capacitat és la que introdueix la conducta cognitiva.

Existeix allò que es dóna o «hi ha»; però també existeix l'estructuració simbòlica que ordena allò que es reb, allò que s'interpreta, revelant així un cert compromís amb la realitat que es presenta i que no s'escull.

En la plàstica no estan definits els signes, el llenguatge ni està estructurat en base a un repertori finit de signes que es combinen entre sí. Ni tan sols està definit el nivell de realitat que podria ser substituït pels signes esmentats.

D'això es desprèn que el llenguatge de l'art no es pot fonamentar en els seus signes, doncs aquests esdevenen un repertori material incommensurable, ja que es fa impossible determinar un còdi de substitucions definit, còdi en relació al qual el signe esdevindria element de combinació.

En canvi, al restar obert el repertori de signes, el llenguatge no té més remei que fonamentar-se en el valor simbòlic que pren una configuració de signes, configuració que es constitueix en imatge i que esdevé el veritable element del llenguatge.

Allò signic seria el modus operandi del sistema simbòlic, de manera que allò vist se'ns presenta en quant aquesta figura, en una

determinada concreció i individualització; però, al mateix temps aquest quelcom individual fa visible i en cert modus transparent una connexió general de sentit.

El simbolisme no es tracta d'una doctrina o d'un mètode sinó d'una manera de veure i de saber, constitutius i constituents, tradicionals.

No es tracta, doncs, de mirar sinó de veure, el coneixement com a activitat espiritual per la que ens creem un «món» en la seva configuració característica, en el seu ordre i en el seu «ser tal».

"La filosofía de las formas simbólicas no se propone ser una metafísica del conocimiento, sino una fenomenología del conocimiento. Toma en ello la palabra «conocimiento» en su sentido más amplio y comprensivo. Entiende por conocimiento no sólo el acto de la comprensión científica y de la explicación teórica, sino toda actividad espiritual por la que nos creamos un «mundo» en su configuración característica, en su orden y en su «ser tal». En lugar de partir de una oposición rígida entre un yo fijo, encerrado en cierto modo en sí mismo, y un mundo subsistente igualmente en sí mismo que se enfrenta a dicho yo, la filosofía de las formas simbólicas pretende examinar las premisas en que se funda precisamente dicha separación y verificar las condiciones que han de cumplirse para que tengan lugar. Y encuentra en esto que dichas condiciones no son homogéneas, sino que se dan, antes bien, diversas «dimensiones» del entender, del comprender y del pensar de los fenómenos, y que, conforme a dicha diversidad, también la relación entre el yo y el mundo es susceptible de una concepción y una configuración múltiple. La «contienda» que empieza por llevar el enfrentamiento del yo y el mundo tiene lugar en formas específicas en cada uno de los círculos del mito, del arte y del conocimiento teórico. Y así como los medios empleados en este proceso son distintos, así lo es también el objetivo que con ellos se alcanza. Todas las formas del comprender y del entender el mundo apuntan a la intuición objetiva; sin embargo, con la manera y la dirección de la objetivación cambia también el objeto intuido mismo." 122

La simbolització del coneixement.

De fet no existeix la descripció, ja que aquesta voluntat no deixa d'ésser un plantejament, en tant que no es pot descriure

tot alhora; la descripció no pot sincronitzar mai tot el que voldria, de fet actua per omissió, esdevenint rapidament anacrònica, -mentre que el símbol vol ser una imatge de la sincronia del cosmos o de llurs arquetips-.

Els símbols són estructures aditives, doncs és molt difícil pensar en un símbol que tingui una sola «versió» o un sol significat.

El símbol és el fonament de tot el que és: la idea en el seu sentit originari, l'arquetip que vincula l'existir amb el ser.

Aquest vincle fonamenta, coïmplica la noció abstracta, estàtica i patriarcal del ser amb la noció gestual, dinàmica i matriarcal de l'existir.

El símbol reuneix aquestes dues pulsions, aquestes dues idees-força que fonamenten les polaritats complementàries de tota realitat.

El coneixement del símbol és, també, anomenat gnosis, per tal de distingir-lo del coneixement conceptual acumulatiu o discursiu.

Les imatges són l'expressió sensible d'aquestes idees-força, i esdevenen una gnosis que revela en forma de coneixement sincrònic aquell nexce, aquella forma primigènica, el sentit originari de la idea, doncs en la imatge el símbol reuneix la representació -l'existir de la cosa- amb el signe -el ser de la cosa-.

Les mediacions culturals tan sols condicionen la forma sensible del símbol, no la seva estructura, en tant que forma primigènica; el simbolitzat està sempre més enllà i per sobre del vehicle sensible que el vela i revela.

Com diria Borges: "una altra forma de la memòria". Els estructuralistes i constructivistes limiten el símbol a convenció entre els homes sense considerar les concomitancies, aquestes són la veritable estructura, camí de la anamnesis, la reminiscència, el sentit donat per Plató a la memòria.

"En efecto, trátase aquí de tomar la expresión simbólica, o sea la expresión de un algo «espiritual» por medio de «signos» e «imágenes» sensibles, en su significado más

amplio; trátase de la cuestión de saber si dicha forma de expresión, cualquiera que sea la diversidad de sus aplicaciones posibles, tiene o no en la base un principio que se caracterice como un procedimiento fundamental uniforme y completo. No se pregunta, pues, aquí, lo que signifique y realice el símbolo en una esfera particular cualquiera, en el arte, el mito y el lenguaje, sino, antes bien, hasta qué punto el lenguaje como un todo, el mito como un todo y el arte como un todo comporten el carácter general de la conformación simbólica." 123

"En efecto, por «forma simbólica» ha de entenderse aquí toda energía del espíritu en cuya virtud un contenido espiritual de significado es vinculado a un signo sensible concreto y le es atribuido interiormente. [...] Porque se manifiesta el fenómeno fundamental de que nuestra conciencia no se contenta con recibir la impresión del exterior, sino que enlaza y penetra toda impresión con una actividad libre de la expresión. En efecto, enfréntase a aquéllo que llamamos la realidad objetiva de las cosas, y se mantiene contra ella en plenitud independiente y con fuerza original, un mundo de signos e imágenes de creación propia." 124

"Es la fuerza de esta engendrar la que transforma el puro contenido de impresión y percepción en contenido simbólico. En éste, la imagen ha dejado de ser un algo recibido desde fuera; se ha convertido en un algo conformado desde dentro, en el que rige un principio fundamental de configuración libre. Este es el hecho que vemos realizarse en las distintas «formas simbólicas» particulares; en el lenguaje, en el mito y en el arte. En efecto, cada una de estas formas no sólo tiene en lo sensible su punto de partida, sino que permanece también constantemente encerrada en su círculo. No se vuelve contra el material sensible, sino que vive y crea en él." 125

"La fluctuante impresión sólo alcanza para nosotros forma y permanencia cuando la afrontamos constitutivamente en cualquiera de las direcciones de la simbolización. [...] El mito y el arte, el lenguaje y la ciencia son, en este sentido, creaciones para integrar el ser; no son simples copias de una realidad presente, sino que representan las grandes direcciones de la trayectoria espiritual, del proceso ideal en el cual se constituye para nosotros la realidad como única y múltiple." 126

"La función decisiva de cada forma simbólica reside en no tener límites preexistentes entre el yo y la realidad, como límites fijos de una vez y para siempre, sino en establecer por sí misma estos límites, los cuales son establecidos de un modo distinto por cada forma fundamental." 127

Des del símbol ser i saber són una mateixa cosa.

"La concepció estètica -sensible- de les formes artístiques, avui generalitzada és cega enfront a les possibilitats cognoscitives que l'art implica, doncs limita la seva funció al plaer que produeixen les formes belles, o a les sensacions psíquiques que la forma genera. No és dolenta l'experiència estètica per si mateixa, però no hi ha en ella art mentre no intirvingui el coneixement, coneixement de sí -gnosis- mitjançant els símbols que aquelles formes estan manifestant. D'aquí que el legat arqueològic i cultural de tots els pobles de l'antigó i tradicionals tan sols pot apreciar-se rebent llur missatge simbòlic, més enllà de les peculiaritats de modus, estils i influències que l'expressió del símbol pugui presentar en cada lloc i època." 128

En el símbol coincideixen el sensible i allò sense sensibilitat, en la mesura que suposa una espècie de parentiu metafísic original.

Quan l'artista centra el seu interès en l'aspecte significatiu, en el que vol dir, en la idea que vol expressar, pot procedir per substitució o bé, pot procedir per adjunció. En el primer cas s'estableix una correlació entre la idea per expressar i el signe que hauria d'expressar-la, el significatiu; en el segon cas s'afegeix al significatiu una interpretació significativa, es converteix una forma en quelcom simbòlic, de manera que aquella imatge és portadora d'un significat afegit; un símbol.

"Ante todo, el simbolismo se nos aparece como especialmente adaptado a las exigencias de la naturaleza humana, que no es una naturaleza puramente intelectual, sino que ha menester de una base sensible para elevarse hacia las esferas superiores. [...]" 129

En el fondo, toda expresión, toda formulación, cualquiera fuere, es un símbolo del pensamiento, al cual traduce exteriormente; en este sentido, el propio lenguaje no es otra cosa que un simbolismo. [...]" 130

De modo general, la forma del lenguaje es analítica, «discursiva», como la razón humana de la cual constituye el instrumento propio y cuyo decurso el lenguaje sigue o reproduce lo más exactamente posible; al contrario, el simbolismo propiamente dicho es esencialmente sintético, y por eso mismo «intuitivo» en cierta manera, lo que lo hace más apto que el lenguaje para servir de punto de apoyo a la «intuición intelectual», que está por encima de la razón, y que ha de cuidarse no confundir con esa intuición inferior a la cual apelan diversos filósofos contemporáneos. [...]" 131

"Si el Verbo es Pensamiento en lo interior y Palabra en lo exterior, y si el mundo es el efecto de la Palabra divina proferida en el origen de los tiempos, la naturaleza entera puede tomarse como un símbolo de la realidad sobrenatural. Todo lo que es, cualquiera sea su modo de ser, al tener su principio en el Intellecto divino, traduce o representa ese principio a su manera y según su orden de existencia; y así, de un orden en otro, todas las cosas se encadenan y corresponden para concurrir a la armonía universal y total, que es como un reflejo de la Unidad divina misma. Esta correspondencia es el verdadero fundamento del simbolismo, y por eso las leyes de un dominio inferior pueden siempre tomarse para simbolizar la realidad de orden superior, donde tienen su razón profunda, que es a la vez su principio y su fin. Señalemos, con ocasión de esto, el error de las modernas interpretaciones «naturalistas» de las antiguas doctrinas tradicionales, interpretaciones que trastruecan pura y simplemente la jerarquía de relaciones entre los diferentes órdenes de realidades: por ejemplo los símbolos o los mitos nunca han tenido por función representar el movimiento de los astros, sino que la verdad es que se encuentran a menudo en ellos figuras inspiradas en ese movimiento y destinadas a expresar analógicamente muy otra cosa, porque las leyes de aquél traducen físicamente los principios metafísicos de que dependen. Lo inferior puede simbolizar lo superior, pero la inversa es imposible; por otra parte, si el símbolo no estuviese más próximo al orden sensible que lo representado por él, ¿cómo podría cumplir la función a la que está destinado? En la naturaleza, lo sensible puede simbolizar lo suprasensible; el orden natural íntegro puede, a su vez, ser un símbolo del orden divino; y, por lo demás, si se considera más particularmente al hombre, ¿no es legítimo decir que él también es un símbolo, por el hecho mismo de que ha sido «creado a imagen de Dios» (Génesis, I, 26-27)? Agregemos aún que la naturaleza solo adquiere su plena significación si se la considera en cuanto proveedora de un medio para elevarnos al conocimiento de las verdades divinas, lo que es, precisamente, también el papel esencial que hemos reconocido al simbolismo". 132

Originàriament, el símbol era un objecte fragmentat en dos trossos que es repartien dues persones, de tal manera que més tard i reunint ambdues parts reconeixien els seus vincles del tipus que fossin.

El símbol, doncs, nodreix les idees de separació i de reunió; el sentit del símbol rau en allò que és alhora partició i lligam.

El símbol, doncs, s'afirma com un terme aparentment assible, la inassibilitat del qual és l'altre terme.

La percepció del símbol exclou l'actitud de simple espectador i exigeix una participació. El símbol tan sols és en el nivell del subjecte, però basat en el fonament del nivell de l'objecte. Cadascú veu en el símbol allò que la seva potència visual li permet percebre, el que la seva atenció li permet intuir. A falta de penetració cap profunditat es percep. Una propietat dels símbols és la seva interpenetració, allò que Jung anomena «una afinitat essencial».

Només cal que aparegui un vincle notable entre dues imatges i una certa relació jeràrquica, perquè virtualment es constitueixi un símbol. Res és irreductible al pensament simbòlic, aquest inventa sempre un vincle, és certament la punta de llança de la intel·ligència. Els jocs d'imatges i les relacions imaginàries constitueixen una hermeneútica experimental del desconegut.

El símbol, en tant que reunificador, és una força unificadora. Els símbols fonamentals condensen l'experiència total de l'home, el vinculen al món, dotan-lo d'un eix d'integració personal, insertant-lo en l'evolució global sense aïllament ni confusió, mercès al símbol hom es situa en una immensa trama de relacions. I no es sent estrany en l'univers. El pensament simbòlic rau en la òsmosis contínua de l'interior i de l'exterior.

La integració dels fets.

Pedagògic i terapèutic, el símbol proporciona un sentiment de reunificació i en aquest de participació, integrant la consciència i dotant de sentit els fets.

Si pel que té de ruptura, el símbol posa en perill i pot atrofiar una estructura del real, és alhora, pel seu poder de mediació i de reunió, un dels factors més poderosos d'inserció en la realitat.

D'aquí ve la seva funció socialitzant, d'integració, de reconeixement, crea comunitat, comunió. Participar d'un símbol és participar d'una comunicació, és crear un cos social. Una comunitat sense símbols, sense referències, sense imatges ja no és una comunitat, ja no és

una fraternitat, resta tan sols una acumulació, una inèrcia més pel catàleg de la història.

El desig d'unificar la creació i d'abolir la multiplicitat és la tendència comu de tot coneixement, tendència que el pensament simbòlic desenvolupa de manera diferent que el pensament racional, doncs el criteri del símbol serà la constància en el relatiu captat intuïtivament. La raó s'esforça en eliminar el símbol del seu camp de visió per desplegar-se en la pretesa univocitat de les definicions, la simbòlica posa allò racional entre parèntesi per donar lliure circulació a les analogies i correspondències de l'imaginari.

El símbol no es pot aprendre per reducció progressiva en el que no és ell, si bé es fonamenta en allò inaprensible. El coneixement simbòlic és únic, indivisible i tan sols esdevé tal per la intuïció d'aquest altre terme que significa i oculta alhora.

Per tot això la veritable representació no pot ser més que simbòlica, doncs en la pròpia re-presentació s'intueix més presència de la que significa.

El vincle entre els símbols no respon a la lògica conceptual: no entra ni en l'extensió ni en la comprensió d'un concepte. Tampoc esdevé la fi d'una inducció o d'un deducció; ni de cap procediment racional d'argumentació. La lògica dels símbols es fonamenta a l'igual que la lògica de les imatges, en la percepció d'una relació entre dos termes.

L'objectivitat en simbòlica no és una identitat de concepció ni una adequació més o menys complexa entre la intel·ligència coneixedora, un objecte conegut i una formulació verbal; és més aviat una similitud d'actitud, és una participació imaginativa i emotiva en un mateix moviment en una mateixa estructura, en uns mateixos esquemes, les imatges dels quals poden ser extremadaments diferents segons els individus, els grups i els temps.

L'experiència que més s'adequa a aquesta objectivitat tan subjectiva és l'experiència de l'art, en la mesura que aquest esdevé més que un coneixement, una participació en el coneixement.

En relació a la veritat de l'art, aquest ha d'ésser considerat no com una còpia sinó que hem de trobar la seva regla espontània de modalitat i l'orientació originària de plasmació, que seria més que aquesta còpia de quelcom prèviament donat com a figuració del ser.

Huygue conceb i expressa l'art com una forma de la que disposa hom per prendre possessió del món exterior. Per un costat intenta projectar-se deixant la seva impronta sobre l'univers, inscriure's amb en ell, i per un altre costat intenta fer-lo seu [...] mentres que a l'apoderar-se de les coses per mitja de la seva imatge [...] realitza un acte màgic.

Màgia [actio in distans], acte simbòlic d'apropiació.

"Si la meta de l'art és descobrir lleis que permetin representar l'univers tan fidelment com sigui possible, en una darrera anàlisi, es tracta d'un realisme, no de l'art, sinó del coneixement." -Francstiel-

Considerat així, l'art i el coneixement es converteixen en símbols, no perquè designin alguna realitat present oferint-ne una imatge, sinó en la mesura que creen i despleguen per sí mateixos un món de sentit propi.

"Las formas simbólicas ya no son imitaciones de dicha realidad, sino órganos en cuanto que sólo merced a ellas llega lo real a ser objeto de la visión intelectual, y así visible sin más. Se acabó el interrogar acerca de qué y cómo será el ente en sí, aparte de estas formas de visión y visibilización. No es visible para la mente sino aquello que se le ofrece con determinada conformación; toda imagen del ser resulta sólo de una índole y manera determinada de visión, de una atribución ideal de forma y sentido." 122

Possiblement l'art permeti el transport de les imatges, és a dir, una certa cosificació que en la presència, facilita el diàleg intern per la seva exteriorització; formalitza un model i per tant el fa transmissible de manera immediata i permanent, inalterable.

La funció simbòlica representa l'accés a la mediació en la mesura que tendeix a restablir la unitat de sentit d'un univers en contínua expansió; la funció simbòlica organitza les imatges en una genètica del sentit.

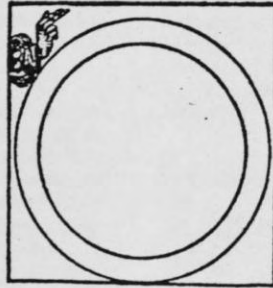
La gran facultat de l'interior humà, del -dins- és que permet capficar-se de tal manera que gairebé sempre dona una resposta més o menys original a la impressió que li produeix el món, de fet, amb aquesta resposta recrea el món. Aquesta capacitat i condició el fa conscient de la distància entre el dins i el fora, entre la separativitat d'ambdós, esdevenint el cos com a nexa de mediació i per tant sistema natural de símbols. Hom més que [animal rationale] seria [animal symbolicum] o millor encara [animal simbolizans].

"Monde intérieur" et "monde extérieur", distincts l'un de l'autre et non séparés, [...] l'une, l'Homme dans le Cosmos; l'autre, le Cosmos dans l'Homme.

L'Homme dans le Cosmos implique immédiatement la vie relationnelle: sensation que l'homme a dans son corps et dans sa psyché, de lui-même, des autres êtres, des événements et des choses, puis communication avec soi-même et les autres. De cette relation découle la vie de la pensée qui se manifeste par voie émotionnelle ou intellectuelle.

Je n'appelle pas ici monde intérieur ce monde de la pensée, si secrète soit-elle. La pensée est encore conditionnée par l'extérieur des choses. A la limite, ces «choses» se proposent dans toutes leurs dimensions jusqu'à celle qui en atteint le cœur même, le noyau, l'esprit. Elles entrent alors non plus en relation, mais en communication, en communion avec le «noyau» de l'être qui s'est rendu capable de les vivre; c'est cela qui constitue le monde intérieur de l'Homme. Le cœur du cosmos, en l'Homme, trouve son image, sa résonance. La vie de la pensée animée par cette appréhension intérieure fait partie du monde intérieur. Nous voyons que la pensée ressortit aux deux plans extérieur ou intérieur à l'Homme, selon qu'elle se nourrit des mondes psychophysiques immédiats ou du monde spirituel médial." 134





LA INTEGRACIÓ PERCEPTIVA

La percepció del fenomen.

El que anomenem món de la percepció, lluny de ser una massa informe d'impressions, implica ja determinades formes fonamentals i originàries de síntesi sense la qual no hi hauria aprehensió, reproducció i reconeixement, no hi hauria ni un jo perceptiu ni un jo pensant, no hi hauria ni un objecte purament pensat ni un objecte empíricament percebut.

"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. [...] Ciertos conceptos [...] 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." ³³

"Que las normas según las cuales se separa y articula paulatinamente para el espíritu humano la diversidad de las impresiones sensibles no están en modo alguno dadas y prescritas en sí por la mera naturaleza de estas impresiones, sino que la configuración del mundo como orden físico y a la vez espiritual sólo empieza a determinar la peculiaridad de la visión, la particularidad del punto de vista intelectual." ³⁴

"Toda formación de concepto, a cualquier dominio y cualquier material que se aplique, sea a la experiencia «objetiva» o a la mera representación «subjetiva» que pueda tener lugar, se caracteriza por llevar implícito un determinado principio del enlace y de la «ordenación». Y sólo en virtud de este principio empiezan por destacarse del flujo continuo de las impresiones determinadas «imágenes», determinadas formaciones de contornos y «propiedades» fijas." ³⁵

El que fa de la percepció individual una percepció, el que com a qualitat -de la representació- la distingeix d'una qualitat material arbitrària, és justament la seva pertinença i pertinença al jo.

En l'establiment de l'individual, de la propietat, opera ja un esquema fonamental general que s'omple amb nous continguts a mesura que progressa la nostra experiència sobre la «cosa».

El tot no pot obtindre's a partir de les parts, sinó que en la determinació d'una part s'implica ja la determinació d'un tot -d'un sistema-, no tant pel que fa al seu contingut sinó pel que fa a la seva estructura i forma generals-.

Precisament aquesta relació de la part respecte al tot és objecte d'una superació de principi en la síntesi autèntica de la consciència. El tot no sorgeix de les parts sinó que les constitueix i els dona la seva significació essencial.

La veritable associació com a eina de la percepció, en realitat, esdevé integració, ja que hauriem de pensar les lleis estructurals generals de la consciència com ja donades en cadascun dels seus elements. No obstant no es donen com a continguts independents sinó com a tendències i direccions ja establertes en l'individual sensible. Tota «existència» en la consciència, tota percepció, consisteix i rau en transcendir-se a sí mateixa en tals direccions heterogènies de la síntesi.

"Bajo la ley de la «metamorfosis». Y esta metamorfosis no se interrumpe en tanto que no se haya recorrido el itinerario entero de la consideración de la naturaleza. Este itinerario sólo existe y subsiste para la mirada del investigador que lo recorre gradualmente en constante ordenación, de casos, en tránsito de lo contiguo a lo próximo. En este sentido, Goethe ensalza la «máxima» de las metamorfosis, afirmando que lo condujo venturosamente por el círculo entero de lo inteligible, hasta las lindes de lo ininteligible, donde el espíritu humano debe detenerse. En esta forma de observación, cada existente es tomado en sí mismo, pero considerándolo al propio tiempo como un análogo de todo lo existente», de modo que la existencia se nos aparece siempre y simultáneamente como separada y vinculada. La forma de la contemplación no es opuesta a la de la «deducción», sino que se interpenetran y resuelven una en otra: «No me detengo -dice Goethe de sí mismo- hasta que encuentro un punto eminente desde el cual mucho se pueda deducir o, mejor dicho, mucho surja espontáneamente y se venga al encuentro»." ³⁶

Tot seguint la tònica del treball ja podem començar per dir que l'aplicació de la metodologia científica ha fet que, en aquesta qüestió, es donés sempre més relleu al que podríem anomenar mecanismes de la visió i en el millor dels casos, als sistemes de la mirada. Això ha passat durant molt de temps i ha fet que un mateix fenomen se'l contemplant amb

massa disseccionat cosa que no és perniciososa, sempre i quan es recordi que el fenomen real sempre és total i d'una plenitud i complexitat que sols la fenomenologia de la percepció, finalment, sembla tractar d'assolir.

*"Per a Pitàgoras i més tard pel seu deixeble Euclides, l'ull emet un ventall de radis que, viatjant per l'espai, arriben a xocar amb els objectes [...] La teoria rival a aquesta proposada per Demócrit i que després recolzaria Lucreci, afirma que els objectes envien continuament imatges de si mateixos a l'espai que l'envolta [...] anomenades [eidola]"*²⁷

*"¿Qué es la visión sin luz?"*²⁸

és interessant aquesta pregunta que trasllada la qüestió de la percepció més enllà de la pura sensitivitat, ocular en aquest cas.

*"¿Por qué se ve con los ojos cerrados, cuando ningún fotón es absorbido por ningún fotoreceptor?"*²⁹

"Si el ojo no fuese solar, ¿Cómo podríamos ver la luz?",
-Goethe-

La fenomenologia de la percepció.

De fet, la fenomenologia, s'insereix en una tradició que considera les coses desde l'observació més que no pas desde la medicació. De fet, aquesta tradició es vincula amb la secular idea de què és hom ara i sempre la mesura de totes les coses, i que per tant no hi ha una facultat de medicació exterior autònoma i objectiva. És interessant, al respecte, recordar els darrers postulats de les ciències naturals en el sentit de que la pròpia observació, en el sentit científic de meditació objectiva, ja de per si, sovint modifica la realitat de l'observat i per tant els teòrics resultats objectius de l'observació. Es torna a fer present l'home com a mesura, és a dir, una certa impossibilitat d'objectivar en el sentit absolut; d'aquí que la fenomenologia consideri les coses com a part d'un fenomen més ampli que inclou la relació amb la cosa i tot el que d'això se'n desprèn.

La necessitat d'objectivar ve donada per la necessitat de disposar d'un sistema de

referència de les coses per tal de donar-los un caràcter precisament de coses, el que les fa conceptualment, transportables, és a dir, comunicables, mentre que l'experiència real és sempre fenomenològica.

La millor aproximació a la percepció és a través de la seva fenomenologia clarament exposada per Merleau Ponty.

La fenomenologia no creu que es pugui comprendre el món i l'home més que a partir de la seva facticitat. És a demés una filosofia per a la qual el món sempre és allà, ja abans de la reflexió.

En aquest treball el problema no rau en els mecanismes de la percepció de les imatges, sinó en la seva comprensió, i d'aquí que ens interessi més el món de l'experiència tal com és i es dona.

Altrament, en l'activitat de l'artista, la percepció es dona com a fenomen implicat i implicador del sentit, mai com una tècnica de procediment.

*"...La ciència no té, no tindrà mai, el mateix sentit de ser que el món percebut, per la raó de que tant sols és una determinació o explicació del mateix... jo soc la font absoluta, la meua existència no procedeix dels meus antecedents, del meu medi físic i social, és ella la que va cap a aquests i els sosté... les visions del món, segons les quals sóc un moment del món, són sempre ingènues i hipòcrites perquè sobreentenen, sense mencionar-la aquesta altra visió, la de la consciència, per la que un món s'ordena entorn meu i comença a existir per a mi. Tornar a les coses mateixes és tornar a aquest món abans del coneixement."*³¹

"El coneixement es presenta com un sistema de substitucions on una impressió anuncia altres impressions sense mai donar raó d'elles [...] La significació del percebut no és més que una constel·lació d'imatges que comencen a reaparèixer sense cap raó. Les imatges són tot el que cal comprendre en les paraules, els conceptes són una manera complicada de designar-les, i per ser les imatges unes impressions indecibles, comprendre és una impostura o una il·lusió; el coneixement mai reté llurs objectes, que s'impliquen mutuament. [...] Doncs bé, les sensacions i les imatges que haurien de començar i acabar tot el coneixement mai apareixen sinó és en un horitzó de sentit, i la significació del percebut, lluny de ser el resultat d'una associació, es presuposa, pel contrari, en totes les associacions. [...] La unitat de l'objecte és fonamenta en el presentiment d'un

ordre l'aquait que, de cop, donarà resposta a uns interrogants tan sols latents en el passatge, resol un problema que només estava plantejat sota forma de vaga inquietud, organitza uns elements que no pertanyien fins aleshores al mateix univers i que, per tal raó, com digué profundament Kant, no podien associar-se" 92

"La primera operació de l'atenció és, doncs, la de crear-se un camp, perceptiu o mental, que un pugui (dominar) en el que uns moviments de l'òrgan explorador, les evolucions del pensament, siguin possibles sense que la consciència perdi successivament les seves adquisicions i es perdi a sí mateixa en les transformacions per ella provocades." 93

"L'atenció en quant a activitat general i formal, doncs, no existeix. En cada cas hi ha certa llibertat a adquirir, cert espai mental a tenir en compte. Resta per posar de manifest l'objecte de l'atenció. Es tracta aquí, literalment d'una creació." 94

"Prestar atenció no és únicament clarificar més unes dades preexistents, es realitzar en les mateixes una nova articulació a base de pendre'ls per figures." 95

"El miracle de l'atenció rau en posar de manifest, mitjançant l'atenció, uns fenòmens que restableixen la unitat de l'objecte en una nova dimensió en el moment en que els mateixos fenòmens la trenquen. Així, l'atenció no és ni una associació d'imatges, ni un retorn cap a si, d'un pensament que ja és mestre dels seus objectes, sinó la constitució activa d'un objecte nou que explicita i tematitza el que fins aleshores tan sols s'oferia a títol d'horitzó indeterminat." 96

"El pensament objectiu ignora al subjecte de la percepció. Això és degut a que es dona a sí mateix el món ja fet, com a medi contextual de tot possible aconteixement, i tracta la percepció com un d'aquests aconteixements. Per exemple, el filòsof empirista considera un individu X en acte de percebre i vol descriure el que passa: hi ha unes sensacions que són uns estats o unes maneres de ser del subjecte i, en qualitat de tals, són veritables coses mentals. El subjecte perceptor en el lloc d'aquestes coses, i el filòsof descriu aquestes sensacions i el seu substracte com qui descriu la fauna d'un país llunyà, sense adonar-se de que ell també percep, que és el subjecte perceptor, i que la percepció, tal com la viu, desmenteix tot el que diu de la percepció en general. En efecte, vista des de l'interior, la percepció no deu res al que per altre part sabem del món, dels estímuls tal com la física els descriu i dels òrgans dels sentits com la biologia els descriu." 97

"Total, que el meu cos no és sols un objecte entre els demés objectes, un complex de qualitats sensibles entre d'altres, és un objecte sensible a tots els demés, que ressona per a

tots els sons, vibra per a tots els colors, i que proporciona als mots la seva significació primordial per la manera com els acull." 98

"Dieu que el cos, en tant que té unes (conductes), és aquest estrany objecte que utilitza les seves pròpies parts com simbologia general del món i pel que, en conseqüència, podem (freqüentar) aquest món, (comprendre'l) i trobar-li una significació" 99

"No és doncs, perquè percebeix unes colors constants sota la varietat de les il·luminacions que crec en unes coses, ni la cosa seria una suma de caràcters constants; al contrari, és en la mesura en que la mera percepció està de per sí oberta a un món i a unes coses, que trobo unes colors constants." 100

"Tenir sentits, per exemple: la visió, és posseir aquest muntatge general, aquesta típica de les relacions visuals possibles per la qual som capaços d'assumir tota constel·lació visual donada. Tenir un cos és posseir un muntatge universal, una típica de tots els desenvolupaments perceptius i de totes les correspondències intersensorials, més enllà del segment del món que efectivament percebem. Així, una cosa no és dona efectivament; en la percepció, es recollida interiorment per nosaltres, reconstituïda i viscuda per nosaltres en quant està vinculada a un món, del que portem en nosaltres les estructures fonamentals, de la que, aquest, no és més que una de les concrecions possibles." 101

El pensament de percebre.

Allò autènticament immediat no hem de buscar-ho fora, en les coses, sinó en nosaltres mateixos. L'únic que sembla conduir-nos al dintell d'això immediat no és la natura com a totalitat dels objectes en l'espai i el temps sinó el nostre propi jo; no el món dels objectes sinó el món de la nostra existència, de la nostra realitat vivencial. Així doncs hem de confiar-nos a al guiatge de l'experiència interna i no de l'experiència externa, si és que volem contemplar la realitat mateixa.

La percepció és doncs el pensament de percebre. La imposició d'un sentit al caos sensible.

"How no és més que un nus de relacions, les relacions són l'únic que compta per a l'home." -Saint Exupéry-

No hi ha dubte de que el veure és sempre una lectura articulada d'allò que hi ha. Lectura que de fet no veu moltes coses de les que hi ha, de manera que aquestes acaben, però no estant allà per la visió; en la percepció hi ha una selecció dels estímuls, diríem que hi ha cegueres parcials segons els condicionants dels propis mecanismes de recepció.

Però a més a més i conduit per llurs pròpies anticipacions, el veure «posa» allò que no és allà.

Només quan reconeixem allò representat, estem en condicions de «llegir» una imatge; en el fons i realment, tan sols aleshores hi ha de fet tal imatge.

D'aquí que en l'obra d'art, i en les imatges de l'art encara amb més motiu, el contingut vingui donat sempre per la trama d'unió de forma i significació.

La capacitat de veure i de reproduir a través de l'observació elements de la realitat, constitueixen facultats universalment generalitzades.

Percebre significa comprendre el que es veu -la gramàtica permet una lectura, però cal la clau d'interpretació-, no es tracta tan sols de saber llegir, sinó de saber que s'està llegint.

La capacitat perceptual és un potencial cultural.

Una forma d'expressió pot convertir-se en quelcom significant, en quelcom que comuniqui sentit en el moment en que es comprèn, no d'una altra manera.

Comprendre no és situar ni descriure ni explicar.

"El temps necessari per descriure i explicar és sempre major que el temps per comprendre i pensar i aquest augmenta amb la complexitat de la cultura." 102

"Cuando los seres humanos o los animales logran su objetivo mediante una ruta directa derivada naturalmente de su propia organización perceptual. Pero tendemos a hablar de inteligencia cuando por haber bloqueado las circunstancias el camino obvio, el ser humano o el animal hace un rodeo para salirse al encuentro a la situación" 103

Això no és més que una descripció, potser la intel·ligència no seria més que una forma de percepció superior, de nivells superiors on la intuïció juga un paper important mercès a l'abstracció de certes immediateses i la ponderació d'estructures generals, no del tot evidents, en l'immediat, però no per això menys reals -trames de la realitat-.

Percebre el conflicte i adonar-se de l'aparent contradicció porta al subjecte a coordinar d'una nova manera tot allò que abans aplicava de manera independent i aïllada.

Per molt que es repeteixi una experiència, examinades de prop, les experiències seran sempre diferents, la superposició modifica l'experiència original.

Pot esdevenir que no hi hagi més pensament que el creatiu, doncs el comportament ordinari implica l'adaptació constant i amb èxit a situacions noves i constantment renovades.

"Cuando hablamos de fe perceptiva y cuando afirmamos que nuestro objetivo está en volver a la fe perceptiva, no sólo no sobreentendemos ninguna de las «condiciones» físicas o fisiológicas que, para el sabio, delimitan la percepción, ningún postulado de una filosofía sensualista o empirista, sino ni siquiera ninguna definición de una «primera capa» de vivencias que atañería a seres existiendo en un punto del tiempo y del espacio, por oposición al concepto o a la idea. Todavía no sabemos qué es ver y pensar, ni si es válida esta distinción y en qué sentido. Para nosotros la «fe perceptiva» engloba cuando se ofrece directamente al hombre natural en una experiencia-fuente con el vigor de lo que es inaugural, de lo que está presente en persona con arreglo a una visión que para él es última y no cabe imaginar más perfecta o más inmediata, ya se trate de cosas percibidas en el sentido ordinario de la palabra o de su iniciación al pasado, a lo imaginario, al lenguaje, a la verdad predicativa de la ciencia, a la obras de arte, a los demás o a la historia. [...]

La percepción como encuentro con las cosas naturales está en el primer plano de nuestra indagación, no como una función sensorial simple que explique las demás, sino como arquetipo del encuentro originario, imitado y renovado en el encuentro con el pasado, con lo imaginario y con la idea." 104

"Si esta fuente es verdaderamente el origen creador de toda realidad, ¿cómo es posible hablar de ella, o siquiera pensar en ella?. Porque lo absolutamente incondicional y eternamente creador parece estar totalmente fuera de la

experiencia de cada uno de nosotros. Sin embargo, los antiguos decían que «el hombre es la medida de todas las cosas». En las tradiciones místicas, esto se interpretaba como que el «hombre» es el microcosmos en que se refleja el universo entero. De un modo parecido, la idea de un orden implicado plegado supone que toda realidad está plegada dentro de cada individuo. El microcosmos puede representar una serie interminable de analogías del universo entero que incluye y, a la vez, va más allá de la conciencia y la materia. Plegado dentro de cada uno de nosotros está el origen implícito, que es sostenido por el manantial eterno que brota de la fuente innominada de creatividad.» 105

Pensar la realitat.

L'art és fonamentalment una gnosís de la qual ens queden les seves intuïcions, és a dir, les imatges com a representacions del conegut: les obres d'art.

és evident que el contemplar les imatges de l'art estem desenvolupant una intuïció, la intuïció de que darrera d'aquestes imatges i expressat en elles hi ha una concepció de la realitat, que s'oposa amb el que hi ha davant de les mateixes, la nostra pròpia intuïció.

Això comporta aprofundir diferents nocions implicades en aquest fenomen; en primer lloc cal establir que donem valor de realitat com a realitat objectiva a un concepte subjectiu.

Substantivem com a realitat quelcom i ho diferenciem de nosaltres com si l'acte de substantivar no fos nostre, operant a partir d'aquesta convenció com si el repertori de la realitat fos únic i conegut.

Percebre la realitat és pensar la realitat, de manera que ampliem la realitat en el sentit en que som capaços de pensar coses no percebudes en el nostre entorn.

La realitat és sempre iconitzada en el pensament, amb aquesta iconització, representació, fitxem la realitat i construïm el concepte.

Tal com diu Wittgenstein:

"La imatge és un model de realitat."

D'acord amb aquesta iconicitat del pensament, pensar la realitat és sempre obrir camps de semblances, establir analogies que es proposen com a duplicats de la realitat, però que en veritat són una manifestació que duplica la idea que tenim de la realitat i no la realitat en sí.

"La teoria lògica tradicional nos enseña a formar el concepto fijando nuestra atención en las cualidades estables de las cosas, comparándolas unas con otras y entresacando lo que tienen de común. Sin embargo, esta descripción revélase ya desde puntos de vista puramente lógicos como totalmente insuficiente, y lo va resultando tanto más cuanto más se dirige la mirada, por encima del círculo restringido del pensar científico y especialmente lógico, a otros dominios y otras direcciones del pensamiento. Porque entonces se pone claramente de manifiesto que no podemos nunca leer directamente los conceptos de las propiedades de las cosas, ya que, inversamente aquello que llamamos «propiedad» sólo empieza a determinarse por la forma del concepto. Toda posición de caracteres distintivos y de propiedades objetivas se deriva, en efecto, de una propiedad determinada del pensar, y según sea la orientación de este pensar, según sea su punto de vista dominante, cambiará para nosotros tanto las determinaciones como las relaciones que adoptamos en el «ente». [...] El verdadero [fundamentum divisionis] no está en último término en las cosas, sino en aquél, o sea que el mundo tiene para nosotros la forma que el espíritu le confiere." 77

Pensar les imatges.

Si les propietats de les coses són determinades per una propietat del pensament, les imatges no estan determinades pel referent sinó per les conceptualitzacions, en definitiva per la propietat del pensament.

"El mundo no es un dato fijo que hay que interpretar, pero al menos es la primera unidad de información. La materia en sí está aquí presentada como un dato intelectual que ya ha tomado forma. La obra no significa un dato, sino algo concebido. El signo no es un sustituto de lo real, sino un instrumento de acercamiento y comunicación; el signo no está determinado por el objeto, sino por la conceptualización. Los esquemas de pensamiento no coinciden con la realidad global del universo, sino con un enfoque de ella. Ellos no apuntan a revelarnos el orden absoluto, sino nuestra situación individual y social. La imagen es distinta del objeto así como también del signo. Ella se sitúa en lo imaginario, es un hilo que participa a la vez de la

naturaleza de las cosas y de modos de actividad del espíritu 79

D'aquí la concordància entre pensament i realitat, en el sentit de que al pensar construïm i operem amb imatges i que és aquest operar amb imatges el que en darrera instància fa viable la cultura.

Així doncs, les concepcions que intuïm darrera les imatges de l'art esdevenen, atesa l'etimologia de concebre, els continguts agafats de la realitat; de fet, doncs el modus d'apropiar-se una realitat, i en tant que apropiació establim una realitat per via de les pròpies imatges.

El present estudi pren com objecte pensar precisament el modus d'aprehensió o dit d'una altra manera, és un estudi que, en tant que pensar, iconitza; el que fa és iconitzar les imatges mitjançant un discurs visual que es serveix d'uns esquemes de pensament, per tant de visualització que determinen, com a tal, un enfoc, una manera d'agafar el contingut de les imatges de l'art, una concepció.

Malgrat tot la configuració d'imatges continua convocant una energia difícil d'explicar.

Necessitem donar una explicació a l'entorn, de fet és incorporar l'entorn al món, així doncs, la finalitat de l'artista no està en cap cas en reproduir un espectacle en la seva integritat fenomenològica, sinó en constituir grups imaginaris on es reuneixin trets extrets de diversos moments de l'experiència.

En l'experiència, la consciència que experimenta es capgira: torna sobre si mateixa. Aquell que experimenta es fa conscient de la seva experiència, esdevé expert: ha copsat un nou horitzó a fita del qual, quelcom nou pot convertir-se per ell en experiència. Per la consciència, el seu objecte és allò-en-sí, però allò-en-sí només pot ésser copsat tal i com es representa per a la consciència que experimenta.

D'aquesta manera la consciència que experimenta fa precisament aquesta experiència: allò-en-sí de l'objecte, és allò-en-sí per a nosaltres, aquest és el capgirement que

succeeix en tota experiència, que es reconeix a sí mateix en allò estrany, en allò altre.

Imaginar el pensament.

Ja per a Hegel la consumació de l'experiència és "la institució del saber i del conjunt d'allò sabut" la certesa d'un mateix en el saber, en l'autoconsciència.

"Cuando digo que mi cuerpo es vidente, hay algo, en la experiencia que de ello tengo, que funda y anuncia la visión que otro tiene o que da el espejo. Es decir: es visible para mí en principio o al menos cuenta entre lo Visible de que es parte de mí ser visible. Es decir: en esta medida mi ser visible se vuelve hacia sí mismo para entenderlo. ¿Y cómo lo sé si no es porque mi ser visible no es en modo alguno (representación) más sino carne? Es decir, capaz de abarcar mi cuerpo, de (verlo)- Por el mundo es por donde primero soy visto o pensado." 79

"Tocar es tocarse. Entenderlo como: las cosas son la prolongación de mi cuerpo y mi cuerpo es la prolongación del mundo, por él me rodea el mundo -Si no puedo tocar mi movimiento, este movimiento está totalmente tejido de contactos conmigo- Hay que entender el tocarse y el tocar uno como reverso del otro -La negatividad que se aloja en el tocar (y que no he de minimizar: es lo que hace que el cuerpo no sea un hecho empirico, que tenga significación ontológica), lo intocable del tacto, lo invisible de la visión, lo inconsciente de la conciencia (su (punctum caecum) central), esa ceguera que la hace conciencia, es decir aprehensión indirecta e invertida de todas las cosas) es el otro lado o el revés (o la otra dimensionalidad) del Ser sensible; no se puede decir que esté allí, aunque, con toda certeza, hay puntos donde no está -Está con una presencia de ocupación de otra dimensionalidad, con una presencia de (doble fondo) La carne, el (Leib), no es una suma de tocarse (de (sensaciones táctiles)), pero tampoco es una suma de sensaciones táctiles y (cinestésias), es un (puedo)- El sistema corporal no sería esquema, si no fuera ese contacto consigo mismo (que es más bien no-diferencia)." 80

"Tendremos que preguntarnos qué hemos encontrado exactamente con esta extraña adherencia entre vidente y visible. Hay visión, tacto, cuando cierto ser visible, cierto ser tangible, se vuelve hacia la totalidad de lo visible, de lo tangible, de que forma parte, o cuando se halla repentinamente rodeado por ella, o cuando entre ambos se forma, de resultas de su trato, una Visibilidad, una Tangibilidad en sí, que no pertenece exclusivamente al

cuerpo como hecho ni al mundo como hecho, así como en dos espejos, que se hallan uno frente a otro, nacen dos series indefinidas de imágenes metidas unas en otras que no pertenecen verdaderamente a ninguna de las dos superficies, puesto que cada una es sólo réplica de la otra, de forma que constituyen una pareja, una pareja más real que cada una de ellas. De esta manera, el vidente, al quedar cogido en lo que ve, a quien ve es a sí mismo: hay un narcisismo fundamental en toda visión." 91

Realitzar el pensament.

La identitat de «subjecte» i «objecte», la dissolució de l'un en l'altre, continua éssent l'autèntica fita del coneixement, sigui quina sigui la concepció del medi necessari per assolir l'esmentada fita.

La concepció bàsica pot variar, però sense experimentar cap transformació de principi, si la tasca d'enllaçar ambdós elements es confia a la «sensació» en lloc de confiar-la al pensament pur.

Del «concepte» a la «percepció». La sensació ja no és merament significativa, no és tan sols un «signe» del ser, sinó que el presenta i conté en la seva multiplicitat immediata.

"El pensar i l'objecte del pensament són una sola cosa, perquè no es pot trobar el pensament sense l'ens en què s'hagi expressat." -Parménides-

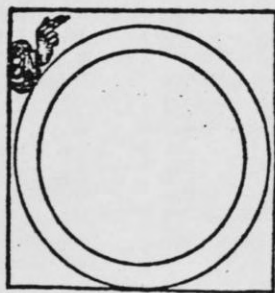
Aquesta font de percepció creadora és present en cadascú de nosaltres i la seva manifestació es desplega no tant sols en la consciència i el cos físic, sinó en tota cultura. La creativitat és l'escència mateixa de cada aspecte de la realitat.

"La experiencia de ver una mesa o sentir un dolor en algún lugar del propio cuerpo no es ni más ni menos concreta que la de tener una imagen o una idea de algo. Cualquiera de estas experiencias puede ser precisa o imprecisa, clara o vaga, pero todas son invariablemente concretas. Todos los contenidos mentales son particulares y únicos, aun cuando sean además «universales», esto es, aun si son conceptos que se refieren a una clase de objetos o ideas. Berkeley hizo con toda claridad esta observación, que Hume saludó como a «uno de los más grandes y más valiosos descubrimientos que se hayan producido durante los últimos

años en la república de las letras». Berkeley se vuelve general cuando representa o se refiere a todas las otras ideas particulares de la misma clase; y además:

«...Pues la universalidad, en la medida en que puedo comprenderla, no consiste en la naturaleza o concepción absoluta y positiva de nada, sino en la relación que mantiene con las particularidades que ella significa o representa; por virtud de la cual, las cosas, los nombres o las nociones, particulares por su propia naturaleza, se vuelven universales.» 92





LA INTEGRACIÓ SIMBÒLICA

La sincronia del pensament.

En front al caràcter diacrònic de la història i l'estètica amb la seva fragmentació del temps i de les formes es pot oposar un pensament simbòlic que faci esclatar la realitat immediata però sense disminuir-la ni desvaloritzar-la. En la seva perspectiva l'univers de les imatges no és tancat, cap forma és aïllada en la pròpia essencialitat: tot es manté unit per un sistema de correspondències i assimilacions. És un pensament conscient de sí mateix en un món obert i ric de significacions. Altrament caldrà esbrinar si aquestes obertures són altres medis d'evasió o pel contrari constitueixen l'única possibilitat d'accés a la veritable realitat de les imatges.

Cal proposar una sincronicitat com a imatge d'una font creadora, tanmateix en el seu moment intemporal, la consciència inunda tota consciència i matèria, tota percepció i forma per produir un sentit profund d'identitat. La sincronicitat és la insinuació d'una transformació més superior, l'insinuació d'una vida més creadora en la que el jo ocupa el seu lloc adequat dins de la consciència.

Identificar-se amb la totalitat no és ofegar-se en la indistinció, sinó que és despertar a un estat de consciència i activitat considerables. Així la totalitat està ricament estructurada i conté molt ordres de gran dinamisme i subtilitat. La realitat sorgeix de la font de la creativitat incondicional i a través del seu funcionament revela ordres i distincions de graus creixents.

Disoldre la fragmentació no implica la renúncia a les distincions i categories sinó que suggereix que les distincions es creïn, modifiquin i acabin sempre en harmonia amb el moviment general de la realitat.

Aquest pensament ens recorda el sentit cosmogònic que ha centrat el desenvolupament de les imatges de pràcticament arreu i de sempre, fins que el Renaixement, entès com a paradigma cronològic, marca el punt crític intel·lectual i decisiu on s'inicia la revolució de la manera de pensar. El Renaixement inicia el refus de la

intuïció expressada en el símbol en favor de la raó discursiva.

és avui precisament quan ens trobem en la pèrdua del valor simbòlic de les imatges que no de la seva capacitat i potencial simbolitzador; aquesta pèrdua de valor simbòlic no és causa de les pròpies imatges sinó causa de la pèrdua de valor simbòlic del pensament contemporani, conseqüència de la pèrdua del sentit implicat i explicat de la realitat com a constituents d'un sol esquema de referència experiencial, d'una cosmogonia.

Hi ha, per tant, imatges i imatges, és a dir, imatges núcli i confluència de sentit i imatges de simple consum en oposició a les imatges per conèixer, per a la contemplació.

"El hecho es que el arte genuino no se somete a eso que hoy llamamos «consumo», sino a la «contemplación» que el activismo cada vez más generalizado parece olvidar. Es natural que el consumo destruya su objeto, ya que su característica esencial es la aniquilación con el ejercicio del goce de aquello que se está disfrutando. Se trata de un disfrute impaciente y voraz, que no tiene otra finalidad que este ejercicio, negando el propio objeto en el mismo momento que lo posee. Es un tipo de goce propio de un arte que más que durar tiende a influir. Por el contrario, la contemplación es un goce que no tiene otro fin que la revelación del objeto, y «dejando estar» a su objeto lo mantiene en su realidad, es celoso de su inviolable independencia, se mantiene en un continuo esfuerzo de atención, sin prisa y sin precipitación, dócil y paciente en su incansable actividad. Es un tipo de goce apropiado al arte que, nacido en el tiempo, vive, en el tiempo, más allá de él. Cada tipo de arte tiene el disfrute que se merece; el arte perecedero exige el consumo y muere con él; el arte perenne pide la admiración y la regenera continuamente con su propia perennidad. Sólo este último arte es verdadero arte." 130

Malgrat un cert romanticisme d'aquesta visió no és menys cert que ens situa en un límit molt precís, doncs si bé en tant que objectes, a totes les imatges se'ls poden aplicar diverses metodologies d'estudi vinculades a la seva formativitat, en quant el seu ús simbòlic, es determinen uns nivells de diferenciació considerables.

Aquesta diferenciació no implica cap menyspreu a les imatges, que des del renaixement cap aquí i d'una forma progressiva en el temps i en una certa homogeneïtzació

cultural arreu, han anat assolint propietats de símptoma, de consum i de fruïció visual com a imatges adients a una descomposició paulatina del sentit cosmogònic de la realitat.

Constituiria un altre estudi, una segona part: rastrejar la representació simbòlica del cos humà en tot aquest procés; de fet: rastrejar com de la representació simbòlica es passa a la representació sense més i finalment a la representació patològica del cos humà.

Un cop enfosquit l'intel·lecte contemplatiu, en tant que centre, un cop descentrat, a hom se li escindeixen la resta de facultats iniciant-se la fragmentació.

Així veiem com, a mesura que el nostre coneixement de l'univers i de nosaltres mateixos es torna cada cop més detallat, més analític, menys vivencial, s'inicia la pèrdua de sentit d'un contexte més ampli. Es converteix en un coneixement sense significació i sense comprensió, sense imatges i sense símbols ple tan sols de símptomes.

Tot i així l'aprofundiment dels darrers temps permeten entreveure un nivell més profund de correlacions significatives entre els diferents camps del coneixement; d'aquí ve que es proposin metodologies de simultaneïtat i implicació.

"La existencia bruta y previa de un mundo que creía hallar al abrir los ojos no es más que el símbolo de un ser que, desde el instante en que aparece, es todo para sí, porque todo su ser consiste en aparecer y, por lo tanto, en aparecerse, y se llama espíritu." 139

La vella noció de que hi havia un univers allà fora mentre que hom rau aquí, ha perdut, a partir de les noves actituds científiques, tota la vigència. La paraula observador s'hauria de substituir per la de participant, de manera que l'univers és un univers de participació.

Aquest sentit de la participació ens remet altrament al veritable sentit del [theorós] grec, d'aquell que hi participa.

"... ya no creo ver con mis ojos cosas exteriores a mí que las veo; sólo son exteriores a mi cuerpo no a mi pensamiento que lo domina igual que domina a aquellas." 140

La participació implica una obertura reflexiva, una ment atenta que sigui constantment sensible al canvi, doncs és aquest moviment el que revela els patrons globals dels fets i proporciona un context en el que els fenòmens tenen la seva significació.

La simultaneïtat de les imatges.

Davant les imatges que se'ns presenten simultàniament, l'experiència de l'artista, acostumat a l'atenta participació amb una acurada educació visual, amb coneixements vivencials dels procediments materials de realització, amb una sòlida formació conceptual, i tot això sincronitzat en l'experiència de l'art, és el més dotat per participar plenament en l'observació de les imatges, en la veritable participació de les mateixes en el teoros de l'art.

Davant la simultaneïtat de les imatges, davant la coincidència perceptiva, les sincronitzacions visuals prenen la forma de patrons que sorgeixen intuïtivament d'un fonament general contingent o transcendent i en significació profunda pel qui participa de la coincidència, per l'observador.

Posem per cas el principi de dualitat, llavors esdevé patró de sincronicitat compartida d'una munió d'imatges que les signfica més enllà dels llocs i els temps.

A la mirada atenta, al coneixedor d'avui, li interessa més saber d'aquest principi i del per què del mateix, que dels moments temporals en què s'ha representat o dels individus ja inexistents que l'han representat, relegant el «com» de la representació a un suport metodològic més que no pas a un fonament de la comprensió.

és ell, l'observador, qui en fa la síntesi i en la recerca de la comprensió extreu el sentit de les imatges; és ell qui les sincronitza i condensa en la seva mirada actuant.

La veritable actitud de base, no és tant una mirada innocent a la recerca de causes

progressives, com una mirada sincrònica. Vivencialment les imatges són present d'una totalitat actualitzada en relació a uns significats universals.

Ha d'ésser possible combinar la pretensió d'objectivitat i de subjectivitat en una llei de la totalitat: construir un pont entre la matèria i la ment. A qui s'inicia en l'art, en el coneixement i li és cabdal saber de l'estructura de les imatges, li és fonamental la correspondència entre la matèria i la ment, entre la pràctica i la teoria, la interrelació del crear.

"Tener imaginación es disfrutar de una riqueza interior de un flujo de imágenes inintermitido y espontáneo. Pero, aquí, espontaneidad no quiere decir invención arbitraria. Etimológicamente, «imaginación» es solidaria de imago, «representación, imitación», y de imitor, «imitar, reproducir». Esta vez la etimología responde tanto a las realidades psicológicas como a la verdad espiritual. La imaginación imita, modelos ejemplares -las imágenes-, los reproduce, los reactualiza, los repite indefinidamente. Tener imaginación es ver el mundo en su totalidad; porque la misión y el poder de las imágenes es hacer ver todo cuanto permanece refractario al concepto. De aquí procede el que la desgracia y la rutina del hombre que «carece de imaginación» sea el hallarse cortado de la realidad profunda de la vida y de su propia alma." 125

"En realidad, si existe una solidaridad total del género humano, no puede sentirse y «actualizarse», sino en el nivel de las imágenes" 126

"Las imágenes son multivalentes por su propia estructura. Si el espíritu se vale de las imágenes para aprehender la realidad última de las cosas, es precisamente porque esta realidad se manifiesta de un modo contradictorio y, por consiguiente, no puede expresarse en conceptos. [...] Por tanto, la imagen en cuanto tal, en cuanto que haz de significaciones, es lo que es verdad, y no una sola de sus significaciones o uno solo de sus numerosos planos de referencia. Traducir una imagen a una terminología concreta, reduciéndola a uno solo de sus planos de referencia, es peor que mutilarla, es aniquilarla, anularía en cuanto instrumento de conocimiento." 127

La tipologia de les imatges

Quan aparelem les imatges, quan diem que anem a tractar sobre la imatge, avui per avui, sembla necessari explicar a quines imatges ens referim.

La superposició d'estudis ens obliga a determinar una perspectiva i no una altra. Quan diem i ens referim a la representació simbòlica del cos humà, no estem determinant a quin univers d'imatges ens estem referint, acceptat que les imatges representen i són fruit de la intuïció intel·lectual, del mirar i configurar; dins el nostre contexte, les imatges, participen d'un doble i implicat origen, d'una banda l'esmentada intuïció i de l'altra la realització material.

Tot i amb això ens falta encara acotar més al substrat d'aquestes imatges, doncs, si bé hi ha molts objectes que participen de la realització material no tots participen del procés intel·lectual constituent d'una imatge.

Una primera qüestió a tenir en compte és l'essència o la propietat de les imatges, és a dir, davant de tot el ventall d'imatges en les que suposem i pressuposem la representació per aparició en la configuració de la imatge de l'home, caldrà pensar si totes tenen la mateixa valoració.

¿Són totes iguals; les considerem indiscriminadament; o bé establim categories de diferenciació, no a fi de classificar sinó a fi de considerar o no la seva inclusió com a pertinents a l'estudi?

Una categoria és diferenciar les que són art de les que no, i això sembla totalment impossible des del punt ontològic de la imatge i la representació, doncs aplicar nocions perillades en el temps en funció de concepcions locals és hores d'ara fora de lloc, ens interessa tot, doncs tot dona imatge en aquest cas de la presència.

Sovint, un argument per considerar la categoria anterior és el de la utilitat i funció de la imatge d'on s'acostuma a deduir que només són art les absolutament inútils fetes per fruïció, gaudi i com a molt per la

premissa de l'art per l'art, és fàcil deduir que ens quedariem amb gairebé res, sobretot avui que la imformació de les aplicacions d'una imatge sempre troba una excusa o altra per argumentar una o altra utilitat. És més potser fins i tot a l'inrevés, en el sentit que esdevenen veritablement artístiques, precisament, aquelles imatges que s'han fet per a una utilitat, la major part de les vegades sacra.

També és impensable que una imatge només tingui una funció. Les funcions i efectes d'una imatge són múltiples i sempre totes alhora i en qualsevol lloc i temps per molt que el seu ús s'hagués restringit a una àrea molt limitada del desenvolupament cultural humà.

Així cal doncs diferenciar entre l'ús i la funció i ambdós del ser de la representació, d'aquí que una imatge no es pugui reduir a la seva utilitat local i temporal i que les funcions siguin tantes, tant explícita com implícitament, que no hi ha cap imatge que en pugui quedar exclosa.

Hi ha sempre un objectiu explícit en el tema, però hi ha també un objectiu implícit en la pròpia imatge en tant que configuració, una paraula, amb el temps pot perdre el sentit, la significació fins i tot en la mesura que es perd el codi de comprensió. Però amb una imatge això només pot passar en relació al seu objectiu explícit i encara mentre que el seu objectiu implícit no tant sols no es perd mai, sinó que es recrea constantment en el propi sentit d'imatge, per raó de la seva representació; en darrera instància no perd mai el significat intrínsec, doncs el seguiment configuracional no es perd mai per la raó estètica.

Podriem dir, en primera instància què és el que es vol representar, quina part de la total recepció es perceptua i d'aquesta quina es vol enfatitzar -aquest ènfasi és el que tindria a veure amb l'objectiu explícit-, per tant l'elecció, de fet l'abstracció d'una part, no de la realitat, sinó de la percepció és la que motiva fonamentalment l'ús d'un sistema de configuració o un altre, l'aplicació en definitiva d'un esquema.

La universalitat de les imatges

Hi ha una referència, en darrera instància, universal: l'ésser que mira i que fa és al mateix a tot el món, d'acord que el procés de formació es diferencia en el temps i segons els llocs, no obstant hi ha una poligènesi, una unitat en l'espècie que s'expressa de maneres diferents; en primer lloc perquè aquesta és una qualitat inherent a l'espècie i la manera en que ho fa, si bé obeeix a dictats estructurals de l'entitat de l'espècie, la forma i manera últimes depenen de la interacció amb un determinat entorn que en el cas de l'home sempre és cultural, doncs és ell qui determina, qui és ell i que no és i això és conèixer, sacralitzar, delimitar i donar ontologia al que hi ha, per tant fer relació abstracte a partir de la interrelació concreta, fer cultura, rastre, diferència testimoniatge propi.

Avui estem en situació de poder efectuar una revisió gairebé absoluta; tant pel que fa a la mirada com a les visions. Allà on hi ha un home representat hi ha una imatge i per tant un desplegament de sentit que podem tractar de comprendre totalment i alhora interpretar-lo mitjançant múltiples experiències-filtre, però tot i així la seva presència depassa la seva informació, el seu mostrar-se depassa qualsevol explicació i per això supera tota reducció temporal i local com a categories úniques.

L'accés a les imatges.

La imatge és el substrat on s'identifiquen el sentit mític i natural del pensament.

Hi ha un primer accés a la multiplicitat de les imatges que tindria dues vessants; per un costat la selecció de models per sobre de les variants i per un altre costat l'aplicació d'un principi interrelacionador que fomentaria determinades constel·lacions, tot facilitant una arqueologia de la imatge.

Hi ha també un segon accés a la unitat de la imatge que també tindria dues vessants:

per un costat la desconstrucció de la imatge i per l'altre la fragmentació. En el primer cas la desconstrucció seria paral·lela a la reconstrucció dels elements simbòlics, com a simulacre d'una genealogia de la seva constitució. En el segon cas el fragment esdevindria una part del total i es situaria com a element base de certa tasca comparatística, doncs el poder teleològic d'una imatge, des d'una perspectiva orgànica, es dona en la totalitat i en cada una de les parts. El fragment d'una obra és el mateix que l'obra com a fragment d'un lloc i aquest, fragment d'una vivència i aquesta última fragment d'una època, tot plegat és com aplicar l'efecte lupa a una part de la visió.

En una imatge, mentre que l'anàlisi estètic ens remet a les formes plàstiques, de fet al material sensible de què i com es constitueix, la reconstrucció icònica ens remet als motius i estructures simbòliques d'organització del material de que es constitueix; tot plegat és suport de la intuïció del concepte que fonamenta la imatge.

Les relacions depenen de l'estructura, de fet, veure significa veure en relació i les estructures no són una trama igualitària, sinó que hi ha una jerarquització, de fet no hi ha mai estructura sense jerarquia.

"El pensamiento requiere algo más que la formación i asignación de conceptos. Exige la aclaración de relaciones, el descubrimiento de la estructura oculta. La confección de imágenes sirve para que el mundo cobre sentido" 143

"[...] El esquema compositivo básico, a menudo considerado un recurso puramente formal para lograr una disposición placentera, es de hecho el portador del tema central. Presenta el pensamiento subyacente mediante una geometría altamente abstracta [...]" 144

"[...] Sin embargo todas las formas se experimentan como configuraciones de fuerzas y sólo son pertinentes como tales [...] El hombre ve en las cosas que lo rodean las acciones que las produjeron y que él es capaz de llevar a cabo." 145

Els símbols, en tant que en darrera instància es refereixen a arquetips cognoscitius de comprensió, experiència i vida, tendeixen a estructures simples al que s'anomenarien formes pures, que altrament, faciliten la recepció emotivo-visual.

"La relación entre «causa» y «efecto», entre la «condición» y lo «condicionado», no se da en la sensación inmediata, sino que representa una «adición» peculiar del pensamiento, una interpretación intelectual de los fenómenos sensibles. Y si esta relación, no intuible en sí misma, ha de referirse a la intuición, si el contenido sensible mismo ha de aparecer en cierto modo como portador de la forma de la causalidad, entonces se requiere para ello una mediación ideal. El concepto de causa y efecto ha de «esquematzarse» en la intuición, ha de crearse un correlato y una contraimagen espacial o temporal. La «Crítica de la razón pura» ha señalado primero este problema fundamental de modo claro y preciso. Considera el esquema, en contraste con la imagen sensible, como un «monograma de la imaginación pura», como algo que no tiene cabida en sí mismo en imagen alguna, sino que sólo comporta la «pura síntesis, conforme a una regla de la unidad de conceptos». [...] La intuición de magnitudes en el espacio sólo puede efectuarse en última instancia mediante el hecho de que las engendramos a partir de sus elementos en síntesis sucesiva. -No podemos pensar línea alguna sin trazarla mentalmente; no podemos pensar círculo alguno sin describirlo, ni podemos representarnos en absoluto las tres dimensiones del espacio sin poner en un mismo punto tres líneas perpendiculares unas respecto de otras." 146

"Y si se enfrenta a estas determinaciones la forma de la causalidad mítica, su oposición al principio causal de la ciencia puede ilustrarse ahora desde otro punto de vista. En efecto, más todavía que este último necesita la causalidad mítica la «esquematzación»: no sólo se remonta constantemente a la intuición concreta sensible, sino que parece disolverse y fundirse por completo en ella. Sin embargo, se puede aplicar a esta esquematización mítica, en grado mucho mayor todavía, lo que Kant ha dicho del «esquematismo del entendimiento» en general, a saber: que consiste en un «arte oculto en las profundidades del alma humana, el secreto de cuyas verdaderas manipulaciones difícilmente llegaremos nunca a arrancar a la naturaleza y a contemplar sin verlos con nuestros ojos». No obstante, la dirección general en la que se mueve dicha esquematización sí se deja señalar claramente. En efecto, si el pensamiento científico se esfuerza por verificar la primacía del concepto de tiempo respecto del concepto de espacio y por caracterizarlo de modo cada vez más preciso, en el mito, en cambio, se mantiene la preeminencia de la intuición espacial por encima de la temporal, lo que no contradicen tampoco ni las teogonias ni las cosmogonias míticas, porque incluso en éstas, donde el mito parece adoptar más que en ninguna otra parte la forma de la «historia», el verdadero concepto del devenir y de la continuidad del devenir sigue, con todo, siéndole ajeno. Y es que el concepto mítico de la causalidad no está emparentado íntimamente y concretado con la continuidad temporal, sino con la del espacio. Toda magia tiene sus raíces en el supuesto de que, lo mismo que la

semejanza de las cosas, así comporta también fuerzas misteriosas su mera contigüidad, su contacto espacial. Lo que ha entrado alguna vez en semejante contacto, esto se concreta para siempre en una unidad mágica. La mera contigüidad produce aquí siempre consecuencias reales. El principio fundamental conocido de la causalidad mágica, el principio del [pars pro toto] «la parte por el todo», según el cual la parte no sólo representa el todo al que pertenece sino que es efectivamente este todo en sentido causal, dicho principio tiene sus raíces en esta concepción fundamental. Incluso lo que le ocurre a la parte desprendida y separada del todo, también esto sigue ocurriéndole al todo, [...] Si se compara con esta causalidad mágica la causalidad de la astrología, esta última se presenta como mucho más profunda y refinada: se muestra tan superior respecto de aquella como la visión cósmico-astrofísica del universo y el espacio supera la ingenua visión sensible del hombre primitivo. Sin embargo, la vinculación del concepto causal al espacio se destaca ahora con mucha mayor fuerza, porque todo acontecimiento y toda actividad se hace depender ahora en último término de determinadas configuraciones y «constelaciones» espaciales originarias.» 147

Les formes d'accés.

Quan accedim a les imatges cal, alhora, que aquestes accedeixin a nosaltres; en aquesta dialèctica ens tornem a trobar amb el problema d'aplicar un mètode equivocac doncs novament la construcció del discurs implica la desconstrucció de l'experiència.

En aquesta desconstrucció de la imatge com a experiència podem caure en el perill d'analitzar i reanalitzar, gairebé en un cercle vicios, els elements d'una dissecció fonamentada en la semiòtica, amb tota la seva gama de termes i subtermes i intertermes que acaben certament desdibuixant la pròpia desconstrucció.

La semiòtica té una utilitat relativa i adequada a imatges de consum, no sempre extrapolable a imatges amb voluntat de perdurar. La semiòtica sovint es queda amb el dit que senyala i s'oblida d'allò senyalat.

En el millor dels casos la semiòtica es trobaria en el substrat de la iconografia. Aquesta juntament amb la iconologia, apunta més que a una desconstrucció de la imatge a una reconstrucció de la mateixa.

Si bé metodològicament és correcte, per a la interpretació, procedir de la iconografia a la iconologia, aquest procedir no és ingenu, i presuposa un esquema marc de comprensió que permet establir a priori un principi i un fi en el propi mètode.

Aquest marc de comprensió es fonamenta en allò que la consciència sab per acumulació, superposició i interrelació de percepcions, experiències i tradicions.

Aquesta comprensió fa incloents les tres funcions de la imatge en un sol moment, així tenim que la representació, el símbol, i el signe no són classes diferents d'imatges, sinó que són constituents de varietats de grau del ser d'una imatge. Per això el símbol esdevé el nexa intern entre signe i representació i el nexa extern entre imatge i significació.

Si l'únic que realment es pot fer és reconstruir les imatges, aquesta reconstrucció implica necessàriament la reconstrucció de la seva significació, la reconstrucció del sentit i aquest en tota cultura sempre té un marc de referència molt més ampli que les pròpies imatges en què es sostenen. D'aquí ve que el concurs d'altres formes de suport del sentit sovint sigui útil per acurar la interpretació, tot i amb això la comprensió del sentit no deixa mai de ser una recreació intuïtiva.

L'enquadrament del museu, real o imaginari, al convertir les obres en objectes aïllats, en ralació de veinatge amb altres, ha permès la seva ontologia en tant que objectes i expressions i l'ha minvat en tant que elements d'un entorn i imatges d'uns valors.

No obstant ha permès la seva ordenació segons el mite de la història lineal i progressiva, creant una sensació de vincle, que la incoherència del mètode científic de classificació aplicat a una manifestació de l'esperit, ha relativitzat donant com a conseqüència la possibilitat de buscar altres ordres per la via d'alterar les raons de veinatge dels objectes artístics; de fet, n'hi ha prou en proposar altres seqüències d'agrupació, amb el que es genera una riquesa en la comparatística. Això només té sentit si va presidit per una tendència holística en relació al fenomen de l'art en particular i a l'home en general, doncs l'especulació de nous

ordres, sense un sentit previ, seria un simple joc per a la fruïció estètica en el pitjor de les seves acepcions, encara que, no obstant, enriquiria la facultat de superposició de les imatges.

"A partir de coincidencias formales se plantean coincidencias de significado. Esto podría conducir, a nuestro entender, a un simbolismo genérico y descontextualizado, que se nos antojaría temerario, pues creemos que la transmisión debe ser básicamente formal, de significante, ..." 141

Això, si bé és cert, -d'aquí l'elecció del cos humà com a fil conductor- és útil especialment, quan es considera la imatge només com a portadora de significat, és a dir que significa, és signe; però la imatge és quelcom més complexe, doncs usa signes que designen, però dins d'una trama simbòlica de representació.

és de dir, hi ha un sistema simbòlic de representar -llenguatge propi de la imatge i que l'artista coneix o participa- i un sistema simbòlic a representar -llenguatge propi del tema i que l'artista coneix o utilitza-.

Sembla ser, doncs, que l'historiador s'ocupa, sobretot, per via de la iconologia i la iconografia, del sistema simbòlic que es presenta, per tant sempre amb un major grau de referència al contexte, mentre que l'artista sense eludir aquest i fins i tot servint-se'n. Rastreja més aviat el sistema simbòlic de representació, i fa una certa abstracció de la distància temporal, ja que en l'execució creadora fa present qualsevol obra del passat -actitud lògica-, i més ara en que totes les possibilitats expressives són obertes i qualsevol imatge, és susceptible de comprensió, més enllà de l'anàlisi que dissectiona, evalua i temporalitza.

L'actitud experiencial correcta, al respecte, no és tant interessar-se per un símbol en concret, en un moment concret a través de la seva representació, sinó rastrejar l'ús simbòlic d'un motiu també simbòlic i els modus de la seva representació, intuïnt unitats de sentit per via de les operacions de composició, -sistema estructural de representació- metàfora, -sistema imaginari de substitucions- i significació, -sistema formal de signes-.

"Es el hombre el único ser de la creación que deja implicada en los testimonios que de él quedan una idea de significación y una idea de construcción; y por ello son testimonios" 142

Aquí cal recordar que la significació i la construcció de les imatges és quelcom indestruïble, doncs es significa construint i es construeix significat. Ambdós pertanyen a un mateix moment simbòlic, al marge que la significació arriba a referències simbolitzadores.

és en l'estudi posterior que dividim el moment i rastrem la construcció per deduir-ne valors de significació; l'operació contrària gairebé no s'efectua i la total, la de la comprensió és gairebé inèdita com a discurs, però cal pensar que en una veritable docència de l'art com a fenomen configurador i de testimoniatge de cara als creadors, es fa imprescindible intentar aproximar-se a la comprensió absoluta i a la fruïció que d'ella se'n deriva com a goig de coneixement i sobretot reconeixement.

A les clarificacions conceptuals de Panofsky respecte a les metodologies d'anàlisi, no podem per menys que discrepar lleugerament pel sentit excessivament analític impropï de les ciències de l'esperit en detriment del sentit comprensiu o sintètic.

No obstant, al donar a la iconologia un valor de síntesi sembla recuperar un cert equilibri, malgrat que aquesta síntesi estigui en funció de la interpretació més que no pas de la comprensió i d'aquí ve que el concurs de la iconografia com a ciència de la descripció sigui important.

De fet, la iconologia esdevé una hermenèutica de les imatges, ara bé, una hermenèutica ortodoxa i tradicional a la qual li manca la renovació epistemològica dels darrers anys sobre la qüestió.

Aquí es pot introduir una pregunta i es qui exercia la iconografia i en especial la iconologia abans de la seva [inventació]. Si tenim en compte que la història de l'art és subsidiària de la Història i aquesta com a perspectiva del temps no pren plena consciència, juntament amb la perspectiva de l'espai fins al Renaixement. ¿Qui, doncs, es

dedicaba a la descripció i a la interpretació de les imatges?

La resposta sembla evident, els artistes, que si bé no eren els únics, si els era imprescindible, d'alguna manera, per tal de poder desenvolupar la seva pròpia tasca de crear tangibles artístics.

Aquests són els que dins l'esquema d'especialistes de Panofsky esdevindrien els aficionats que sovint poden tenir més capacitat «d'intuïció sintètica» que els especialistes, per raó de no estar especialitzats en la mera descripció ni en la simbòlica temporal. Els especialistes gaudeixen de dues potències que la pròpia praxis de l'art educa, com són el mirar i veure i el relacionar i significar, capacitats sense les quals no es pot procedir com a tal. Així, doncs, tenim que és l'artista qui realment té necessitat, capacitat i gust en aquesta tasca; però, cal reconèixer que aquest no pot fer més que obrir camins i hipòtesis i que la concurrència del veritable especialista, pel domini d'arees textuais concretes que té i la precisa cronologia d'aquests textos, s'encarregarà de corroborar.

Amb això vull defensar una altra de les capacitats teòriques de l'artista tant connaturals en el seu procés de treball que sovint no es contemplen i fins i tot la competència d'àmbits fa que resti soterrada.

L'accés al pensament.

Ens guia el propòsit d'orientar un cert nivell d'interrelació d'imatges dintre d'un esquema paral·lel de textos d'interpretació simbòlica, fonamentant una ordenació en la qual, el determinant, anàlogament a la imatge és el poder de configuració; en el cas de la simbòlica, l'arquetip de la creació al nivell de la paraula, de la cosmogonia, del món i del procés de generació.

No pretenem exhaustivar cap arquetip ni cap imatge, es presenta una panoràmica genètica que vincula en el nostre cas les imatges de l'home.

Hem procurat que la possibilitat de percepció original fos estimulada per l'obertura de nombroses correspondències: entre les imatges d'un mateix arquetip, entre les imatges de diferents arquetips, entre les imatges i els textos i entre cada correspondència i la correspondència del conjunt, de manera que redupliquin constantment tot el repertori -tot és en tot-.

Quan parlem de percepció entenem que aquesta és personatilitzada no tan sols en el sentit de que varia en cada subjecte, sinó sobre tot en el sentit de que procedeix de la totalitat de la persona, amb la totalitat de components que això implica; el símbol té precisament la propietat de sintetitzar en una expressió sensible totes aquestes components.

Hi ha qui considera que la vinculació, per analogia simbòlica, d'imatges que històricament no tenen res a veure entre si no és científic; ens preguntem si és científic refusar el fenomen real que es dona amb aquesta analogia, si és científic censurar, una parcel·la del procés de comprensió del món.

El pensament simbòlic contràriament al pensament científic no procedeix per reducció del múltiple a l'unitat, sinó per expansió de la unitat cap al múltiple, d'on es percep millor la unitat del múltiple.

El símbol pressuposa:

"Homogeneïtat del significat i del significat en el sentit d'un dinamisme organitzador (...) factor d'homogeneïtat en la representació" 149

L'abstraccionisme -propi del llenguatge científic i per contagi, d'un cert art- buida el símbol farçit de realitats concretes i engendra la preeminència del signe que en solitud perd tot tipus de ressonància i, per tant de comprensió. Contràriament a la ciència, l'art utilitza el signe per nodrir el símbol.

"El símbolo es entonces bastante más que un simple signo: lleva más allá de la significación, necesita de la interpretación y esta de una cierta predisposición. Está cargado de afectividad y dinamismo. No sólo representa, en cierto modo, a la par que vela; sino que realiza, también, en cierto modo, al tiempo que deshace. Juega con estructuras mentales. Por esto se lo compara con esquemas afectivos,

funcionales motores, para mostrar bien que moviliza de alguna suerte la totalidad del psiquismo." 150

El simbolisme pren el caire d'una ciència especulativa fonamentada en l'essència del símbol i en les seves conseqüències normatives, mentre que la simbòlica esdevindria més aviat allò que estudia el conjunt de les relacions i de les interpretacions corresponents a un símbol, l'interpretació mitjançant tots els processos i tècniques de comprensió que contituïrien una veritable hermenèutica del símbol.

Quan tractem les imatges amb dues metodologies se'ns superposem en el sentit de que en la imatge la simbòlica i el simbolisme es creuen, de tal manera que la imatge pròpiament serveix per rastrejar la simbòlica, la interpretació d'un símbol, però simultàniament la mateixa simbòlica determina l'essència i la configuració normativa de la imatge, per tant, el seu simbolisme.

En aquest procés, la iconografia seria el mètode paral·lel d'anàlisi de les imatges, mentre que l'objectiu al servei del qual es posaria aquest mètode seria el simbolisme de les mateixes, doncs aquest no és una conseqüència de la presència del signe i del seu representar, sinó que n'és el fonament.

Un cop hem accedit al fenomen de la imatge no podem per menys de reconèixer que:

"El brollar luxuriós de les imatges, inclús en els casos més confosos, està sempre encadenat per una lògica dels símbols, encara que fos una lògica empobrida" 151

Això vol dir que per a la mateixa comprensió de l'univers de les imatges i del valor simbòlic en aquest cas de la representació del cos humà hem de superposar un esquema de desplegament del simbolisme inherent.

Sembla ser que les creacions d'allò conscient, d'allò inconscient i d'allò transconscient s'inspiren en la seva diversitat iconogràfica en iguals models i es desenvolupen tot seguint línies d'igual estructura, no obstant la mateixa lògica del símbol impedeix establir un sistema tancat i molt menys encara cap tipus de classificació.

Com diria C. Levi-Strauss, una de les principals funcions del símbol és precisament la de reunir i superposar diferents nivells d'evocació, d'aquí que no es puguin fer servir principis de classificació, més enllà d'una certa correlació, segons graus d'interpretació possible en funció del discurs visual.

En cap cas no hem pretès reunir exhaustivament totes les imatges referents a un simbolisme determinat i menys encara reduir la diversitat d'interpretacions a uns estereotips definitius.

Hem adoptat, tot superposant-los, el mètode de G. Durand que localitza constel·lacions d'imatges més o menys constants i estructurades per un cert isomorfisme dels símbols, que convergeixen cap un determinat arquetip. I el sistema de referència, més o menys reconvertit que aplica André Virel en "*Histoire de notre image*" on parteix de les nocions de temps i espai en l'evolució biològica tant individual com de l'especie.

D'aquí n'ha sortit un desplegament icònic referit a la representació simbòlica del cos humà sota un esquema del que podríem denominar simbologia genètica, en redundància amb la gènesis mítica i biològica de l'home.

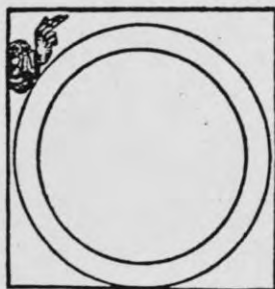
Així tenim que, un cop presentada la imatge més naturalista sota l'arquetip del mitjançer, passem tot seguit a la gènesis del signe i del llenguatge i l'arquetip de la paraula com element de creació.

A partir d'aquí s'inicia tot el procés de cosmogonitzar els diferents nivells de realitat i d'experiència sota la constant de l'arquetip del macrocosmos i microcosmos per arribar novament al mitjançer, a la mediació i meditació en la imatge exemplar: la icona.

Aprofundir en aquesta imatge és obrir-se novament a totes les correspondències del cos amb els diferents arquetips i dins de sistemes culturals que, pel demés, s'interrelacionen. Aquestes correspondències ens porten al tractament de la constitució de les parts del cos fins arribar novament al procés de creació que, a escala humana, és un procés de generació on es reduplica de nou d'una manera més directa la mateixa estructura d'arquetips; acaban

finalment en el naixement i mort com a valors
iniciàtics de renovació.





INTUÏCIÓ, prè del ll, tardà *intuició*, -onis "imatge, mirada", que en el llatí escolàstic va predrè el sentit filosòfic; derivat d'*intueri* "mirar, contemplar".
Ià, *doc.*: 1805 Belv.

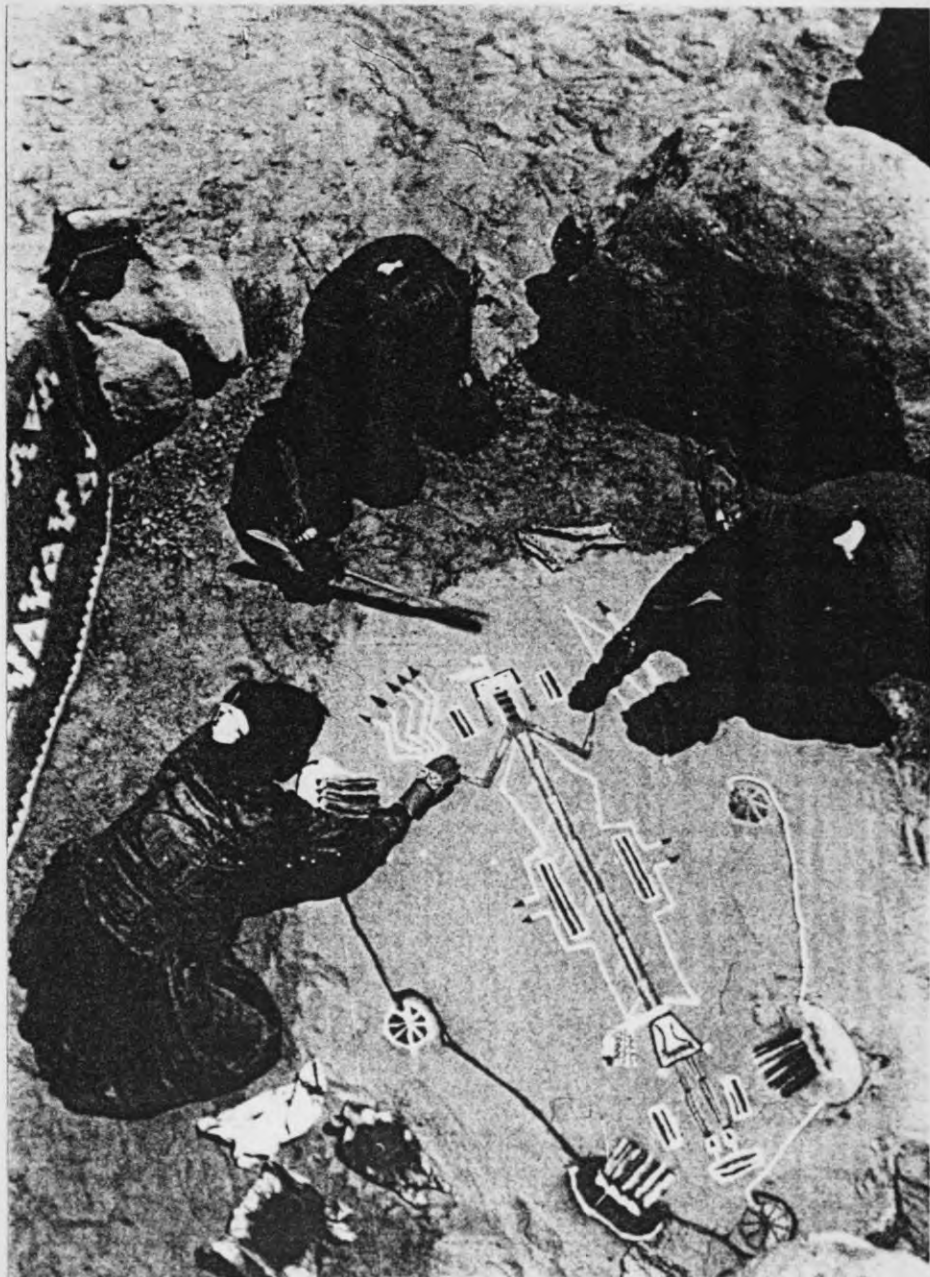
Abstractem, inseparable de l'altre derivat adj. *intuïtiu*, i l'adverbi *intuïtivament*, tampoc registrades pels lèxics fins aleshores (en el *DAG*, apareix imprès que *intuïtiu* es troba en el S. XIV però deu haver-hi err. tip. per XIX o per XVI). En quant al verb *intuir* fou extret pels filòsofs, posteriorment, d'*intuició*, donnar-li el sentit filosòfic d'aquest, si bé inspirant-se en l'existència del ll, *intueri* (l'usaven ja c. 1900, però encara manca en el *DOrt*, etc). Se'ls donà també un sentit teològic, únic que registren Belv. i Lab, 1840 (acc. filosòfica, *SLitCosta i Lab*, 1888). En uns versos del poeta piadós Gaspar Galaf (1502) no veig més que un calc del ll, clàssic *intueri* "mirar", per més que parli Jesús: «En l'arbre de cedre -tenint nos ulls ara, / *intuint*, Déu nostre, -Jesús, ta figura, / ahont mòrt te mira -ofert sobre l'ara/ ... / Auxili't proclame -oh mestre benigne! / ... / De charitat vera -l'esperit ardia /pus la mortal culpa -no tengués compresa, / a Déu *intuïeu* -amàveu

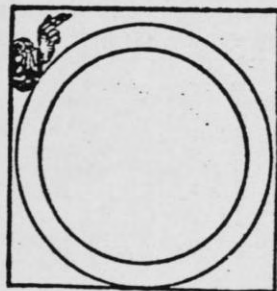
pobresa, / lo instant d'un ora -l'oci no'l perdia/ ...»
(JMBover, *BEscrBal*, I, 135, 12, 136, 9, 7).

«Jo sóc ... i això no em cal pensar-ho... sinó que aab anterioritat a tota *intuició* dels sentits i a tota funció del meu enteniment, jo sóc, i sols aquesta existència meua fa possible l'actuació... dels meus sentits i del meu enteniment». «HAVIA TROBAT FINS ARA QUE LA MEVA IMAGINACIÓ, AMB LES INTUÏCIIONS QUE LI PROVENIEN DE LA MEVA SENSIBILITAT EXTERNA I DE LA INTERNA, NO PODIA FER-SE A L'INFINIT NI A L'ETERNITAT...». «*Intuició* de l'èsser, idea del Bé absolut existent en l'ànima com un record, idea innata depositada en l'ànima humana pel seu Creador, ditada de l'obrer... la Idea de Déu és seapre pur reflex de quelcom que està fora de mi, resplendor tan intensa...», Coromines (*Jardins de Sant Pol III, iii; IV, V; D. C., 819b 820a, 832b*).

Joan Coromines "Diccionari Etimològic"

El món del sentiments i les creences religioses no tan sols produeix obres d'un valor estètic estable, sinó que, a més a més, com succeeix amb les pintures seques o quadrats de sorra dels indis navajo, l'obra d'art és, al mateix temps, una cerimònia, o el resultat d'una cerimònia, fins al punt en que solsament certs individus... coneixen els signes sagrats d'un determinat [quadrat-en-sorra] tots els presents en un sessió on s'ensenya a manipular la sorra de color que el llisca entre els dits per traçar una línia determinada participen sota la direcció del sacerdot en la factura d'aquella intrincada i bella composició.





DE LA INTUICIÓ D'ALLÒ SAGRAT
EN LES IMATGES

De la veritat i les seves imatges.

"Sans une révolution esthétique, jamais la sculpture des hautes époques, [...] n'eussent franchir la barrière qui les séparait des musées, il eût été vain que l'Europe dominât la terre, si elle n'avait suscité la peinture par laquelle les artistes l'ont opérée de la cataracte, et qui lui a révélé le «pouvoir de formation» d'œuvres dont elle attribuait la «déformation» à l'impuissance et à la maladie. Notre art ne suffit pas à rendre compte de cette résurrection; mais, en soumettant l'apparence à la création, il a dévoilé le domaine où un dieu mexicain devient une sculpture et non un fétiche, [...] musée transforme l'œuvre en objet; que l'on compare." 152

"Notre temps apparaît [...] comme celui de l'invasion du musée par un art qui n'était pas sa propre fin. Le sens du mot art a changé lorsqu'il a cessé de s'appliquer d'abord à des œuvres destinées à susciter l'admiration, comme le monde de l'art a changé lorsqu'il a cessé d'être seulement celui de telles œuvres; lorsque s'y sont introduites celles qui exercent sur nous une action manifestement étrangère au dessein de leur créateur." 153

"Notre découverte de la signification des styles sacrés ne fait nullement du sacré la référence de tout art. Mais elle met en question les références acceptées naguère; elle nous contraint à prendre conscience que nos histoires de l'art ne nous rendent nul compte de l'existence de celui-ci, ni même de sa nature" 154

"Aucune civilisation, avant la nôtre, n'a connu le monde de l'art créé par les artistes pour qui l'idée d'art n'existait pas. Si l'entrée en scène de milliers d'œuvres religieuses que nul n'avait admirées ensemble, que nul n'admirait il y a un siècle, met en question l'art [...] C'est que les arts sacrés [...] récusent ou dédaignent la soumission des images au témoignage de nos sens, [...] Apparence et réalité ont la même signification; toute réalité humaine est apparence au regard du monde de Vérité que leur art a pour objet de manifester ou de suggérer." 155

En qualsevol recull d'imatges ens trobem, a poc que ens hi fixem, amb un manifest predomini d'iconografia religiosa, esmentada així per la finalitat operativa d'aquestes imatges, és el que s'anomena art religiós, art sacré. És interessant distingir la perspectiva, doncs, des del punt de vista de l'art, sembla que hi hagi un apartat referit a l'art sagrat, com si no fos aquest un dels apartats més importants i fonamentals de tota la història de

l'art, per no dir gairebé l'únic si considerem l'essencial del sagrat com a fenomen.

Des del punt de vista de la història de les religions es parla més del sagrat en l'art, com si el sagrat fos un accessori de l'art més que no pas un fonament i des del punt de vista de la història de l'art gairebé no es té en compte aquest fonament de les imatges.

"L'imaginaire s'exprime par la représentation, comme le sacré par le symbole; et mystère (ministerium) ne veut pas dire mystère, mais représentation." 156

"Arts sacrés, représenter, c'est traduire -dans un langage d'autre monde." 157

"Entre toutes les formes qui captèrent leur part d'insaisissable? Elles imposent la présence d'un autre monde." 158

Créer des figures qui manifestent le monde de Dieu, c'est créer des figures à quelque degré délivrées du temps." 159

"Tous et toutes nous disent que pendant des millénaires, l'objet majeur de la création artistique -qui, elle, ne nous est pas étrangère, bien qu'elle nous atteigne à travers la métamorphose- a été la révélation ou le maintien des formes de Vérité." 160

"C'est la création de figures qui accordent les formes de la vie à la Vérité suprême qui les gouverne." 161

"Il font l'apparence en Vérité." 162

"Nous comprenons que le pouvoir par lequel elles nous atteignent, et qui est pour nous le pouvoir de création artistique, fut initialement celui de «donner forme» à ce par quoi l'homme devenait homme, échappait au chaos, à l'animalité, [...] Si l'homme n'avait pas opposé à l'apparence ses successifs mondes de Vérité, il ne serait pas devenu rationaliste, il serait devenu singe. Et l'artiste a créé les images de Vérité comme l'homme a créé les dieux et le monde qu'ils éclairent." 163

"Que figurer les dieux ait été pendant des millénaires la raison d'être de l'art, on le savait." 164

"Elle proclame qu'une Vérité existe au-delà de l'apparence; qu'elle existe pour tout art sacré, quelle que soit la foi sur laquelle il se fonde." 165

La "ritualització" de la vida i el culte és dona a l'entorn d'una imatge o sistema

d'imatges que sovint esdevenen descriptivament antropomòrfiques.

Semblaria talment que hom sempre hagi establert el culte en relació a la seva pròpia imatge, com a estructura i arquetip d'allò mític.

és un fet que la major part de representacions del cos humà ho són per tal de presentar-nos -personalitzadament algú principí-, de formalitzar-nos -modèlicament algú arquetip-, quan no són una imatge narrativa d'una història sagrada, d'un mite, que les imatges i els símbols comuniquen, encara que l'individu no en tingui consciència del seu missatge.

Aquí es torna a suscitar la qüestió de la recepció i la percepció en la mesura que es pot no interpretar el símbol iconogràfic correctament o fins i tot ignorar-l'ho. Però en tant que aquest se'ns presenta sota l'estructura i desplegament de la representació del cos s'accepta el fet, com ha demostrat M. Eliade d'acord amb Jung, que les imatges actuen en la consciència.

En el cas de les imatges potser es dona com en el cas de la història de les religions.

"Sin embargo, detrás de la historia hay que intentar descubrir y describir las estructuras de los fenómenos religiosos para articular los resultados de las diversas investigaciones en una perspectiva general [...] Porque, aunque hay numerosas maneras de hacer historia [...] no hay más que una manera de acceso a la religión: la de agarrarse a los hechos religiosos." 166

En el cas que ens ocupa, també és important atendre's al fenomen de l'art, al fet artístic, en sentit ampli, que no el redueix ni a un fenomen històric, estètic, psicològic, tècnic, filosòfic o religiós, sinó que és un fenomen propi que inclou, a l'igual que en el fenomen del sagrat, un misteri comunicatiu. Amb un iniciat que fa de mitjancer, -l'artista- entre una realitat, portadora de valors afegits re-presentació, i el fidel o espectador que en gaudirà per raó de la seva participació.

La imatge, és portadora, i per tant subsidiària del principí portat; d'aquí que la configuració d'imatges hagi tingut sempre com a origen la presentació d'allò numinós en un o

altre sentit, prenguéssim aquest el caire que fos i on fos.

Tal com esmenta M. Eliade hi ha una tasca històrica, fenomenològica i hermenèutica, d'on se'n desprèn en el cas de les imatges, que a aquestes s'hi pot accedir des d'una perspectiva històrica que no seria més que una certa perspectiva dels estils, d'on caldria aprofundir en les consideracions d'estil com a identitat formativa d'un temps i un lloc, i en definitiva, la relació del mutable i l'immutable en les imatges.

Des d'una perspectiva fenomenològica, que seria denotar el fenomen en tota la seva extensió experiencial i l'hermenèutica arribaríem a la interpretació i comprensió, de fet un altre cop la relació del mutable i l'immutable, però en aquest cas cercant la comprensió, quelcom de immutable, en oposició al mutable de la història.

és interessant seguir amb M. Eliade la idea de que la religió és una forma de comportament sui generis, fruit de l'encontre de l'home amb el sagrat i que no es pot reduir a estudiar-la des de formes de comportament no religioses com la història, la sociologia, la psicologia o l'etnologia.

Aplicat a l'art passa quelcom semblant, o més encara, doncs hem de tenir en compte que l'art, pel que fa a la seva producció, esdevé també element documental d'altres disciplines, per tant es fàcil reduir la seva realitat a element purament portador d'informació, però cal pensar que l'art és un fet tant sui generis com es l'encontre de l'home amb si mateix per especulació de la imatge.

"Todo fenómeno religioso es una hierofanía, es decir un acto de manifestación de lo sagrado, [...] de donde la historia de las religiones tiene la misión de identificar la presencia de lo trascendente en la experiencia humana [...] Lo sagrado pues, se muestra como una realidad que pertenece a un orden distinto del orden de la naturaleza." 167

és fàcil caure en la comparació de conceptes, en la mesura que la història de les imatges és gairebé la història de les religions, si més no la història de la representació dels elements propis de les religions; aquí se'ns planteja la qüestió de l'home real que és total en oposició als

ênfasis parcials d'estudi d'un aspecte per damunt d'un altre.

Ha d'ésser possible la revalorització del pensament occidental, més enllà de la infinitud de les possibilitats, en la recerca de sentits, que per arquetípics resulten oblidats, desconeguts i fins i tot abolits; es tracta fonamentalment d'explorar i esclarir universos espirituals submergits o difícilment accessibles.

La revisió de les imatges i la seva comparatística, en funció de nous patrons de visió, pot fer ressorgir sentits -que no per tangibles menys immutables-, el difícil és la interpretació del perquè de la nostra interpretació. Avaluat la visió considerant tots els paràmetres que intervenen i sobretot esbrinar l'objectiu, docs es clar que la [curiositas oculorum] és avui en dia doble en l'aspecte que la [curiositas] esdevé gairebé l'única manera d'accedir a l'existència de la realitat, i per tant és una necessitat i [l'oculorum], domina l'escena de forma gairebé absoluta.

De les imatges i la seva mediació.

Són precisament les imatges les que ens poden posar de nou en contacte amb allò numinos, no tant sols a partir de la seva anàlisi, del seu significat sinó sobretot a partir de la seva comprensió, del seu coneixement en el sentit de néixer amb les imatges i restaurar d'aquesta manera el seu sentit propi en mí, no en elles mateixes com bombolles d'un altre món.

és aquesta experiència vivificadora que manca, per falta de dedicació i temps a la [contemplatió], a la reflexió i a la comprensió en l'experiència de l'art.

"Lo sagrado se manifiesta siempre como una potencia de un orden completamente distinto de las fuerzas naturales (...) Desde el punto de vista de su estructura, el acto de manifestación de lo sagrado es siempre el mismo acto misterioso: la manifestación de algo (totalmente otro), de una realidad que no pertenece a nuestro mundo (natural) y (profano)." 169

"Lo sagrado se manifiesta por medio de objetos o de seres que se convierten en otra cosa sin dejar, sin embargo de participar en su ambiente natural (...) el ser sagrado o el objeto sagrado ha recibido una eficacia de naturaleza distinta de la eficacia natural (...) En toda hierofanía intervienen tres elementos: el objeto natural, la realidad invisible y el objeto mediador revestido de sacralidad (...) El tercer elemento, el elemento central de toda hierofanía es el mediador; el objeto natural o el objeto revestido de una nueva dimensión, la sacralidad. En este objeto, o en este ser se encarna el 'totalmente otro' que aquí se hace contenido revelado. Estamos en el corazón del misterio. Queda el hecho paradójico -es decir ininteligible- de que lo sagrado se manifiesta y por consiguiente se limita y deja de ser por ello ser absoluto (...) Este es el gran misterio (...) el hecho de que lo sagrado acepte limitarse a sí mismo." 169

és fàcil observar l'analogia que s'estableix entre l'element mitjancer del sagrat i l'ontologia de la imatge que assoleix les mateixes propietats que aquest element, de fet potser és més que una analogia doncs és precisament la imatge la que esdevé mitjancera en la seva re-presentació per via de la presentació.

Fins i tot en la paradoxa més extrema en que el sagrat escull ja de manera definitiva -s'enten històricament parlant- allò fet a imatge i semblança del més sagrat i el més numinos de tot com és la noció -o millor la denominació- de Déu, i és hom, allò fet a imatge i semblança.

L'home fet a imatge i semblança de Déu es el seu mitjancer aquí a la creació, d'on l'home esdevé l'objecte mitjancer per naturalesa, símbol -en tant que representació de la presència i d'on el seu occiment esdevé, precisament l'acte ritual per excelència en l'aprehensió i participació d'allò sagrat per via del sacrifici-.

Així, reprenent el discurs, quan allò numinos es limita al seu aspecte màxim, escull precisament l'objecte sagrat per excel·lència tant en el sentit de mitjancer com en el sentit de profanador (reuneix en una mateixa naturalesa ambdues propietats) i per tant escull l'home, fet a la seva pròpia imatge i semblança, com ratificant la primera decisió sacral de la Creació.

Occir, el mitjancer, Occir l'home, és occir el substrat material perquè esdevingui preeminentment el substrat numinós, la imatge, el símbol. L'occiment esdevé fundador d'un nou ordre, ara sí, plenament simbòlic.

D'allò sagrat, el seu concepte.

Així doncs sembla un fet que la major part de l'art té una funció religiosa, per tant un sentit sacre -aquí és on caldrà clarificar els conceptes i no barrejar les nocions de les coses com fan molts autors, segurs de la seva ciència, que parlen tot confonent-les-. Fins i tot a vegades és considera l'art, dit religiós, com una subespècie de l'art, quan de fet, l'art sacre que no és exactament ni necessàriament religiós, és l'únic que gairebé ha existit i això és fa palès quan s'aprofundeix en el sentit d'allò sacre.

"En los diversos fenómenos de las grandes religiones hay un elemento fundamental, un dato siempre idéntico; lo sagrado. Brota de la fuente del conocimiento más profunda que existe en el alma, sin duda no independientemente de algunos datos exteriores ni anteriormente a ciertas experiencias sensibles, pero aparece gracias a ellas [...] la categoría sagrado es un primer dato que se encuentra en el origen de una revelación interior pero de manera independiente de toda reflexión mental. Desde el lado racional, esta categoría de las ideas de lo absoluto, de perfección, de necesidad. Desde el lado irracional, es decir místico, esta categoría expresa los sentimientos religiosos que brotan en nosotros cuando reaccionamos ante algunos fenómenos. En la línea de una geografía del espíritu humano, Rudolf Otto delimita el lugar y la forma de un a priori religioso, lo sagrado. Se trata de una facultad especial por la cual el espíritu humano aprehende lo numinoso [...]"

El hombre religioso descubre un elemento «de una cualidad absolutamente especial que escapa a todo lo que hemos denominado racional, que es completamente inaccesible a la comprensión conceptual y que, como tal, constituye algo inefable». Es el elemento que ordinariamente se designa con los términos [qadosh, hagios, sanctus, sacer] de las lenguas semíticas e indo-europeas. Este elemento aparece como «un principio vivo en todas las religiones. Constituye su parte más íntima y, sin él, no serían ya formas de la religión». Las diversas religiones encuentran su verdadera vitalidad en lo sagrado. Para designar este elemento primordial Otto busca un nombre susceptible de fijar su carácter particular e indicar sus formas y su desarrollo. Esta palabra es [das

Numinose], lo numinoso, término derivado de nuaen. Cuantas veces un objeto es concebido como numinoso, se aplica la especial categoría de interpretación y de valoración. Es una categoría numinosa, que, en presencia de lo numinoso provoca un estado de alma numinoso [...] Esta vía de conocimiento, a la vez simbólica y mística contiene cuatro etapas. La primera es la del sentimiento del estado de criatura, [das Kreaturgefuhl]. Se trata de la reacción provocada por el objeto numinoso en la conciencia. Esta experiencia hace nacer en el hombre un vivo sentimiento de dependencia, en virtud del cual la criatura «desaparece ante lo que está por encima de toda criatura». La segunda etapa de la percepción de lo numinoso -que repetámoslo, sólo puede ser conocido por la tonalidad de la emoción que provoca en el alma humana- es la etapa de lo [tremendum], del terror místico, el [sebastos] de los griegos. Este terror místico en presencia de la [majestas] numinosa, supone diversos grados que van desde el temor de los primitivos al [trishagion] de Isaías. En la inaccesibilidad absoluta de lo numinoso se encuentra la potencia, el [orgé thbeou] el misticismo de la majestad. La relación del hombre con esta [majestas] divina se expresa en griego por [eusebeia o eulabeia]; piedad íntima y devoción cultural. El terror místico hace nacer también la tensión y la energía de la ascesis, los actos de una vida heroica, el celo en presencia de Dios vivo. La tercera etapa es el [mysterium]. El objeto numinoso se presenta como un misterio, como un [completamente otro], como el [anyad eva de lo Upanishad], como un transcendente frente al cual brillar el [nihil] de los místicos, la [sönyata] o el vacío de los budistas, que ha actuado como un encantamiento sobre millones de hombres. El misterio brilla también en la liturgia del [iom Kippur], el gran día de la reconciliación de los judíos, al igual que en la sabiduría transcendental del budismo. Lo misterioso constituye de alguna manera la forma del contenido cualitativo de lo numinoso. La cuarta etapa es la del valor subjetivo, beatífico para el hombre. Lo [fascinans] que seduce, emblesa y hace entrar en la bienaventuranza. De los [fascinans] se derivan el amor, la compasión, la piedad, la benevolencia en cuanto consecuencia de la toma de posesión del [numen]. Lo [fascinans] comienza en el elemento de solemnidad que se halla tanto en el profundo recogimiento de la adoración individual y de la elevación del alma hacia lo sagrado como en el culto público practicado con gravedad y recogimiento...»

Esta teoría subraya el carácter irreductible del sentimiento de lo sagrado, carácter en el que se funda el instinto religioso del hombre. Este primer dato, esta categoría a priori, irreductible y lógicamente anterior a toda percepción sensible es indispensable si se quiere explicar la religión como fenómeno". 170

"Lo sagrado se situa en el corazón de la religión, pero en tanto en cuanto es un valor incomparable. La experiencia de lo sagrado es una experiencia vivida de lo transcendente i de lo inefable". 171

Així doncs tenim que el sagrat és un fenomen propi de l'home, és un procés i un estat, que s'expressa de manera preeminent, previa, fins i tot n'esdeve l'eix en la religió.

De la religió com administració del sagrat.

"Es necesario saber que una religión no se limita a un conjunto de doctrinas, con el complemento de una multitud de ritos y de prácticas. Una religión preconiza una concepción del mundo, de la divinidad, del hombre, concepción que se expresa en un corpus doctrinal y moral e influye en el plano de lo vivido. En una religión todo está interrelacionado." 172

Si per concepció del món entenguéssim també ideologia, en tant que una concepció del món no es limita a la descripció del mateix i de les entitats que hi són, sinó a les relacions que s'estableixen, s'escurça la distància entre religió i ideologia, en un sentit genèric, si bé i no obstant és precisament el sentit del sacre el que qualifica una ideologia que contempla les coses i les seves relacions dins paràmetres de transcendència i per tant l'acosta cap a l'estructura conceptual d'una religió. Com es pot veure, el sentit de la divinitat, fins i tot la presència de Déu queda subsumida o implicada en l'experiència del sagrat. Aquest seria el gran abstracte, no per abstracció, sinó més aviat per inclusió; seria en tot cas el gran incloent.

Reduint-ho al més essencial dels termes, sembla talment que tota la perspectiva de l'home i els seus discursos girin sempre a l'entorn de conciliar dos parells d'oposats en el sentit més fenomènic, com són el mutable-immutable i el tangible-intangible i les seves combinacions; sembla que tot l'esforç vagi tant sols i únicament a conciliar aquests quatre estats en si mateixos i totes les combinacions que en sorgeixen.

Talment com una lluita entre el extrems metafísics de l'intangible i immutable, per demés invisible i els físics del mutable i tangible, per demés visibles, i malgrat la

dificultat de conciliació, la sospita de que la realitat és tot, de fet és fenomènica per se, no obstant cal un ordre, sembla ser de principis, de gènesis, d'expressions, de causes i efectes, d'immediateses.

"Lo sagrado es la palabra importante en religión; es incluso más importante que la noción de Dios. Una religión puede existir realmente sin una concepción precisa de la divinidad, pero no existe ninguna religión real sin la distinción entre lo sagrado y lo profano[...] Lo sagrado está considerado como un poder o una entidad misteriosa vinculadas a ciertos seres, cosas, acontecimientos o acciones." 173

"Hay unas constantes en el hombre frente a lo sagrado. Para Caillois, un problema; es el problema de lo puro y lo impuro. Estima que el mundo de lo sagrado se opone al mundo de lo profano como un mundo de energías a un mundo de sustancias. Lo profano es el mundo de las cosas que tienen una naturaleza fija, Lo sagrado es el mundo de las fuerzas que son buenas o malas según la dirección que se tome [...] La división del mundo en dos campos, que comprenden el uno todo lo que es sagrado y el otro todo lo profano es el rasgo distintivo del pensamiento religioso." 174

"Lo sagrado es, por tanto, una categoría sobre la que se basa la actitud religiosa; impone al fiel una conducta que debe seguir y acoraza su fe contra los peligros de disolución. La experiencia de lo sagrado vivifica las diversas manifestaciones de la vida religiosa. Esta última no es más que la suma de las relaciones que el hombre religioso mantiene con lo sagrado. [...] Lo sagrado se presenta como una propiedad, estable o pasajera que afecta a unos seres, espacios, tiempos, cosas; que reviste a estos seres o a esas cosas de las que se posesiona. Esta cualidad sacral no forma parte de la esencia de los seres y de las cosas. Se añade a lo real, de modo misterioso. Caillois se arriesga a hacer una precisión aunque limitando el campo de aplicación: -Bajo una forma elemental, lo sagrado representa, pues, ante todo una energía peligrosa, incomprensible, difícilmente manejable, eminentemente eficaz-." 175

D'allò sagrat, la seva manifestació.

"El hombre entra en conocimiento de lo sagrado porque se manifiesta, porque se muestra como algo diferente por completo de lo profano. Para denominar el acto de esta manifestación de lo sagrado hemos propuesto el término de [hierofanía], que es cómodo, puesto que no implica ninguna

precisión suplementaria; no expresa más de lo que está implícito en su contenido etimológico, es decir, que algo sagrado se nos muestra». Podría decirse que la historia de las religiones, de las más primitivas a las más elaboradas, está constituida por una acumulación de hierofonías, por las manifestaciones de las realidades sacras. [...]

La piedra sagrada, el árbol sagrado no son adorados en cuanto tales; lo son precisamente por el hecho de ser [hierofonías], por el hecho de mostrar algo que ya no es ni piedra ni árbol, sino lo [sagrado], lo [ganz andere].* 176

"Nunca se insistirá lo bastante sobre la paradoja que constituye toda hierofonía, incluso la más elemental. Al manifestar lo sagrado, un objeto cualquiera se convierte en otra cosa sin dejar de ser él mismo, pues continúa participando del medio cósmico circundante.* 177

"Lo que hay es una experiencia vivida que se refiere al -otro-, que asombra. El hombre se encuentra en presencia de un objeto que se escapa de lo ordinario y que desarrolla una potencia. [...]

El hombre ha visto actuar a esta potencia. Ha constatado que esta potencia afecta las personas y a los objetos que entran en contacto con ella. [...]

-Los objetos y las personas a los que llena tienen una naturaleza específica, a la que nosotros llamamos santa o sagrada-.* 178

"La sociedad crea lo sagrado mediante un traspaso de potencia. Esta operación encuentra su lugar privilegiado en las fiestas tribales. La acción colectiva del clan suscita en ella la sensación de lo sagrado. Lo sagrado creado por la sociedad y transferido luego al totem que es el cuerpo visible del Dios, hace nacer la religión. [...]

Al estar compuesto por fuerzas sobreañadidas a lo real es contagioso.* 179

"Al volverse hacia lo sagrado, el hombre adquiere fuerzas nuevas. Este contacto está en el inicio de una serie de sacralizaciones que crean personajes depositarios de lo sagrado: el brujo, el sacerdote, el rey, el predicador, el consagrado, el santo. No es sólo el hombre individual, sino toda la comunidad la que entra en contacto con lo sagrado en la alianza, en la celebración de los misterios y de los sacrificios. El contacto con lo sagrado explica el papel de los fundadores, la dinámica de las religiones, su sincretismo y sus reformas.* 180

"Una religión es un sistema solidario de creencias y de prácticas relativas a cosas sagradas, es decir, separadas, prohibidas, creencias y prácticas que unen en la misma comunidad moral, llamada Iglesia, a todos los que se adhieren a ella-. En esta óptica, la religión es un fenómeno social integral. Es social en su origen, en su contenido y en su finalidad. La causa objetiva, universal y eterna de

las experiencias religiosas es la sociedad, Emanación de la conciencia colectiva, la religión es un hecho universal; es también un a priori absoluto y un fenómeno necesario de la vida colectiva. La religión tiene como finalidad la administración de lo sagrado.* 181

"La situación que acabamos de describir se comprende si se tiene en cuenta que para el hombre religioso, el Mundo presenta siempre una valencia sobrenatural, que revela una modalidad de lo sagrado. Todo fragmento cósmico es transparente; su propio modo de existencia muestra una estructura particular del Ser. No hay que olvidar jamás que, para el hombre religioso, la sacralidad es una manifestación plenaria del Ser. Las revelaciones de la sacralidad cósmica son, en cierto modo, revelaciones primordiales: han tenido lugar en el pasado religioso más remoto de la humanidad, y las innovaciones aportadas posteriormente por la Historia no han logrado abolirlas. [...]

Toda la obra de Mircea Eliade se despliega a partir del [homo religiosus] y de su experiencia de lo sagrado. Esto último no es reducible a un momento histórico o a un simple espacio en el transcurso de la humanidad, sino que es un elemento de la estructura de la conciencia humana. En semejante perspectiva, establecida científicamente por la obra de Mircea Eliade, la experiencia religiosa se presenta como esencial y el [homo religiosus] es el hombre normal en la historia humana. [...]

En el análisis de las hierofonías, Eliade ha insistido en el papel fundamental de lo sagrado como elemento de mediación entre la Realidad trascendente y el hombre religioso. Toda su obra demuestra la existencia de una unidad espiritual de la humanidad.* 182

"Lo sagrado cumple su función de mediación por medio de los símbolos de los mitos y de los ritos, en el contexto de su manifestación hierofánica. De este modo procura al hombre religioso la posibilidad de entrar en contacto con la fuente y la totalidad de lo sagrado, es decir, con lo sagrado en cuanto a realidad trascendente, denominada los dioses en las religiones politeístas, y Dios en las religiones monoteístas. Este contacto se opera gracias al desciframiento de las hierofonías que realiza el [homo religiosus]. Este desciframiento y ese contacto tienen una repercusión directa sobre la existencia humana. Sobre la base de esta lectura de lo sagrado, Eliade distingue dos clases de hombre. El [homo religiosus] descubre lo sagrado y en este descubrimiento llega a la certeza de la existencia de una realidad que trasciende este mundo. En virtud de la lógica del sentido este hombre -cree que la vida tiene un origen sagrado y que la existencia humana actualiza todas sus potencialidades en la medida en que es religiosa-. Para este hombre, la lógica del sentido de un universo sagrado da base a la ley de las correspondencias: correspondencia entre el macrocosmos y el microcosmos, correspondencia entre la estructura del cosmos y la vida humana, correspondencia

entre el cos, la casa y el cosmos. En la perspectiva del home religiós el cosmos desvela los modos múltiples de lo sagrado. La vida se desarrolla como existencia humana a la vez que adquiere el sentido de una existencia transhumana. -
-Es fácil ver todo lo que separa este modo de ser en el mundo de la existencia de un hombre religioso. Ante todo hay un hecho: el hombre arreligioso rehúsa la transcendencia, acepta la relatividad de la realidad y le ocurre incluso que dude del sentido de la existencia-. " 103

"Al no percibir el valor de lo [sanctum], tampoco percibe el no-valor de lo profano. Sólo le queda encerrarse en un racionalismo moral. En este hombre no existe ninguna necesidad ni de redención ni de propiciación." 104

"Comprometido en el desarrollo histórico del mundo, el hombre religioso va a percibir y descubrir, gracias a la lectura de los signos, lo numinoso que se manifiesta en los hechos y en los acontecimientos. De este modo, al lado de la revelación interior de lo sagrado hay una revelación de lo sagrado en la historia. -Estos hecho probatorios, estas manifestaciones de la revelación sensible de lo sagrado se llaman signos en el lenguaje de la religión. Desde los tiempos de la religión más primitiva siempre se ha considerado signo todo lo que era capaz de excitar y de impulsar el sentimiento de lo sagrado en el hombre, de suscitarlo y de provocar su erupción-. [...], hay una doble manifestación de lo sagrado; por un lado la revelación interior de lo sagrado sobre la que se fundamenta la religión personal y por otra, la manifestación de lo sagrado en la historia gracias a los signos. En consecuencia de lo que se trata es de leer los signos; es todo el problema del símbolo y de lo sagrado. Otto lo ha abordado en los capítulos consagrados a los medios de expresión de lo numinoso; el gesto, la comunidad de oración, las situaciones sagradas, los ídolos, el milagro, los libros sagrados, la lengua y el arte sagrado, el vacío, la arquitectura y la música sacras." 105

La imatge manifesta el sagrat per via del rite de la seva realització del iconogràficament correcte, per la qual es formalitzen els símbols que resulten i presenten el mític, esdevenint imatge de la veritat.

"Lo sagrado se manifiesta como un poder que es la realidad por excelencia." 106

D'allò sagrat en la metàfora de la imatge.

"Sólo la imagen religiosa permitirá que aparezca plenamente el verdadero poder óntico de la imagen. Pues de la manifestación de lo divino hay que decir realmente que sólo adquiere su 'imaginabilidad' en virtud de la palabra y de la imagen. El cuadro religioso posee así un significado ejemplar. En él resulta claro y libre de toda duda que la imagen no es copia de un ser copiado, sino que comunica ónticamente con él. Si se lo toma como ejemplo se comprende finalmente que el arte aporta al ser, en general y en un sentido universal, un incremento de imaginabilidad. La palabra y la imagen no son simples ilustraciones subsiguientes, sino que son las que permiten que exista enteramente lo que ellas representan." 107

D'on la imatge pot esdevenir més real que el representat, es a dir, allò evocat, és realment convocat tot revocant la il·lusió i la al·lusió inherents a tota imatge.

"El arte, se dice, responde a una necesidad. De otro modo, añadimos, no existiría, no persistiría. Pero ¿cuál es esa necesidad por la que el arte existe?"

Tal pregunta ha suscitado a lo largo de los siglos todas las respuestas que el hombre puede dar: los artistas de Lascaux, Altamira, hicieron las pinturas rupestres para ofrendarlas a sus dioses o para convertir en sito a los animales que les servían de alimento o para expresar el poder y la destreza de la comunidad o por simple escapismo, diversión o porque pintar confería prestigio, etcétera. El resultado, tanto en ellos como en sus infinitos sucesores, ha sido una obra bella. La palabra bello, la pregunta por la esencia de lo bello, nos remite a la estética. Y la estética, con su mismo nombre, [aíszéis], sensación, nos indica dónde nos movemos, el mundo de la obra, su estructura, sensaciones, vocabulario, percepciones. [...] El esteticismo comete un error: identifica, confunde el arte con la obra. [...] Será conveniente procurar alejarnos de la estética [...] tender al materialismo significa olvidar que los elementos materiales que componen la obra sólo tenían por fin señalar el desplazamiento que salta sobre la estructura lógica [...] para plantear nuestra conjetura -para darle otra vez vida puesto que es antigua como la humanidad-, será conveniente, sin abandonar la obra, atender hacia fuera de ella, a qué tiende, qué necesidad la engendra." 108

El otro mundo no se presenta sólo a través de la dilatación o inversión de sentido que imponen las metáforas parciales de cada obra de arte: mediante su figura total, la obra revela el mundo arquetípico que allende lo sensible es el sustrato del mundo aparential. [...] El arte, en su

operación esencial -cualquiera, la «forma», el «contenido» de la obra-, es traducción. [Meta-fero], metáfora, es sinónimo griego del latino [trans-ducere], traducir: llevar más allá. Se sabe que la metáfora consiste en cambiar de contextos a los elementos del mundo, a fin de que, rotas las asociaciones vulgares de uso, resplandezca la oculta verdad de éstos. Así surge la distancia. Distancia (en qué sentido? Distancia de cada uno de los elementos que componen la obra respecto a su posición originaria. El [to be or nor to be]. [...]) El problema central de la traducción se plantea ante la obra de arte: ni la literaria ni la paráfrasis bastan para vencerlo. La obra de arte encierra un misterio intraducible. En la mejor de las traducciones tal misterio sólo podrá ser leído entre líneas. Pues la verdadera obra de arte es justamente el intento de traducción de lo intraducible. [...]) La distancia es fundamento de la obra. Pero la meta de la obra es expresar. ¿Qué es expresar? Toda traducción, mediante una nueva expresión, acerca hacia otra lengua. Toda expresión implica comunicación acercamiento. O sea: «en la obra de arte el fin se opone a la esencia». Nunca la distancia logrará presentarse en su entera pureza, vencer la raíz de necesidad de expresión que hay en ella. Nunca la expresión logrará presentarse con entera energía, vencer por completo la distancia que hay en su origen. Idealmente esa contradicción puede ser conciliada por medio de una paradoja: el arte se expresa gracias a la distancia. En la práctica, el punto ideal hacia el que señala la paradoja no se alcanzó. Se mantuvo con variada fuerza la batalla entre fundamento y meta. En muchos períodos, estilos, escuelas prevaleció el principio de la distancia imponiendo a las obras un carácter estático que sofoca la expresividad; a esto se lo llama «clasicismo». En otros períodos, estilos, escuelas venció el principio de la expresión infundiendo a las obras diversos grados de crispamiento que debilitan la distancia; a esto se lo llama «romanticismo». Este clasicismo y este romanticismo no denominan sólo el arte de los lapsos históricos con los que se los suele identificar; atraviesan la entera historia del arte, en combinaciones infinitas." 109

"El concepto fundamental de la metáfora misma. Se lo puede tomar de tal modo que no comprenda nada más que la sustitución consciente de la designación de un contenido de representación por el nombre de otro contenido, parecido en algún rasgo al primero o que presente en todo caso cualesquiera «analogías» indirectas con él. Trátese en tal caso, en la metáfora, de una verdadera «traslación»; en efecto, los dos contenidos entre los que va y viene están fijos como significados determinados por sí e independientes, y entre ellos cuales punto de partida y término, en cuanto [terminus a quo y terminus ad quem], tiene lugar el movimiento de la representación que lleva a pasar del uno al otro y a sustituir el uno, según la expresión, por el otro. Si se intenta penetrar en las causas originarias de esta sustitución de representación o de

expresión y del uso extraordinariamente rico y variado que principalmente hacen de esta clase de metáforas las formas primitivas de pensamiento y lenguaje, o sea de la equiparación intencional de dos contenidos concebidos y sabidos en sí como distintos, nos vemos también aquí reconducidos a una capa fundamental del pensamiento y la sensibilidad míticas." 100

"La metáfora cumple una derrucción de las barreras racionales. Con ello la metáfora se instala no sólo más allá de la lógica, sino contra las lógicas; se muestra que la operación de la metáfora es fe. [...] Toda palabra es metafórica. Es decir, toda palabra abarca, según se la use, más o menos mundo que lo que la convención supone que abarca." 101

"Se trata de la esencia que resulta evidente en la operación básica del arte: en la metáfora se «lleva» [fero] «más allá» [meta] el sentido de los elementos concretos empleados para forjar la obra. ¿Se llevan más allá?: llevar más allá lo sensible y mundano significa traer más acá el Otro Mundo. La metáfora consiste en romper las asociaciones de uso común de los elementos concretos e instalarlos en otro contexto en el cual -gracias a la súbita distancia que les confiere el desplazamiento- cobran nueva vivacidad, componen otro mundo: al ser llevados más allá de su sentido acercan el universo que está más allá de los sentidos." 102

"El arte, al mostrarnos el Otro Mundo mediante la inspirada manipulación de elementos de este mundo, nos muestra la posibilidad de vivir nuestra vida en aquello en que es otra, la posibilidad de vivirla esencialmente según la esencia de la poesía, como una metáfora: como espíritu que conoce la naturaleza simbólica del mundo y se libera así de la servidumbre respecto a lo meramente fáctico y efímero." 103

"La religión o las religiones son verdaderas en la medida en que los dioses y los símbolos interpretan la naturaleza humana [...]) la concepción religiosa del mundo sobrepasa la concepción científica [...]) Para mantener la integridad del misterio, la religión tiene que emplear el único lenguaje posible: el símbolo, el concepto no da ningún acceso al misterio. Todo lenguaje religioso pasa necesariamente por una vía de intuición." 104

"Los símbolos son susceptibles de revelar una modalidad de lo real o una estructura del mundo que no son evidentes en el plano de la experiencia inmediata." 105

"El simbolismo religioso, aprehendido en la existencia y en la vida del [homo religiosus], tiene una función de revelación. Mediante el símbolo, el mundo habla y revela modalidades de lo real que no son evidentes por sí mismas. El símbolo es el lenguaje de la hierofanía porque nos

permite entrar en contacto con lo sagrado. Los símbolos religiosos que tocan las estructuras de la vida, revelan una vida que trasciende la dimensión natural y humana. De este modo los símbolos aportan una nueva significación a la existencia humana. -Si se hablase con rigor, el término símbolo debería reservarse para los símbolos que prolongan una hierofanía o constituyen a su vez una revelación inefable mediante otra forma mágico-religiosa... La estructura y la función auténticas del símbolo pueden ser entendidas sobre todo por el estudio especial del símbolo en cuanto prolongación de la hierofanía y en cuanto forma autónoma de revelación-. Los símbolos religiosos son expresiones de lo sagrado, que no dan un conocimiento racional sino que permiten un percepción directa. El pensamiento simbólico precede al lenguaje." 196

L'art neix de la melancolia, l'arrel de la qual és la nostàlgia.

"Por lo [sacrum] arquetípico, por ese más allá al que la metáfora tiende y que es el reino con el que la religión religa, [...] Melancolia surge a causa de la nostalgia por algo que no se posee; para advertir que no se posee algo es preciso mirarse, detenerse en uno mismo. Lo cual constituye la manía del ego, el egoísmo. Semejante manía mortifica a la criatura porque al condenarla a caer bajo la hipnosis de un pasado en el que no le dieron lo que le falta y de un futuro del que espera que le traiga lo que le falta, le sustrae la posibilidad de vivir el instante presente, que es lo único vivible por el hombre total; en la melancolia, como el hombre desvía la mirada de su Creador, que es el presente dador de vida, se temporaliza, pues la noción de tiempo no existe mientras estamos sumidos en el presente y si cuando atendemos al futuro o al pasado, y daña la eternidad que hay en él, con lo que queda a merced de la tentación de todas las caídas. La melancolia es el lamento de Dios que, aprisionado en el hombre, no logra reunirse con Sí mismo. [...] El arte nace de la melancolia pero se redime de ella mediante la obra, que trae al Otro Mundo y, fuera de arrancar al artista de la melancolia, opera en forma positiva. El artista se halla en realidad referido a los dos momentos más aparentes, más fantasmales de la triada temporal, el pasado y el futuro, pero los redime de su insustancialidad al revivirlos como presente en la obra mediante la que los eterniza. La mácula que, desde el punto de vista místico, empaña a este camino indirecto radicaría en que, debido a su nacimiento de la melancolia, la obra debe limitarse a mostrar el Otro Mundo, a insinuarlo, en lugar de hacer que se lo viva, lo cual tiene también la sospechosa secuela de aumentar en el mundo el número de elementos fabricados por el hombre, es decir, de algún modo superfluos, pertenecientes al orden de la [chariat], que terminan por perturbar y perjudicar a la vida. [...] El arte es en su origen sagrado. La poesía permitía a la criatura realizarse mediante la objetivación en la obra y

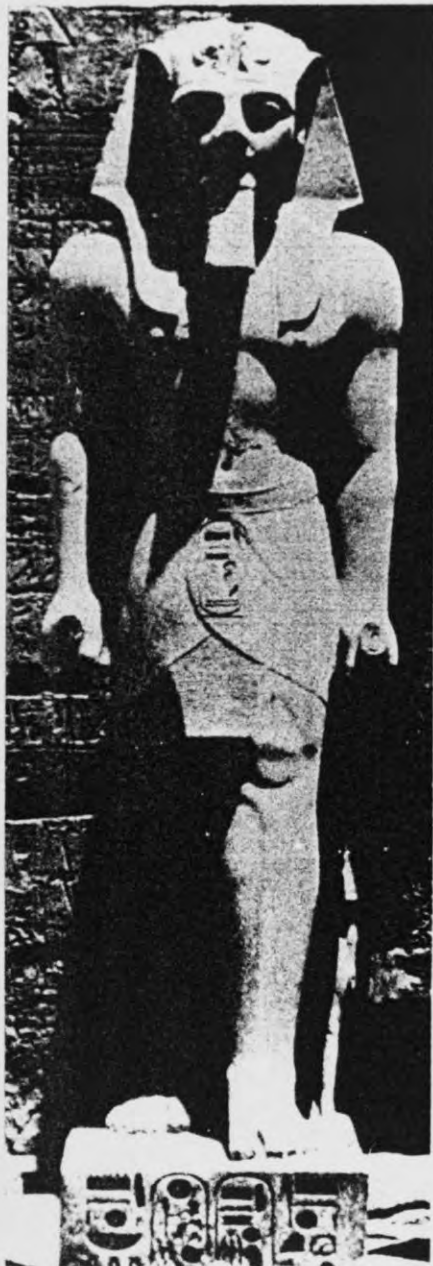
simultáneamente cooperar con lo fines trascendentales de la religión al traer al Otro Mundo según normas fijas de un simbolismo inherente a las formas; el gesto artístico y el religioso coincidían en un mismo instante." 197





DE LA IMATGE EXEMPLAR

De la presència.
De la mediació.
De l'arquetip.



0001



0002



0003

0001 pag. 166, CF/1793
[... This colossus of Ramesses II (carved from a single block of granite) gives the unmistakable impression of "advance"....]

0002 pag. 68, CF/1133
Estatua de Sesostris I.

0003 pag. 62, CF/1073
El "Statckn el Beled"... XIV dinastía

0004 pag. 264, CF/ 923
Estatua del "Ka" del Tesoro de Tutankhamun (aperto nuevo, XVIII dinastía)

0005 pag. 147, CF/1133
Estatua de oro del Dios Aken (hecho hacia 900 a. de C.)

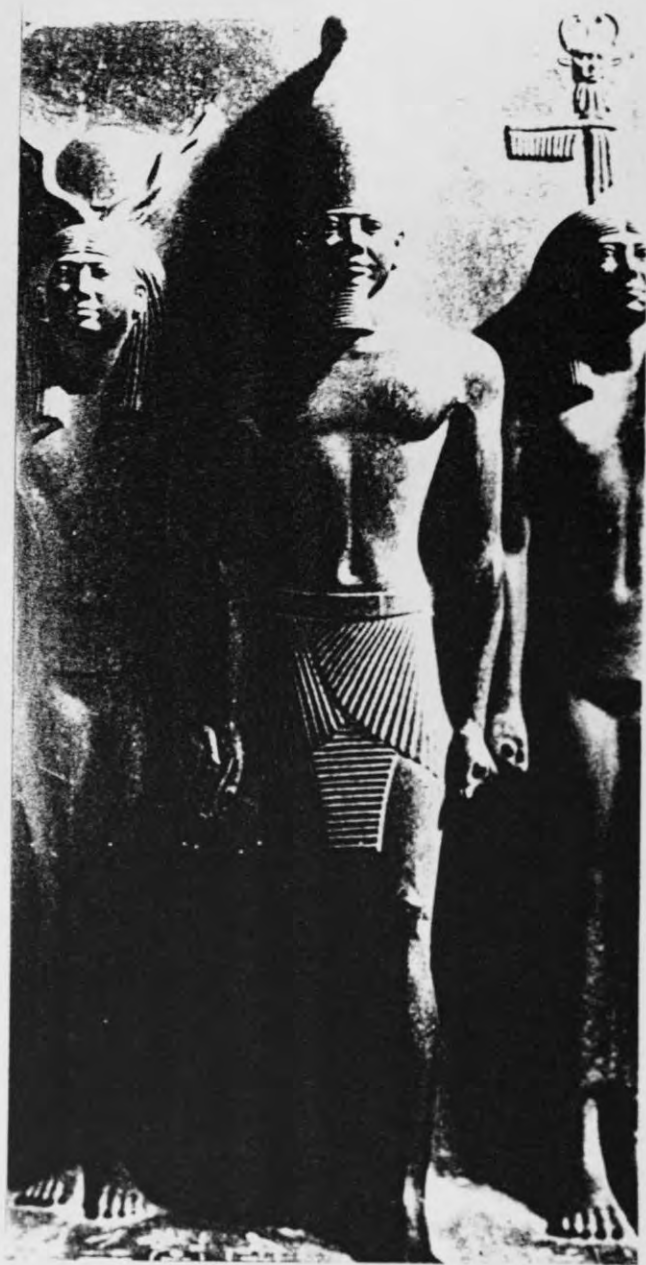
0006 pag. 36, CF/1133
Fragmento de la Tríada de Milertno



0004



0005



0006



0007



0008



0009

0007 **pag. 371, CF/343**
Kroisos (Atica, a. C. 540-530).

0008 **pag. 371, CF/343**
Kroisos de Kroisos (Anavros, a. C. 520).

0009 **pag. 107, CF/693**
Estatuas de Kleobis y Biton, (de los primeros años del siglo VI a. C.).

0010 **II. 108, 56, CF/1103**
Der Doryphoros des Polyklet, (Zweite Hälfte des 5. Jahrh. V. Chr.).

0011 **II. 108, 60, CF/1103**
Der Diadumenos des Polyklet, (Zweite Hälfte des 5. Jahrh. V. Chr.).





0012



0013



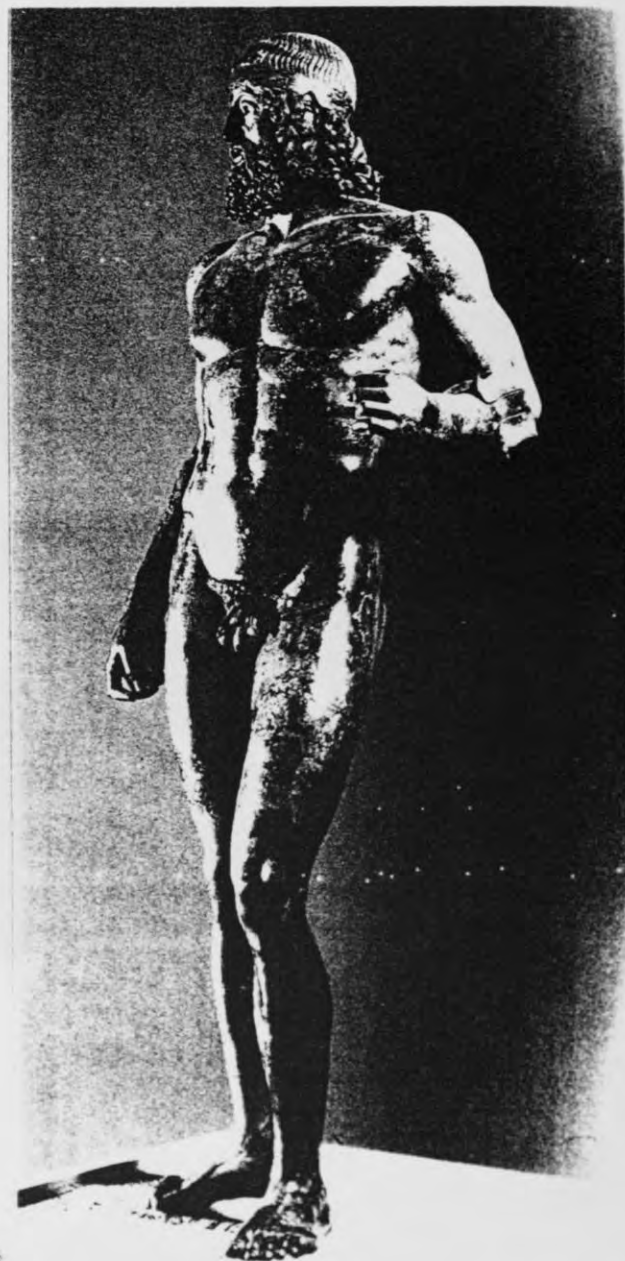
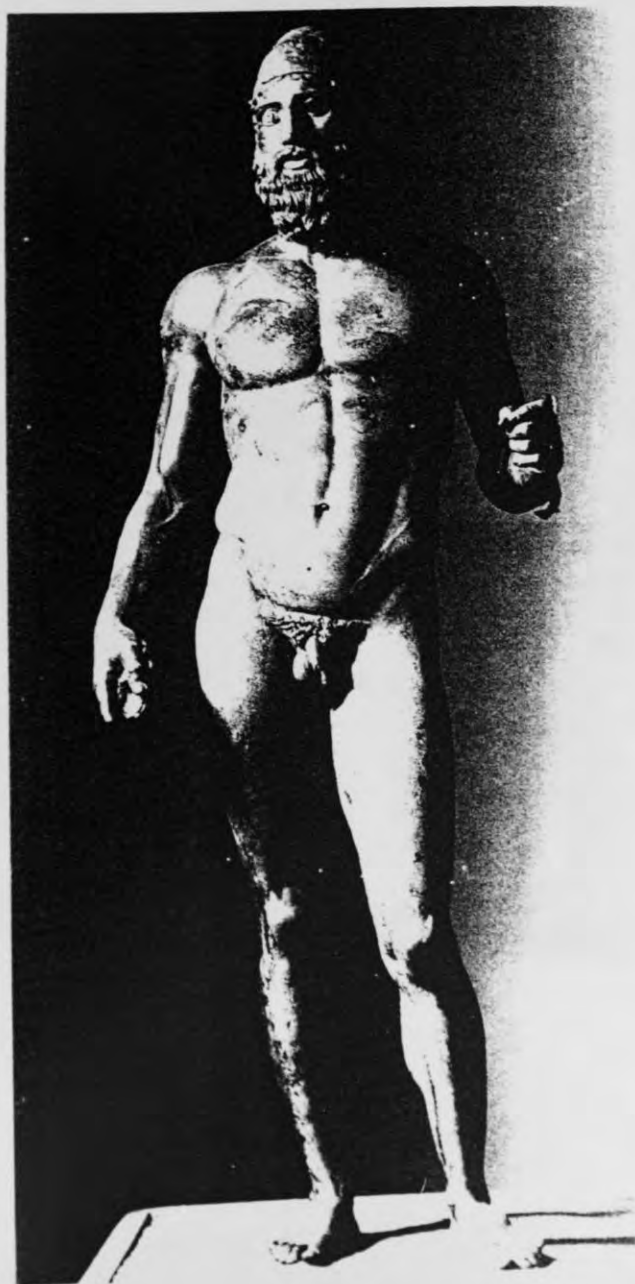
0014

0012 pag. 100, CF/693
La estatua de Agias, (de la segunda mitad del siglo IV a. C).

0013 pag. 43, CF/515
[Estatua que representa a Heristogiton...]

0014 pag. 388, CF/343
Poseidon, (Creusa, Beotia, C. 480-470)

0015 pag. 107, CF/1263
0016 Μορμολοκωνοι ("Guerreros de Riace", C. 460-430 a. J.C.),





0017



0018



0019



0020

0017 pag. 96, (F/693)
[... El Antinoo de Delos, (del año 130 d. C.)...]

0018 pag. 370, (F/343)
Kuros de Milo, (a.C. 550-540).

0019 pag. 370, (F/343)
Kuros de Milo, (a.C. 550-540)

0020 Il. 10a, 66, (F/1103)
Der Diskuswerfer des Alkaios. (Um 400 v. Chr.).

0021 pag. 236, (F/343)
Kuros, Agrigento, (a.C. 500-480).

0022 Il. 10a, 260, (F/1023)
[... Antag des I. Jhs. n. Chr.]

0023 pag. 76, (F/77)
[... Antonio VIII, representado como Perseo en una escultura helenística...]

0024 pag. 170, (F/1213)
Principio helenístico. (Hacia 160 a. de C.)



0021



0022



0023



0024



0025



0026



0027

0025 **PÁG. 107, CF/603**
Sanjo-Ten, las tres divinidades de la luz del sintoísmo japonés.

0026 **PÁG. 135, CF/453**
Arte japonés (periodo Kamakura). Estatua de Shō Kannon, (1226 d. C.) esculpida por Jōkei-Kuraas-dera, Kioto.

0027 **II, 108, 36, CF/2623**
Giaponeses: Scuole e Tradizioni. Yumedono Kannon. (Periodo Asuka 552-646)

0028 **PÁG. 181, CF/453**
Arte Indio (periodo Gupta): Grutas de Ajanta. Detalles de la fachada del "Chaitya" nº 19, (Primera mitad s. VI d. C.)

0029 **PÁG. 79, CF/43**
Stupa en el interior de la gruta número 19, Ajanta.

0030 **PÁG. 409, CF/353**
Buda de estilo Gupta, procedente de Mathura, (Siglo V).



0028



0029



0030



0031



0032



0033



0034

0031 11.106.32, CF/2623
Guatismo, Imagen de Tirumakara,
(II secolo IX).

0032 pag. 262, CF/1973
The sun-god Surya from the temple of
Konarak.

0033 pag. 69, CF/1623
En el templo Dilvada del Monte Abu se
sita esta estatua del 229.
Tirumakara, uno de los mitos
veinticuatro maestros que honran las
doctrinas. Los deshalas no creen en
una divinidad inaccesible, sino que
procuran fortalecer sus almas en el
Templo, para una vez superados todos
los dolores, entrar en una especie de
nirvana.

0034 pag. 255, CF/1213
Buda de pie, Matha, Periodo Gupta
(siglos IV-V)

0035 pag. 67, CF/1063
Buda descendiendo del Paraiso de los
Treinta y Tres Dioses acompañado por
Indra, a la derecha, y Brahma, a la
izquierda. (Siglos VIII-IX)

0036 pag. 36, CF/453
Arte chino, época Wei, Estatua de
Madrava, (año 477 d. C.)

0037 pag. 36, CF/2163
Buda de pie, (obra probablemente de
romanos del siglo II a. C.)

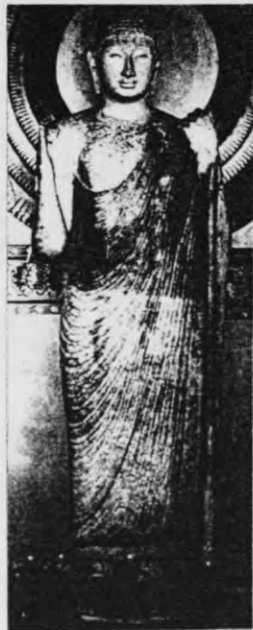
0038 11.106.216, CF/2623
Palatense, Buda II. diu Sole
(1700-1800)



0035



0036



0037



0038



0039



0040



0041



0042

0039 11. 106, 14, EF/1693
Heracles, (Leitztes Viertel des 1
Jhs n. Chr.).

0040 pag. 190, EF/1263
Heracles Farnesio, Cópia Tardorromana
de un original atribuido a Lisipo
(del siglo IV a. J. C.).

0041 pag. 14, EF/1493
Nicola Pisano, Hercule (vers 1260).

0042 pag. 22, EF/1493
Giovanni Pisano, Hercule (1302-1310).

0043 pag. 395, EF/343
Dulcía, Templo de Zeus, (a. C. 470-
450): Atenea y heracles sosteniendo
el cielo.

0044 pag. 395, EF/343
Dulcía, Templo de Zeus, (C. 470-
450): heracles derribando la entrada
de los establos de Augias.



0043



0044



0045



0046



0047

0045 pag. 300, CF/343

Apolo (Fiorbino, primer tercio s. V.)

0046 pag. 171, CF/2523

Jacopo Sansovino, Apolo.

0047 11. 10s. 23, CF/163

Apolo de Centocelle.

0048 CF/2043

Herkules

0049 pag. 171, CF/2523

Bian Francesco Rustici, Apolo.

0050 11. 10s. 267, CF/1093

Apolon (120/30 n. Chr.).

0051 11. 10s. 266, CF/1093

Apolon (Mitte des 2 Jhs. n. Chr.).



0048



0049



0050



0051



0052



0053



0054

0052 pag. 97. CF/1593
Cristo Juzgante. Capilla Sixtina.

0053 CF/1393
Ecce Homo (Israhil).

0054 pag. 269. CF/1043
Cristo risorto avvolto in un manto svolazzante.,,]

0055 pag. 209. CF/263
Languedoc. San Pedro. (Saint-Sermin de Toulouse. 1115-1118)

0056 pag. 90. CF/1193
Cristo muerto. (Santo Sepulcro de la Catedral de Friburgo de Brisgovia).

0057 pag. 63. CF/2013
El Greco. Cristo risorto. (Toledo)

0058 pag. 69. CF/673
Jacopo Sansovino; San Giacomo "Apostole". (Firenze).

0059 pag. 111. CF/2463
Vecchiatta. Cristo-Siena. (Sta. Maria della Scala).



0055



0056



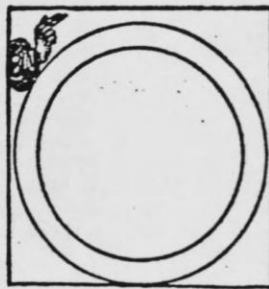
0057



0058



0059



EN IMATGE...

D'allò que apareix i
d'allò que aparaula.

"La mitología [...] es inevitable, es una necesidad inherente al lenguaje, si vemos en éste la forma externa del pensamiento; es, en una palabra, la sombra oscura que el lenguaje proyecta sobre el pensamiento y que no desaparecerá nunca mientras lenguaje y pensamiento no coincidan por completo, lo cual nunca puede ser el caso. Sin duda, en los tiempos más antiguos del espíritu humano, la mitología se impone con mayor vigor pero jamás desaparece por completo. No cabe duda alguna de que sigue habiendo tanta mitología como en los tiempos de Homero, sólo que no nos damos cuenta, pues vivimos a su propia sombra y porque a todos arredra la plena luz meridiana de la verdad. En el sentido más elevado de la expresión, la mitología es coerción ejercida por el lenguaje sobre el pensamiento, en todas las esferas posibles de la actividad espiritual." 199

"De ahí, que la diversidad de los idiomas no sea de sonidos y signos sino de visiones del mundo. Si la Luna se designa en griego como «la que mide» y en latín como «la que luce» [...] en todo ello se pone de manifiesto que el lenguaje no designa nunca las cosas, los objetos percibidos como tales, sino los conceptos formados independientemente por la mente, de suerte que su carácter depende siempre de cómo esté orientada la consideración intelectual." 199

El llenguatge esdevé l'instrument espiritual fonamental; mercés al llenguatge passem del món de les sensacions al món de la intuició i la representació. Al costat dels signes lingüístics i conceptuals hi trobem en raó del seu mateix origen espiritual, el món de les formes creades pel mite o l'art.

En el coneixement, el llenguatge, el mite i l'art, no es comporten com un simple mirall que reflexa les imatges que en ell és formen d'un ésser previament donat, exterior o interior, sinó que, en lloc de raure com a medis indiferents, són les autèntiques fonts lluminoses, les condicions de la visió i els orígens de tota configuració.

"En los relatos de la Creación de casi todas las grandes religiones cultivadas, la palabra aparece por doquier en unión con el dios creador supremo, ya sea como instrumento del que éste se sirve, o directamente como la razón primaria de la que, lo mismo que todo ser y toda ordenación del ser, deriva también el mismo. El pensamiento y su exteriorización verbal suelen estar aquí unidos directamente en uno: porque el corazón, que piensa, y la lengua, que habla, van necesariamente juntos. Así por ejemplo, en uno de los

documentos más antiguos de la teología egipcia se atribuye al dios Ptah esta fuerza originaria «del corazón y de la lengua», por virtud de la cual crea y domina todos los dioses, los hombres, los animales y todo lo que vive. Todo lo que es llega al ser por el pensamiento de su corazón y el mandato de su lengua. Es a uno y otra que tanto toda existencia anímica como material, tanto el ser de los Ka como el de las cualidades de las cosas, le debe su origen. Y así, según se ha subrayado, Dios es concebido aquí, miles de años antes de la era cristiana, como un ser espiritual que pensó el mundo antes de crearlo y se sirve de la palabra como medio de expresión y como instrumento de la creación. [...] A menudo es el nombre mismo del dios y no éste, lo que aparece como elemento propiamente eficaz. En efecto, el conocimiento de dicho nombre somete al poder del que lo posee incluso el ser mismo y la voluntad del dios. Y así cuenta, por ejemplo, un conocido relato egipcio que Isis, la gran hechicera, lleva mediante ardid al dios del Sol Ré a que le descubra su nombre, con lo que consigue el poder sobre él mismo y sobre todos los demás dioses." 200

L'aparèixer i
l'aparaular, la seva
contigüitat

"Yo soy", así dice Ra en dicho relato, «yo soy el que tiene muchos nombres y muchas figuras, y mi figura está en cada dios [...] Mi padre y mi madre me dijeron mi nombre, y éste permaneció oculto en mi cuerpo desde el instante de mi nacimiento, para no dar fuerza de hechizo contra mí a un hechicero». Y en esto dice Isis a Ra (quien ha sido mordido por una serpiente venenosa formada por ella y busca ahora remedio contra el veneno acudiendo a todos los dioses): «Díame tu nombre, padre divino..., dímelo, para que salga el veneno, porque el hombre cuyo nombre se nombra permanece en vida.» Pero el veneno quemaba más que el fuego, de modo que el dios ya no podía resistir por más tiempo. Así que dijo a Isis: «Que mi nombre pase de mi cuerpo al tuyo». Y añadió: «Debes ocultarlo, pero puedes con todo decirlo a tu hijo Horus cuál poderoso encanto contra todo veneno» (Cfr. Eran, Ägypten und ägyptisches Leben im Altertum, II pp. 360 ss.; die Ägypt. Religion, pp. 173 s.)" 201

"Dar al faraón un «nombre» nuevo, en el que entraba la designación de un atributo o una manifestación del Gavian, y luego de Ré, y añadirlo a los otros nombres del protocolo real, esto equivalía para los egipcios a introducir en la persona real, superponiéndolo a los otros elementos que ya la constituían, un ser nuevo, excepcional, que era una encarnación de Ré. O, mejor dicho, equivalía a desprender de Ré una de las vibraciones, una de las almas-fuerzas, cada una de las cuales es él mismo por entero, y haciéndola

entrar en la persona del Rey, equivalia a transformarla por entero en un nuevo ejemplar y un nuevo soporte material de la Divinidad.* 202

"El nombre o el emblema o la imagen de un dios o demonio podía convertirse en amuleto con poder para proteger al que lo llevara, y que dicho poder duraba mientras duraba la sustancia de que estaba hecho, a condición que no se borrara de él el nombre, emblema o imagen. Y los egipcios fueron todavía un paso más allá, creyendo que era posible traspasar a la imagen de cualquier hombre, mujer o animal o ser viviente el alma y las cualidades y los atributos del ser que aquella representaba. La estatua de un dios en un templo contenía el espíritu del dios que representaba, y desde tiempos inmemoriales el pueblo egipcio creía que toda estatua y toda imagen poseían un espíritu que moraba en ellas.* 203

"No puede tomarse por meta asequible una historia de las figuras divinas, de su advenimiento progresivo y de su desarrollo particular en los distintos pueblos, sino sólo una historia de las representaciones. Por muy variadas, múltiples y heterogéneas que aparezcan a primera vista, poseen con todo su ley interna; no surgen del arbitrio desbocado de la imaginación, sino que se mueven por vías determinadas del sentimiento y de la conformación por el pensamiento. [...] Nuestros filósofos se ocupan de la formación de los conceptos y la reunión de lo particular en especies y géneros como un proceso evidente y necesario del espíritu humano. Pasan por alto que, más allá del dominio de la lógica y la teoría del conocimiento válidas para nosotros, hubo largos períodos de desenvolvimiento durante los que el espíritu humano se fue abriendo paso lentamente hacia la comprensión y el pensamiento, y estuvo sometido a una ley de la representación y del lenguaje esencialmente distinta.* 204

"Toda parte de un todo aparece aquí como equivalente del todo, y todo ejemplar de una especie o género como equivalente de una u otro. La parte no sólo representa acaso el todo, ni el individuo o la especie el género, sino que son ambas cosas a la vez; no representan sólo las dos cosas para la reflexión indirecta, sino que comprenden directamente en sí la fuerza del todo, su significado y su eficacia. Cabe recordar ante todo aquí: aquel principio que puede designarse como principio fundamental propio tanto de la «metáfora» lingüística como de la mítica, a saber: el principio que suele enunciarse como el del [pars pro toto]. Como es sabido, el pensamiento mágico conjunto está dominado y penetrado por este principio.* 205

Per facilitar l'estudi de les ciències, els iniciats de l'antigor situaren, estatuïren la imatge del gran home al mig del lloc sagrat, com a símbol del poder diví en totes les seves

intrincades correspondències i manifestacions. Aquesta imatge símbol de l'origen fou convertit en jeroglífic tant per la seva configuració com per la paraula o nom que la designava.

En efecte, des del punt de vista mític, L'home no és mai un simple signe convencional de la cosa, sinó que una part real d'ella, i encara una part que, conforme al principi màgic-mític del [pars pro toto], no sols representa al tot, sinó que ho «és» veritablement.

Allò aparegut i allò
aparaulat, una mateixa
cosa.

El que s'apodera del nom, aconsegueix poder, amb ell, sobre la cosa mateixa; aquesta es converteix per l'adquirent en una «realitat» -és a dir, en la seva eficàcia màgica-, en cosa seva pròpia. I en forma anàloga, tampoc es considera mai aquí la semblança com una simple relació originada en el nostre pensament subjectiu, sinó que tot seguit s'interpreta com identitat real: les coses no poden assemblar-se si no són essencialment una mateixa cosa.

Altrament no és tracta de fixar a objectes dispars algun sentit merament convencional i nominalista, un signe determinat, sinó que aquesta comunitat del signe, dona expressió visible a una comunitat del ser existent en si mateixa.

"Il me semble important d'insister ici sur ce phénomène d'identification dont je viens de parler, simple projection de la loi ontologique d'image et de ressemblance. Dans le mythe biblique, l'homme «créé à l'image de Dieu» vit dans l'intimité divine et est appelé à atteindre la Ressemblance. Coupé de Dieu, l'homme vit dans l'intimité du monde sensible dont il fait l'expérience, c'est cela qui lui est désormais naturel. L'intimité du monde intérieur à lui-même, ou monde spirituel, ne lui est naturelle que dans l'accession au plan essentiel de son être, dans cette démarche vers la «Connaissance».* 206

"Le Tétragramme révèle ainsi la «structure divine» dans son essence trinitaire, et la structure trinitaire de l'Homme, son image. Il est l'archétype par excellence à partir duquel «Dieu Se fait Homme pour que l'Homme devienne Dieu» [...] L'Homme garde l'Image de l'Archétype divin. Il en a perdu le

chemin de la Ressemblance, mais peut le retrouver. Tout le dynamisme eschatologique est là, Christ, nouvel Adam, dira: «Je suis le chemin», 207

Quan Narcís s'inclina sobre la seva imatge, hi queda atrapat, doncs si la imatge desaparegués, seria ell qui desapareixeria hi queda atrapat fins a ofegar-se. N'hi hauria prou amb una veu per salvar-lo si consentís en intercanviar allò que veu pel nom que escolta, el que seria la seva «vocació».

Dir que l'home fou concebut a la imatge de Déu significa que hom no es pot concebre segons la seva pròpia concepció, segons la seva pròpia imatge; si ho fa, mor com Narcís. Concebre's a imatge de Déu significa concebre's paradoxalment a imatge d'una paraula, segons una paraula que diu el que és, que diu el ser.

Per aquest motiu és mortal fer-se un idol, doncs seria tornar errera i concebre's a imatge del que es «mira» i no del que «s'escolta», del que es «veu» en la imatge.

Aquí la paraula pren el valor de símbol i posa de manifest el sentit de la imatge. Doncs és en el sentit de la imatge, d'allò que representa, d'allò que intuïm, que interpretem simbòlicament del que som analogia, no pas de l'idol, del suport material, estètic, signic.

«Si le Verbe créateur, Archos de la Création, a voilà Sa gloire et s'est enfoui au sein de la Création, dans les profondeurs de la matière qu'il a modelée en Son expir, l'Homme, micro-cosmos, cache en lui le Verbe, microthéos. La croissance de l'Homme, [...] n'est que la formidable forme germinatrice du Théos, le [Yod], révenant à l'unité divine, le Aleph, dans son inspir. Je veux parler d'une croissance totale, conséquent, le développement physique est inséparable.

La première manifestation de Théos, le Verbe, à la naissance de l'enfant, est le cri dont il ponctue son entrée dans le milieu aérien. Le cri de l'Homme, à quelque moment de sa vie qu'il soit proféré, sera toujours un retour sécurisant à son état le plus archaïque, le plus proche de l'Archos, le plus ontologique.

Toute sa vie sera une lente élaboration de ce cri qui deviendra langage, puis chant, enfin silence au sein duquel est rejoint l'Archos, le Verbe, Nè du Grand Silence Divin, l'Homme ne pourra retourner à ce silence que lorsqu'il sera capable de le percevoir, car l'Homme ne parle que dans la mesure où il entend. Il ne croit que dans les limites du registre où il entend. Sa parole est expression de son

évolution et l'une vérifie l'autre. Toutes deux sont fonction de son écoute.» 208

«Hay que recordar que el verdadero nombre de un ser no es otra cosa, desde el punto de vista tradicional, que la expresión de su esencia misma; la reconstitución del nombre es, pues, simbólicamente, lo mismo que la de ese ser. [...] en lo que concierne a la creación o la manifestación universal; podría decirse que ésta está formada por las letras separadas, que corresponden a la multiplicidad de los elementos, y que reuniendo esas letras se la reduce por eso mismo a su Principio, con tal que esa reunión se opere de modo de reconstruir el nombre del Principio efectivamente. Desde este punto de vista, «reunir lo disperso» es lo mismo que «recobrar la Palabra perdida», pues en realidad, y en su sentido más profundo, esa «Palabra perdida» no es sino el verdadero nombre del «Gran Arquitecto del Universo.» 209

«No somos nosotros quienes percibimos, es la cosa la que se percibe ahí -no somos nosotros quienes hablamos, es la verdad la que se habla en el fondo de la palabra-. -Hacerse naturaleza del hombre que es hacerse hombre la naturaleza-. El mundo es campo y como tal siempre abierto.» 210

Dels arquetips com estructures de referència d'allò aparegut i d'allò aparaulat.

Les imatges com base d'obertura en tant que suports dels arquetips universals.

«Mito, lenguaje y arte forman inicialmente una unidad concreta e indivisa, que sólo se despliega paulatinamente en una triada de modalidades espirituales independientes de configuración. Por consiguiente, la misma animación mítica y la misma hipótesis mítica que experimenta la palabra experimentales también la imagen y toda otra forma de representación artística. En la concepción mágica del universo, en particular, figura doquiera al lado de la magia de la palabra la magia de la imagen. También la imagen sólo llega a su función puramente representativa y específicamente «estética» mediante el hecho de que el círculo mágico en el que en la conciencia mítica permanece confinado se rompe y se reconoce en ella, en lugar de una figura mítico-mágica, una forma peculiar de la figuración. Sin embargo, si bien de este modo tanto el lenguaje como el arte se desprenden de la matriz común del mito, restablecese con todo la unidad ideal y espiritual de ambos de una etapa más elevada. En efecto, si el lenguaje ha de convertirse en vehículo del pensamiento y ha de formarse en expresión del

concepto y del juicio, esta conformación sólo puede producirse mediante el hecho de que vaya renunciando cada vez más a la abundancia de la intuición inmediata. Del contenido concreto de intuición y sentimiento que originariamente le fuera propio, de su cuerpo vivo, no parece finalmente quedar más que el mero esqueleto. Sin embargo, hay un dominio del espíritu en el que la palabra no sólo conserva su fuerza figurativa originaria, sino a cuyo interior la va renovando continuamente; en el que experimenta en cierto modo su palingenesis constante, su nuevo nacimiento a la vez material y espiritual. Esta representación tiene lugar plasmándose aquélla en expresión artística." 211

"Cada nueva «forma simbólica», no sólo el mundo conceptual del conocimiento, sino también el mundo intuitivo del arte, del mito o del lenguaje significan, según la frase de Goethe, una revelación que brota del interior al exterior, una «síntesis del mundo y espíritu» que nos asegura verdaderamente la unidad originaria de ambas. Si no se toma a las formas simbólicas como contemplación estática de un ente, sino como funciones y energías creadoras, pueden destacarse en este mismo crear, por múltiples y heterogéneas que puedan ser las formas que salgan de él, ciertos rasgos de configuración comunes y típicos. Si la filosofía de la cultura logra aprehender y aclarar esos rasgos, entonces habrá cumplido en un sentido nuevo con su tarea de demostrar, frente a la pluralidad de manifestaciones del espíritu, la unidad de su esencia. Pues esta unidad se evidencia con máxima claridad justamente porque la multiplicidad de los productos del espíritu no perjudicarán a la unidad de su producir, sino que la acreditarán y la confirmarán." 212

"M. Eliade ha explorado la arqueología del comportamiento del hombre religioso mediante el estudio del arquetipo y el símbolo. El hombre es capaz de leer lo sagrado por el hecho de que el símbolo le comunica directamente el mensaje. Para Eliade el simbolismo religioso hace real la solidaridad permanente del hombre con la sacralidad «lo sagrado es un elemento es un elemento de la estructura de la conciencia y no un momento de la historia de la conciencia» [...] La experiencia de lo sagrado está ligada indisolublemente con el esfuerzo del hombre por construir un mundo que tenga un significado." 213

D'aquesta manera l'estudi de les imatges, l'estudi de l'art, és l'estudi d'una experiència, incloent com un element de la consciència i no un moment en la història d'aquesta consciència i també forma part de l'esforç per construir un món que tingui significat, un món que desvetlli la seva significació.

"El arte como mediador entre este mundo y el otro." 214

"«Toda palabra auténtica -escribió Sartre- es sacral para quien la pronuncia y mágica para quien la escucha». Sacral, porque quien habla responsablemente pone en lo que dice la realidad de su persona; mágica, porque realiza lo que siempre ha parecido más propio de la magia, el [factio in distans]". 215

"Si l'ull no fos solar, com podriem veure la Lluna?" 216

En la mesura que podem moure'ns dins la realitat i, tot coneixent, reconèixer una estructura interior, una trama, és per que tenim a dins una espurna de record, i una arcaica memòria plena de nostàlgia de les idees.

I és a través de l'imperfecte, degradat i reflexat món d'aquí, que podem intuir encara la perfecta i originària veritat i bellesa de les idees.

En tal concepció, o similar, així de potent i arcaica, hom fonamenta gairebé tot el pensament, especialment l'occidental, tintant pràcticament tota l'experiència i epistemologia.

Els arquetips, tot seguint a Jung, serien prototipus de conjunts simbòlics, o imatges axiomàtiques, tan profundament inscrits en l'inconscient que constituirien una estructura, uns engrames que estan en l'ànima com models preformats, ordenats [taxonòmics] i ordenadors [teleonòmics], és a dir, conjunts representatius i emotius, estructurats, dotats d'un dinamisme formador. Es manifesten com estructures psíquiques quasi universals, imatges primordials que el mateix Jung considerava hereditàries en tan que disposicions inconscients que contribueixen a la creació de tipus concrets de formes.

En realitat, i no obstant, el mateix Jung pensa que els esquemes arquetípics es troben intrínsecament relacionats amb el significat que inclouen. S'adona que el contingut simbòlic es percep directament dins de la imatge. Els símbols, diu, estan «prenyats de significat» i «imatge i significat son idèntics». S'arribaria a constatar que el valor de supervivència dels arquetips rau en que doten els esquemes bàsics de l'existència

humana, d'una expressió directament perceptible.

Admès que tal simbolisme és perceptualment patent, en la mesura que hom és capaç de veure espontàniament en certes estructures elementals, imatges de situacions existencials significatives no hi ha doncs ja necessitat de recolzar el supòsit hereditari dels arquetips.

El comú a la humanitat són les estructures, que són constants, i no les imatges aparents.

Tot hi així si la multiplicitat de les imatges és susceptible de ser reduïda a arquetips, hom no ha de perdre de vista, el seu condicionament individual ni, per tal d'accedir al tipus, descuidar la realitat complexa tal qual existeix.

La reducció que assoleix per anàlisi del fonamental i que és tendència universalitzant, s'ha d'acompanyar d'una integració que és d'ordre sintètic i de tendència individualitzant.

Novament el símbol relliga l'universal i l'individual.

Dels arquetips com a fonaments d'obertura icònica.

La restauració del símbol com a instrument de coneixement ens permet enfrontar universalment les imatges, doncs aquesta orientació que fou general a occident fins a l'adveniment de l'època moderna, és la que ens permet reunificar les imatges. Ja que és impossible dialogar espiritualment amb altres cultures que exigeixen, totes sense excepció, vies de pensament que no siguin l'empirisme o el positivisme, que ens paralyzarien davant les imatges i símbols que en altres cultures ocupen el lloc dels nostres conceptes o en són llurs suports i prolongacions.

En tant que formacions històriques, les cultures no són intercanviables, per estar constituïdes en llurs propis estils, no obstant

són comparables al nivell de les imatges i dels símbols.

Les imatges com a base d'obertura en tant que suports dels arquetips universals, permeten la interculturatització, sempre i quan s'entengui una cultura com a comunitat subsumida en una determinada cosmogonia.

La perennitat i la universalitat dels arquetips és el que, en darrera instància, recupera a les cultures alhora que fa possible una filosofia de la cultura; un coneixement de la cosmogonia, en la seva convergència originària, més que no pas una morfologia o una història dels estils.

No és la factura, l'aprehensió sensible de la bellesa la que permetrà la comprensió intercultural de les imatges, la comprensió de sentit. És sota l'altre aspecte que les imatges són accessibles universalment. Són les imatges i els símbols els que conserven obertes a les cultures.

Si aquestes no fossin també obertura cap al transcendent, acabarien per ofegar-nos. A partir de tota creació espiritual condicionada històrica i estilísticament es pot arribar fins a l'arquetip; les imatges constitueixen obertures cap un món transhistòric.

No podem, realment defugir aquesta possibilitat d'obertura que en la seva pretensió d'universalitat defineix un estil individual d'accés i comprensió.

D'allò icònic, en l'art sagrat.

L'art tradicional és un aspecte implícit en l'art sagrat, que no s'ha de confondre amb un art acadèmic o simplement elegant.

"La tradición no es una mera fijación estilística, ni una simple cuestión de sufragio general. Un arte tradicional tiene unos fines y unos medios de operación determinados, ha sido transmitido de maestro a discípulo desde un pasado inmemorial y conserva sus valores aun cuando, como sucede hoy, han pasado completamente de moda." 217

"El arte es una consciencia de la forma, exactamente como la prudencia es una consciencia de la conducta -una consciencia en los dos sentidos de la palabra, esto es, como regla y como conocimiento-. De aquí que podamos hablar de una conformidad o no conformidad del arte, al igual que podemos hablar de una conducta regular o irregular, ordenada o desordenada. Así como la buena conducta no es una cuestión de inclinaciones, tampoco el buen arte es una cuestión de humores; el hombre que puede obrar o hacer las cosas bien es el hombre sereno, no el excitado." 218

"A veces empleamos expresiones altisonantes como «forma significante», lo hacemos olvidando que nada puede calificarse propiamente de «signo» si no es significante de algo distinto de sí mismo y en razón de lo cual existe. Concebimos la «composición» como una distribución de masas destinadas a proporcionar un placer visual, en vez de como algo determinado por la lógica de un contenido dado." 219

"Debido a su esencia cualitativa, la forma es análoga en el orden sensible, a la verdad en el orden intelectual; [...] Así como un dogma o una doctrina pueden manifestar de manera adecuada -aunque siempre limitada- una Verdad divina, también una forma sensible puede expresar una verdad o una realidad que trascienda a la vez el plano de las formas sensibles y el del pensamiento.

El arte sagrado se funda, entonces, en una ciencia de las formas o, mejor dicho, en el simbolismo inherente a las formas. [...] El símbolo es, en cierto modo, lo que expresa. Por esta razón, el simbolismo tradicional jamás está desprovisto de belleza; según la visión espiritual del mundo, la belleza de algo es la transparencia de sus envolturas existenciales; el arte auténtico es bello porque es verdadero." 220

"En otras palabras, consideramos la forma de la obra. «Forma», en la filosofía tradicional no significa la figura tangible, sino que es sinónimo de idea, e incluso de alma; el alma, por ejemplo, es llamada la forma del cuerpo. Si hay una verdadera unidad de forma y contenido, tal como esperamos de una obra de arte, la configuración de su cuerpo expresará su forma, que es la del modelo o imagen que el artista tiene en su mente y a cuya semejanza moldea la figura material. Su grado de éxito en esta operación imitativa es la medida de la perfección de la obra." 221

**D'allò que és coneixement,
en l'art sagrat.**

"Asimismo, el arte no es algo tangible. No podemos llamar «arte» a una pintura. [...] la cosa hecha es una obra de arte, hecha con arte, pero no arte en sí misma; el arte

permanece en el artista, y es el conocimiento que permite hacer las cosas." 222

"La perfección del juicio está representada en el Génesis I, 31: «Y vio Dios ser muy bueno cuanto había hecho». Este juicio sólo puede haber sido hecho con referencia a un modelo ideal preexistente en el intelecto divino, y no a un patrón externo." 223

"Si el artista ha de representar las realidades eternas tiene que haberlas conocido tal como son. En otras palabras, un acto de imaginación por el que la idea que hay que representar es revestida de una forma imitable debe haber precedido a la operación por la que esta forma recibe un cuerpo material. El primero de estos actos es llamado «libre», el segundo «servil»." 224

"Como lo expresa San Buenaventura, «todo agente que obra racionalmente, y no al azar o bajo coacción, conoce de antemano la cosa antes de que ésta sea, esto es, en una imagen, imagen que es la «idea» de la cosa (en una forma imitable) y por la cual aquella es conocida y traída a la existencia»." 225

"Lo que se pedía al artista tradicional era, en primer lugar y sobre todo, que estuviera en posesión de su arte, es decir, de un conocimiento más bien que de un sentimiento." 226

"Tal como la verdad es aprehendida por el intelecto, así la belleza mueve a la voluntad; la belleza siempre está ordenada a la reproducción, ya sea una generación física o una regeneración espiritual. Considerar la belleza como algo de lo que gozar aparte del uso es ser un naturalista, un fetichista y un idólatra. [...] Hemos convenido en que la obra de arte en modo alguno necesita parecerse a nada, y que quizá es tanto peor cuanto más tiende a crear una ilusión. Otra cosa es que pidamos a la obra inteligibilidad y eficacia funcional. [...] La inteligibilidad del arte tradicional no se basa en la posibilidad de reconocer los objetos en el representados, sino, como la de la escritura, en su legibilidad. Los caracteres en los que este arte está escrito se llaman propiamente símbolos; [...] Una combinación de símbolos forma una iconografía o un mito. Los símbolos son el lenguaje universal del arte; [...] Siendo la adecuación de los símbolos algo intrínseco y no una cuestión de convención, los símbolos correctamente empleados transmiten de generación en generación un conocimiento de las analogías cósmicas." 227

Allò simbòlicament
correcte.

*-De modo similar en Sto, TOMAS, Sum. Theol., I, 39, 8, [integritas sive perfectio], como condición necesaria de la belleza; [integritas] es «exactitud», más que «integridad» o «integración». Teniendo en cuenta que toda expresión se realiza por medio de alguna similitud, lo que esto significa es «simbolismo adecuado», esto es, corrección de la iconografía. Demasiado a menudo pasamos por alto que, en el habla tanto como en las artes visuales, la expresión se efectúa por medio de imágenes.» 220

"Lo que Platón entiende por «fiel» es «iconográficamente correcto». Porque todas las artes sin excepción son representaciones o imágenes de un modelo; pero esto no quiere decir que lo sean en el sentido de decirnos qué aspecto tiene el modelo, lo cual sería imposible viendo que lo que caracteriza a las formas del arte tradicional es el ser imitación de cosas invisibles, que carecen de apariencia física. Estas formas son analogías adecuadas con capacidad para hacernos recordar, esto es, para hacernos pensar de nuevo en sus arquetipos. Las obras de arte son recordatorios; en otras palabras, son soportes de la contemplación." 229

"¿Cómo se ha obtenido, pues, la forma y el modelo de la obra que se ha de hacer? Es aquí, más que en ningún otro lugar, donde podemos decir que reside el «secreto» del arte. La operación intelectual es fundamentalmente una actividad, y no una cuestión de «inspiración» o «temperamento» pasivos; el acto imaginativo es en realidad un ritual, cuyo éxito depende de una operación precisa. Hasta cierto punto, en efecto, el rito es idéntico en todos los aspectos al del «culto sutil» en que el objeto de devoción (que en el caso del artista será el principio del tema u obra que hay que hacer) es visualizado en términos de una encantación apropiada (o, desde el punto de vista del artista, unos «preceptos» apropiados). En otras palabras, el artista concibe en una forma imitable la idea del objeto hacia el que su voluntad se dirige;" 230

"La tarea del arte consiste en aprehender la verdad primordial, en hacer audible lo inaudible, en enunciar la palabra primordial, en reproducir las imágenes primordiales «si no es así, no es arte». En otras palabras, un arte verdadero es un arte de representación simbólica y significativa; una representación de cosas que sólo pueden verse con el intelecto." 231

"El artista no debe estar distraído por deseos o pensamientos de sí mismo, y esto es lo que significa «pintar sin engreimiento en el corazón». El debe transferirse en lo que imagina, permaneciendo él mismo sólo potencialmente.

Como lo expresan los libros indios, debe ser un experto en [dhyānayoga]; la «observación» será inútil, al no haber nada en el universo que sea, estrictamente hablando, imitable; [...] Todo estudio «objetivo» y que no compromete a nada, ya sea del arte o de la naturaleza, empieza y termina con la ignorancia; el conocimiento sólo sustituye a la observación cuando hay conformidad del conocedor y lo conocido, sin distinción, en un único acto de ser." 232

"Esta palabra [dhyāna] -en chino [ch'an], en japonés [zen] y en el yoga cristiano [contemplatio]- es sinónimo de «arte en el artista», o simplemente «arte» en el sentido de aquello según lo cual el artista trabaja y de que lo que es hecho es una obra de arte. El propio mundo es una creación contemplativa -«El piensa las cosas, y he aquí que son»-." 233

"«Uno llega a ser de la misma substancia que aquello que ocupa su mente»-" 234

"El hombre sin capacidad para la contemplación no puede ser un artista, sino tan sólo un obrero diestro; al artista se le pide que sea a la vez un contemplativo y un buen obrero. [...] Contemplación significa la elevación de nuestro nivel de referencia desde lo empírico a lo ideal, desde la observación a la visión." 235

"No es por el aspecto de las cosas existentes, sino, como dice San Agustín, por sus ideas, como sabemos cómo debe ser lo que nos propusimos hacer. El que no ve con mayor intensidad y claridad de lo que este perecedero ojo mortal puede ver, no ve en absoluto de manera creativa; [...] ¿Qué entendemos por «invención»? La consideración de ideas, la intuición de cosas tal como son en niveles de referencia superiores a los empíricos. [...] Por intuición entendemos, con San Agustín, una intelección que sobrepasa la esfera de la dialéctica y alcanza la de las razones eternas -una contemplación, por tanto, más que un pensamiento-; por «expresión» entendemos, con San Buenaventura, una imagen engendrada, más que calculada." 236

"La perfección del arte se alcanza, pues, realmente cuando la operación intelectual, el arte en el artista, por el cual él trabaja, resulta en la forma completa de la obra que hay que hacer, que entonces se origina sin cálculo en el artista." 237

"El arte es una virtud intelectual, no física; la belleza tiene que ver con el conocimiento y la bondad, de los que precisamente constituye su aspecto atractivo; y puesto que una obra nos atrae por su belleza, ésta es evidentemente un medio para obtener un fin, y no el fin del arte en sí mismo; el propósito del arte es siempre el de comunicar algo efectivamente." 238

"El reconocimiento de la belleza se basa en el juicio, no en la sensación; la belleza de las superficies estéticas reside en aquello de lo que están informadas y no en las superficies mismas." 239

"Es verdad que si el artista no se ha conformado él mismo al modelo de la cosa que hay que hacer, no la ha conocido realmente y no puede trabajar con originalidad. Pero si lo ha hecho, producirla se expresará realmente a sí mismo. [...] Las ideas nunca se hacen, sólo pueden 'inventarse', esto es, 'hallarse', y albergarse. No importa cuántas veces pueden haber sido 'aplicadas' por otros; quienquiera se conforma a una idea y, de este modo, la hace suya, trabajará originalmente, pero no será así si sólo expresa su propios ideales u opiniones." 240





DE L'HOMME SIGNE

Del llenguatge.
De la paraula.
De la creació.

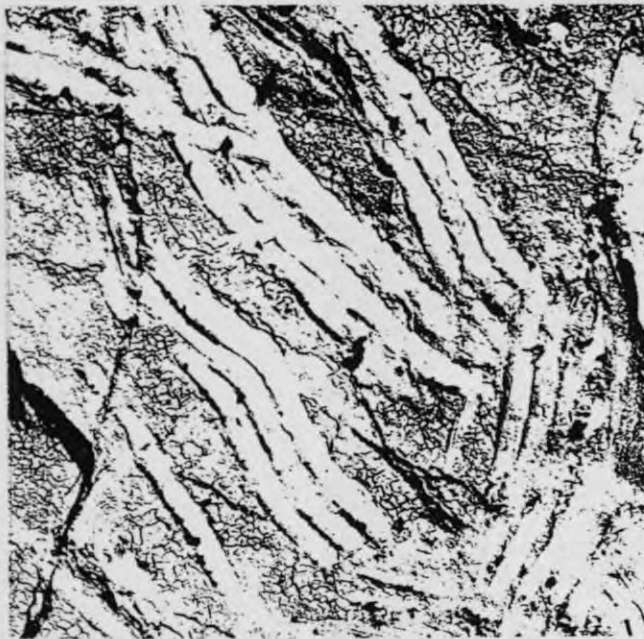
0060



0060 pag. 124, CF/1763
Altavira: detalle de signos de
admiración impresos en la arcilla con
tres dedos

0061 pag. 125, CF/1763
Altavira: Techo de arcilla cubierto
de signos de admiración

0062 pag. 136, CF/1763
Petroglifos de la Haute Borne

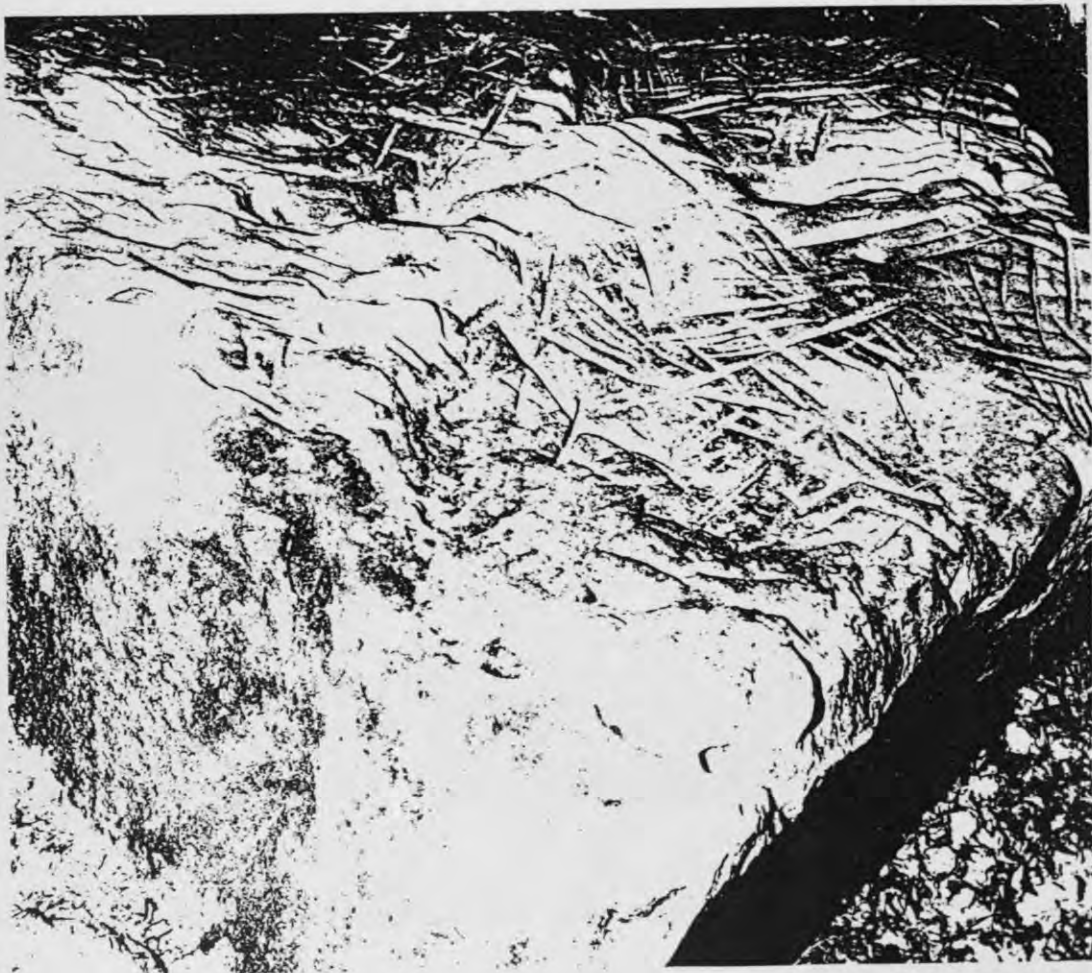


0061



0062

0063

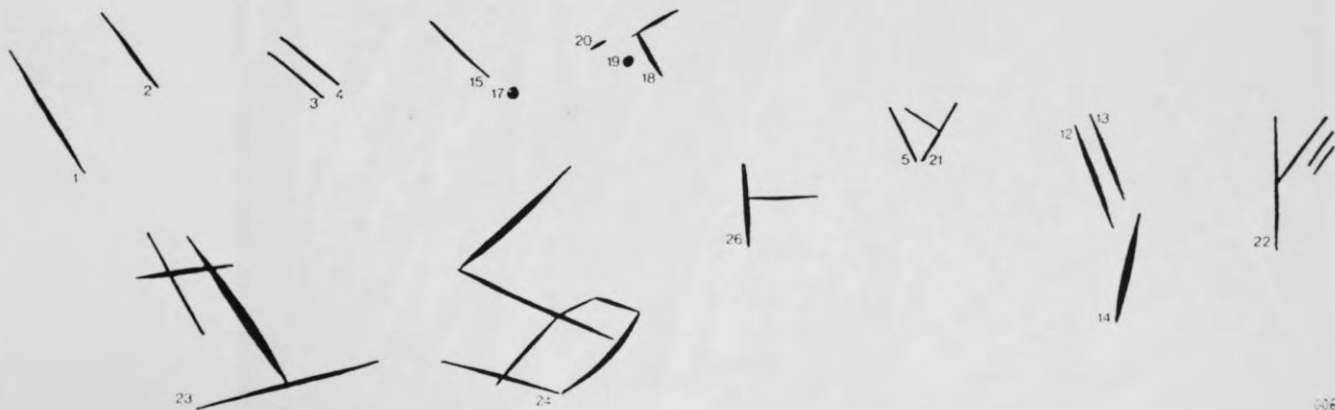
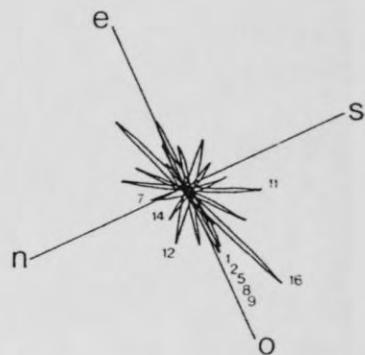
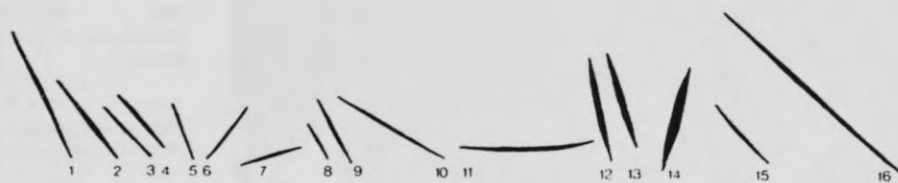


0063 pag. 131, (F/174)
Petroglyphe a Nanteau s'Essonne.

0064 pag. 139, (F/174)
Essai d'approche de compréhension de
l'occupation de l'espace des éléments
la 16 par superposition au centre en
conservant leur orientation.

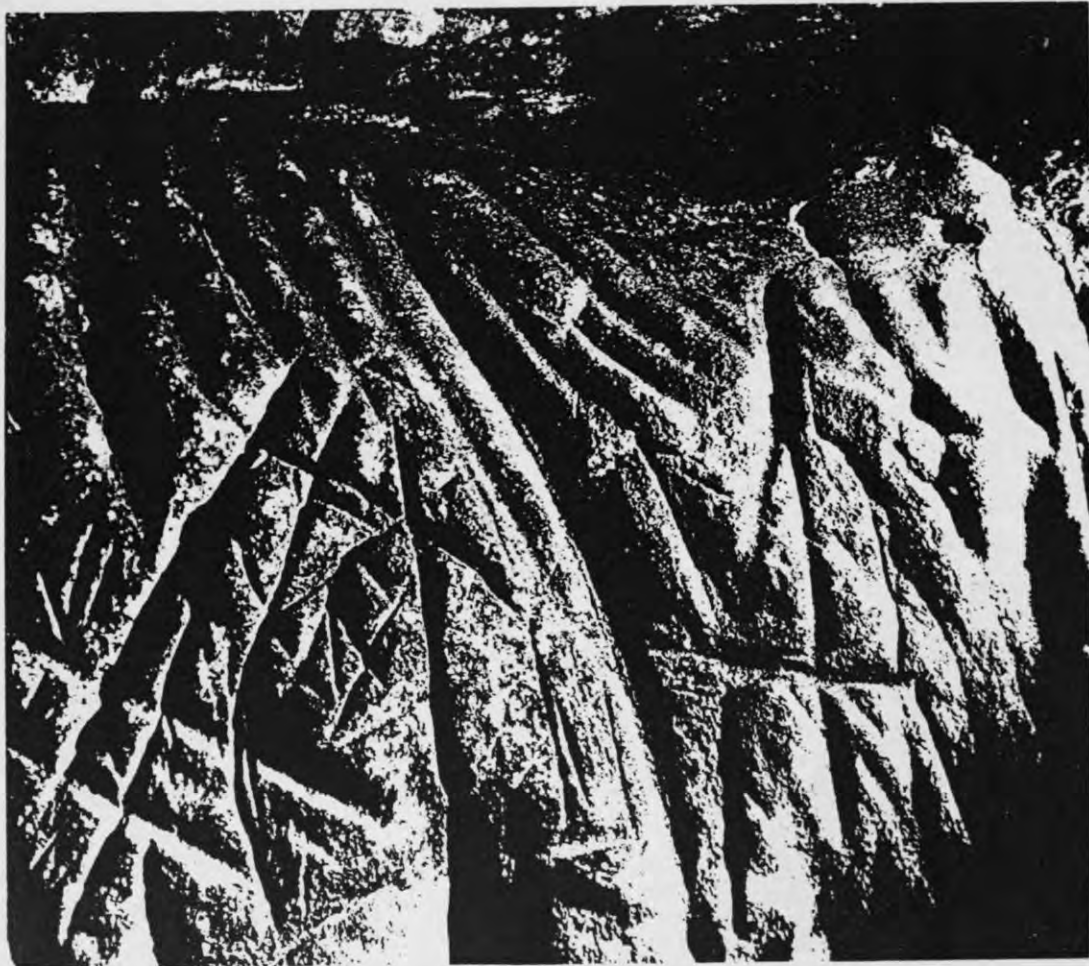
0065 pag. 139, (F/174)
"Fonctionnement de manière identique"
que sur la dalle de Nanteau
s'Essonne.

0064



0065

0066



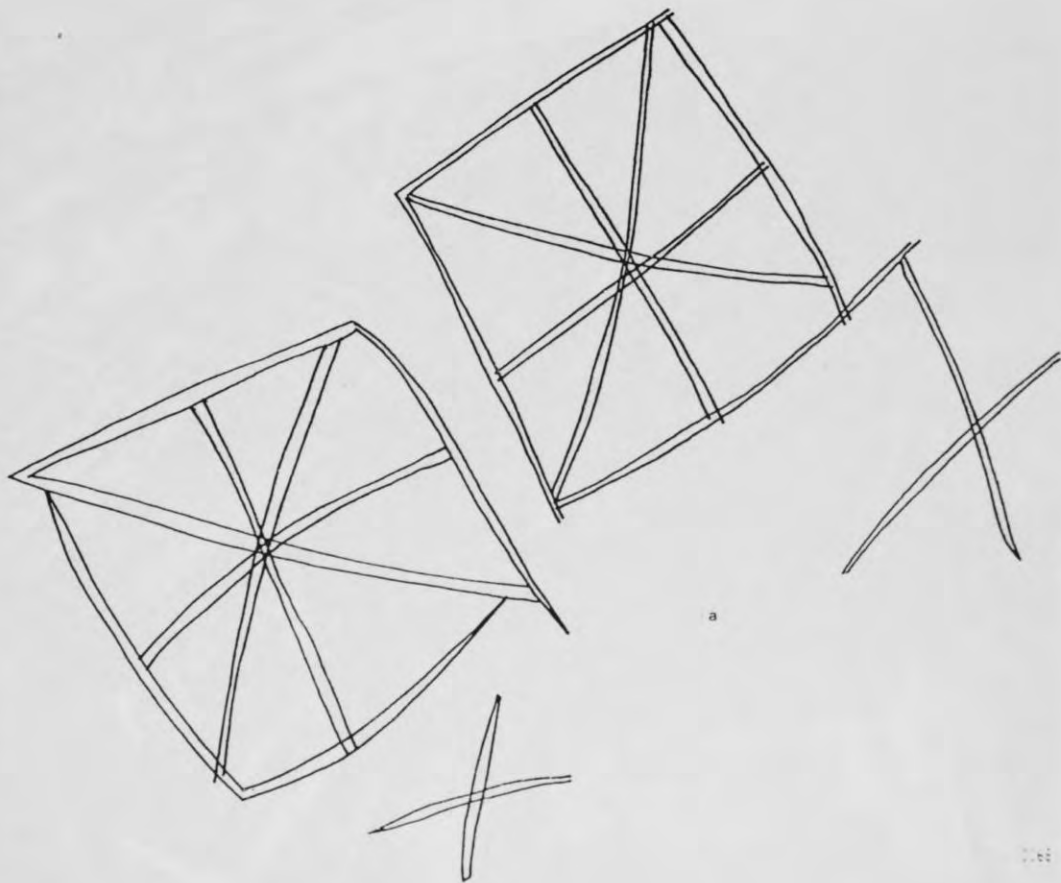
0066 pag. 99, CF/1743
Petroglypho de Rocher aux Sabots,

0067 pag. 111, CF/1743
Petroglyphes du Bois de la Grande
Beauce,

0068 pag. 101, CF/1743
Forêt de Fontainebleau,
Pétra-Frisgiata. (Corse),



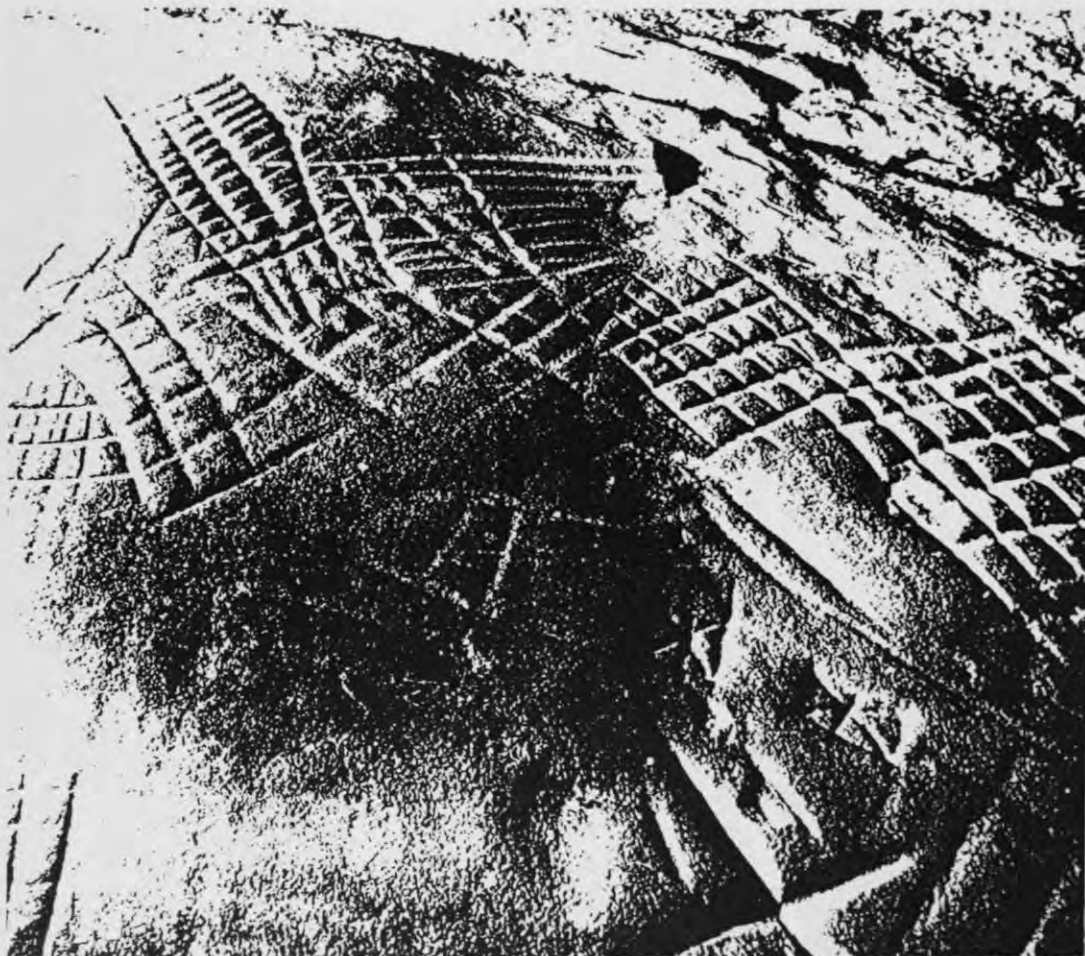
0067



b

a

0069



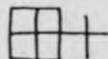
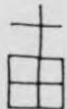
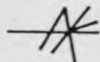
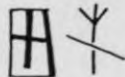
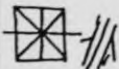
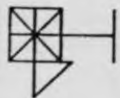
0069 pag. 90, CF/1743
Petroglyphes à la Segognole.

0070 pag. 100-103, CF/1743
Symboles cosmiques et anthropomorphes à Fontainebleau, Roncevaux, Nanteau, Sessone, Valcamonica, Morbihan, Ardèche, Evau, Locère, Mont-Bégan, Larchant.

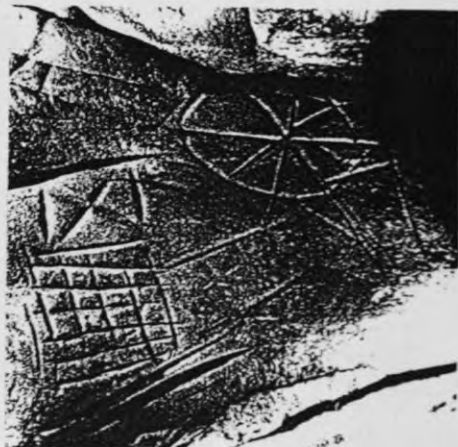
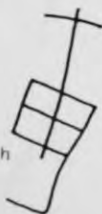
0071
0072 pag. 92, CF/1743
Fontainebleau. La filiation des générations de signes témoigne d'une exceptionnelle continuité structurelle évolutive. On peut parler de tradition culturelle d'un lien géographique utilisé pendant une longue période pré et protohistorique et historique.



0070



hach



0071



0072



0073

0073 pag. 121, CF/1743
Val Canonica. (Document d'après M^{lle}.
Marie E. P. König).

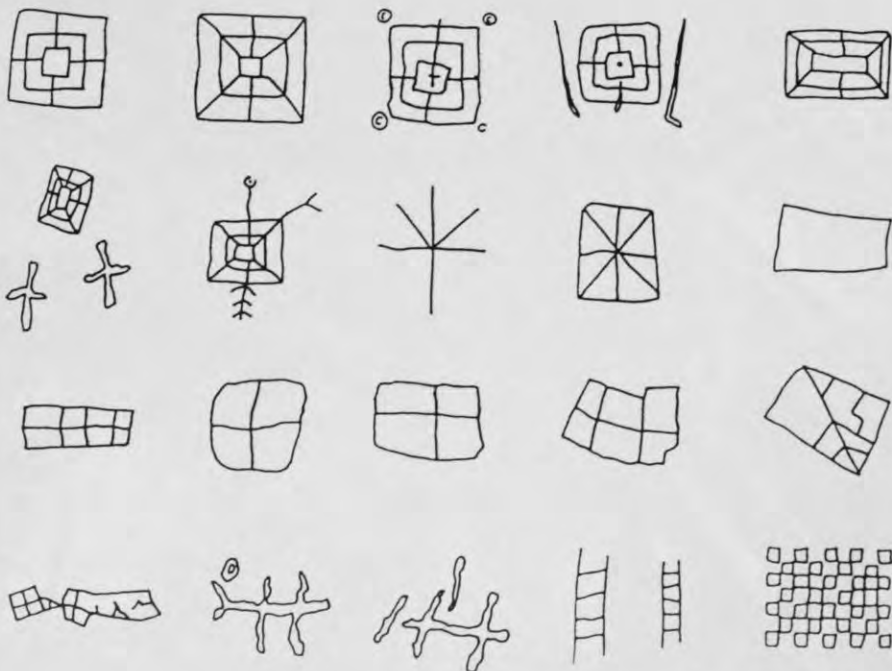
0074 pag. 120, CF/1743
L'Art Rupestre Schématique dans le
midi de la France et les Alpes.

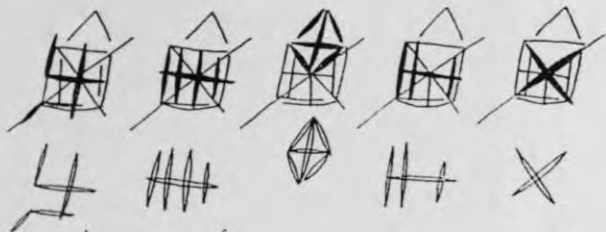
0075 pag. 132, CF/1743
Etude de la dalle de Nanteau
s'Essone, qui propose un schéma
logique de démarche.

0076 pag. 104, CF/1743
Rocher aux Sabots.

0077 pag. 90, CF/1743
Grotte Baudet Larchant. Petroglyphes
anthropocosmiques.

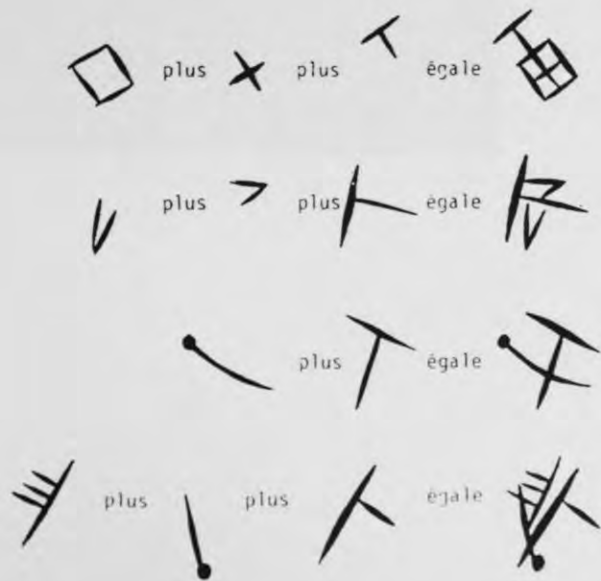
0074





0075

0076



0077



2

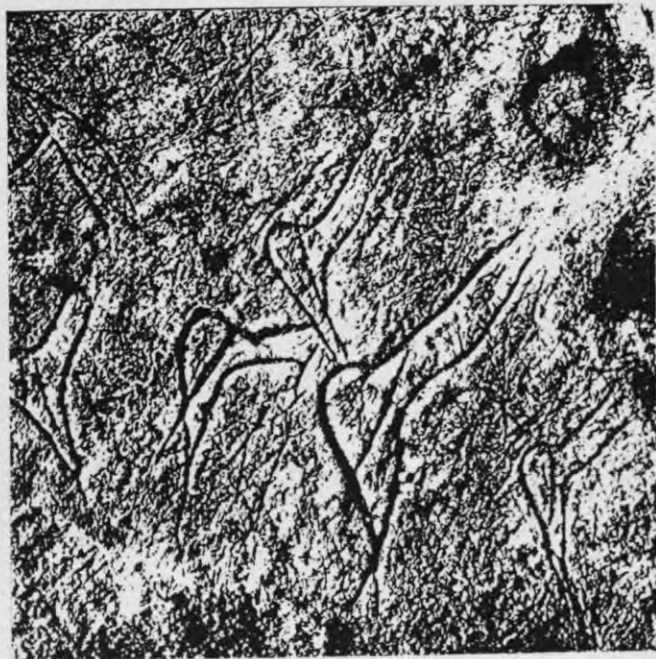
0078

0078 pag. 119, CF/1743
 A Fontainebleau, nous trouvons les symboles féminins juxtaposés ou insérés dans un réseau irrégulier ou bien dans un réseau géométrique.

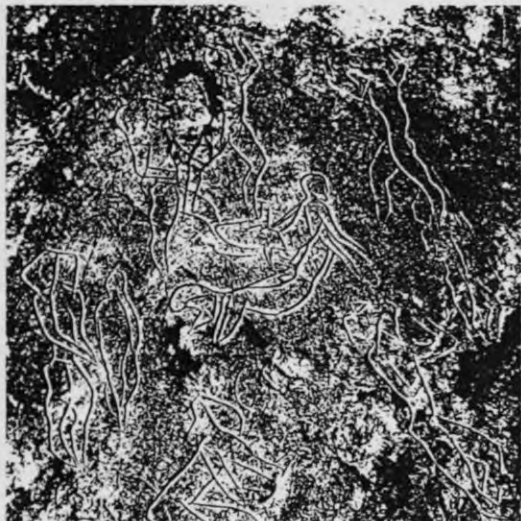
0079 pag. 609, CF/1763
 La Roche (Dordogne): Parte de un bloque de piedra, con seis figuras femeninas acéfalas cruzadas por líneas.

0080 pag. 619, CF/1763
 La Roche (Dordogne): Parte de un bloque de piedra, con seis figuras femeninas acéfalas.

0081 pag. 62, CF/1203
 Dibujos lineales procedentes de España y Francia y piedras inscritas de Mas d'Azié.



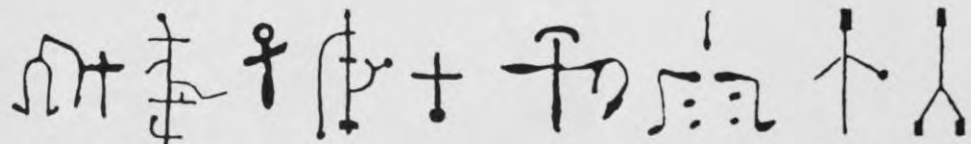
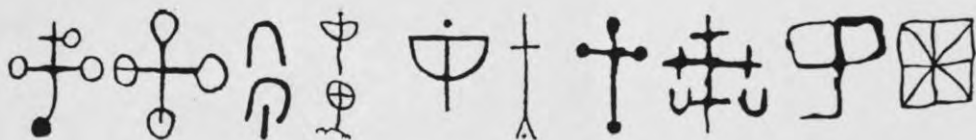
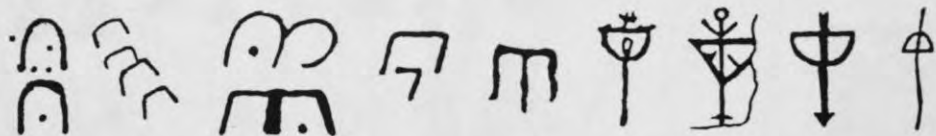
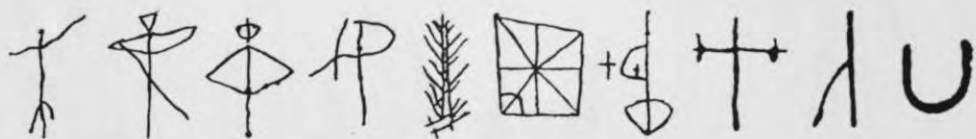
0079



0080



0082



0082 pag. 122, CF/1743
L'Art Rupestre Schematic dans le
midi de la France et les Alpes.

0083 pag. 260, CF/1763
Símbolos del Levante español.

0084 pag. 181, CF/1203
Inscripción árabe meridional.

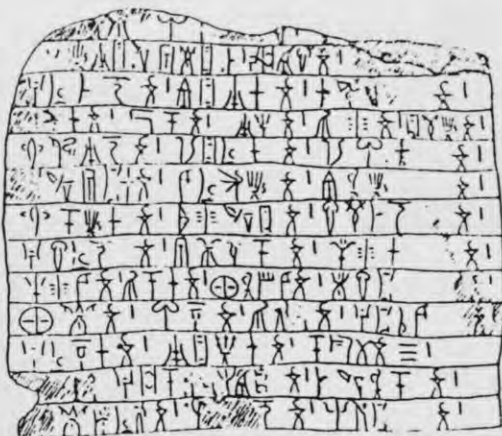
0085 pag. 170, CF/1203
Inscripción enigmática de una estela
procedente de Balu'ah, en
Transjordania

0086 pag. 170, CF/1203
Inscripciones enigmáticas procedentes
de Kahun en Fayyum (Egipto).

0087 pag. 127, CF/1203
Inscripción proto-elamita del periodo
arcaico acadio.

0088 pag. 179, CF/1203
Inscripción cananea de Mesa, rey de
Moab.

0090



惟十又八年十又二月初
 吉庚寅王才周康穆宮王
 令尹氏友史趙典善夫克
 田人克拜稽首取對天子
 不顯魯休揚用作旅殫惟
 用獻于師尹朋友昏遘克
 其用朝夕享于皇且皇且考其
 口口口口降克多福眉壽永令
 峻臣天子克其日易休無
 彊克其萬年子子孫孫永寶用

0100



0089



0102

0101

0089 pag. 169, CF/1203
 Inscripciones proto-palestinas.

0090 pag. 136, CF/ 943
 Motivos TLINGIT (Noroeste USA)

0100 pag. 133, CF/1203
 Inscripción Lineal B procedente de Knossos.

0101 pag. 121, CF/1203
 Escritura china moderna.

0102 pag. 100, CF/1203
 Inscripción aràbea de Bar-Rakib procedente de Zicirilis.

0103 pag. 139, CF/2623
 Siabolismo del caracter wang, compuesto por tres trazos horizontales que figuran el cielo, el hombre y la tierra.

0104 pag. 39, CF/1763
 Monograma cristiano de las catacumbas.

0105 pag. 280, CF/1763
 El jeroglífico egipcio del Ankh.

0106 pag. 32, CF/2193
 "L'Epee du Saint, bñti soit-il, est formée du Tetragrame; le Yod en est le pommeau, le Vau la lame, les deux Hé les deux tranchants". (Zohar, III, 274 b.).

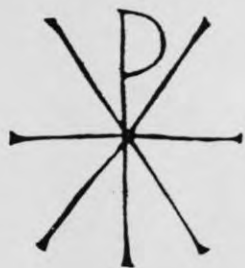
0107 pag. 112, CF/1743
 Figure schematique d'homme porteur d'un symbole solaire.

0108 pag. 280, CF/1763
 Clonfinlough (Irlandai); Grabado rupestre neolítico.

0109 pag. 201, CF/1763
 Karnak (Egipto); Inscripción en un obelisco de matsnepsut; "Quando vos como Ra eternamente".

0110 pag. 48, CF/1663
 Tetragrama en disposició d'estructura d'hom.

王



♀

היה



0103

0107



0104

0108



0105

0109

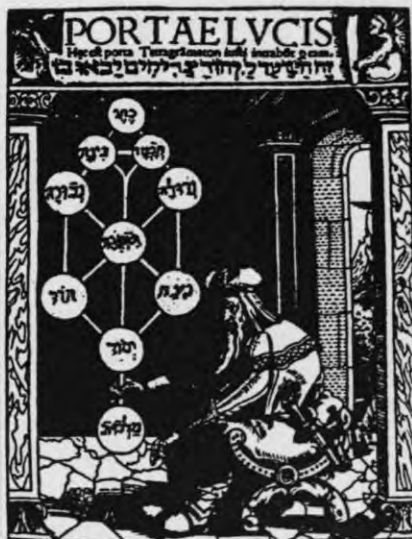
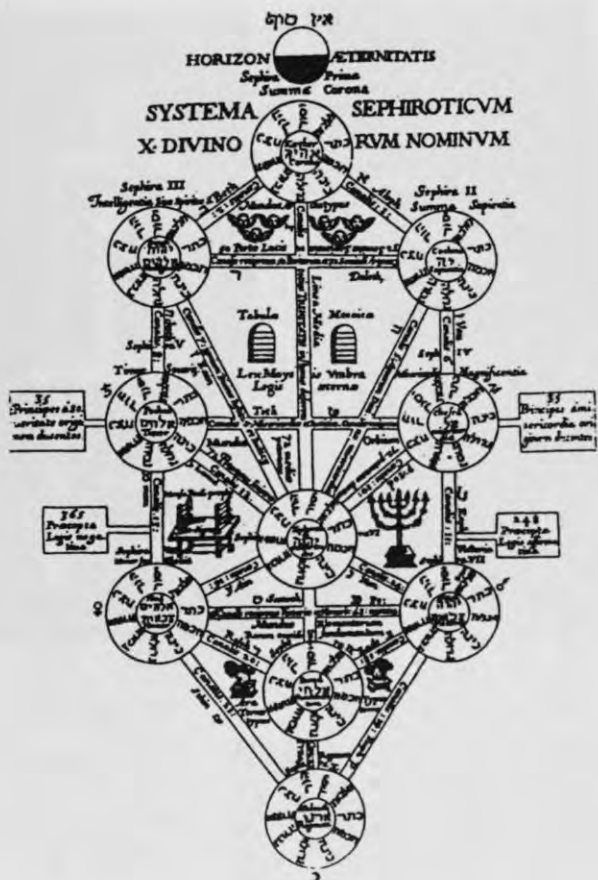


0106

0110



0111



0113

0111 pag. 21, CF/373
 Escuela de los Países Bajos, El espíritu de Dios sobre las aguas, Grabado según Boltzius (1558-1617) por su discípulo Jan Muller.

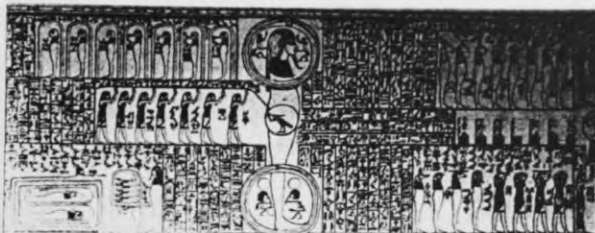
0112 pag. 18, CF/2193
 Arbre sephirothique, Gravure extraite de OEDIPUS AEGYPTIENS, Althanas Kircher, (Rome, 1652).

0113 pag. 96, CF/2193
 Le sage, de sa main droite, tient l'Arbre des Sephiroth, De sa main gauche, il montre la Terre dans laquelle l'arbre doit être planté pour pendre racine (gravure extraite de Porta Lucis, par Paulus Riccius, Augsburg, -1516-).

0114 11. l. 106, 31006, CF/763
 Raban Maur, Poema encuadrado formando la imagen de Cristo, (1529).

0115 pag. 29, CF/1333
 The Creation of Eve.

0112



0116



0117



0118

pag. 91, CF/893
The enigmatic tableau on the third shrine. (A Flankof, les Chapelles de Tutankhamon).

0117 pag. 2043
Evangelario di Echternach, simbolo di S. Matteo.

0118 pag. 101, CF/2203
La déesse du langage qui a fait naître le monde des mots, Rajasthan (S. III).

0119 pag. 150, CF/1133
Arte Egittoio Saita, Detalle del sarcófago del sacerdote Iao.

0120 II. 108, 110, CF/253
Luba, (Hermette).

0121 pag. 135, CF/453
Arte Japonese (periodo Kamakura); Estatua en madera del sacerdote Nôva de Kosho (S. XIII d. C.) Rokuharamitsu-ji, Kioto.



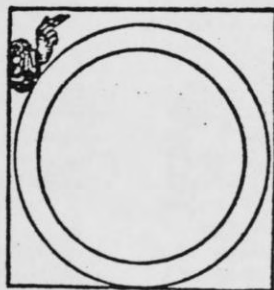
0119



0120



0121



...I EN SEMBLANÇA

De la configuració d'allò que apareu.

"[...] Mi especulación es que la autoexploración y el pensamiento conceptual y, sobretudo, el autoconocimiento; la reflexión, se formaron cuando el hombre se miraba en la imagen reflejada del individuo de su misma especie [...]." 241

La representació del cos humà ho és per la condició específica del seu gènere, masculí o femení i pel símbol sexual que l'inclou. No és fins que apareix la figura, en la seva totalitat orgànica que s'obre pas a un principi d'abstracció significant i no es fins aquí que apareix una suposada consciència.

La figura esdevé un element significant en la immensitat d'un espai, especialment si adopta la forma de creu. És l'axialitat la que configura un signe vertical que juntament amb l'horitzontal defineix i ordena un centre i un espai d'influència.

Un dels primers fenòmens és el de l'orientació com a fet fundador; l'únic mapa de que disposa l'home és el del seu propi cos, l'únic model d'organització és el del seu cos, doncs hom se sent homogeni, un; en l'heterogeni, en les seves parts, se sent intermediari entre l'extensió indefinida d'elements i d'aconteixements, i l'experiència concreta de sí mateix com element i vivenciador.

L'home, la vertical, la creu i l'entorn són una mateixa cosa.

Sembla ser que a cada estadi de l'evolució corresponent a produccions signiques del cos, hom ha fet servir sistemes matricials autònoms i els ha investigat i modificat, adhoc les combinatòries signiques exigeixen una intel·ligència i una intuïció d'un considerable nivell per tal de conrear un sistema lògic a fi i efecte de retenir i comunicar quelcom.

D'aquí ve la gènesi d'un proto-llenguatge simbòlic a partir d'una matriu significant i significativa en la relació de l'home i l'espai, del gènere-substantiu i el verb-acció, representades per la creu i el quadrat i totes les variants, fruit dels esquemes arquetípics acumulats per tradició

operativa conseqüència d'una màgia simbòlica de i sobre l'entorn.

Per pròpia evolució esdevindrà suport abstracte de la fonetització i per tant de la llengua. Si en un principi la invocació, la paraula dona lloc a la imatge com evocació, ara és aquesta la que serveix en la seva màxima abstracció de suport articulat a la paraula.

Calia, per tant, explicar fins i tot classificar els esdeveniments i fer-ho des d'una característica de l'espècie i una altra de l'entorn i trobar-ne la correspondència, d'aquí probablement la instauració del règim diurn i nocturn per l'explicació dels aconteixements i de l'ens masculí i femení per la substantivació de les coses juntament amb la correspondència llum-dia-masculí-llavor i fosca-nit-femení-matriu.

De fet encara no és clar què fou primer, si el concepte de gènere o el verb, és a dir, l'acció. Sembla ser que la interrogació sobre l'acció, sobre qui protagonitza l'acció genera l'aparició del substantiu i la diferenciació d'aquest dona lloc al gènere, esdevenint com a qualitat primordial i clau d'analogia per dotar de propietats a l'entorn.

Del signe, suport de la paraula.

La cova, analogia del regim nocturn i de la matèria femenina esdevé el lloc d'iniciació ritual, temple de la invocació i evocació màgiques. Lloc sagrat i protegit del règim diurn, on repetir per associació les accions vitals del defora. És en el temple-cova on al llarg del temps es generalitza tota una ciència màgica dels signes, aquí l'accent recau en la paraula ciència, com a sistema conscient i a la seva manera coherent.

Després d'una projecció òptico-hàptica en les formes de la caverna en relació als sexes es passa a la descoberta del rastre i de la voluntat motora del gest com un element figurador i configurador, a la pròpia imprompta com element clar d'expressió i possessió, d'identitat, per acabar en els testimonis

gravats de lenta execució i llarga perdurabilitat.

En aquest contexte és el gènere, el masculí i el femení que ho configura tot, que alhora classifiquen tot explicant i reuneixen en un tot ordenat per força de l'explicació; és el gènere que fa la cosmogonia.

Finalment trobem el lligam, sovint sorprenent, encara que de vegades siguin coincidències una mica forçades de tot un sistema aparentment rudimentari de conceptualització, doncs és possible que a la llum de diversos plantejaments tal vegada existia una certa tradició oral i més segur encara una tradició simbòlica. Dins l'anomenada prehistòria pot adquirir el valor de gènesis autòctona interpretable ja com a resta decadent d'un sistema més ric, ja com a imitació d'altres tradicions més acurades o bé bressol de la tradició simbòlico-religiosa, origen dels sistemes més el·laborats dels que en som hereus i heretges.

" [...] para decir que la cosa está ahí no esperamos haberla observado; por el contrario, su aspecto de cosa es lo que nos convence inmediatamente de que sería posible observarla. En la textura de lo sensible encontramos la confirmación de una serie de coincidencias que no constituyen la hacedad de la cosa, sino que derivan de ella. Recíprocamente, lo imaginario no es un inobservable absoluto; encuentra en el cuerpo análogos de sí mismo que lo encarnan" 242

Del signe del cos, suport de la percepció.

"El mundo es lo que percibo, pero su proximidad absoluta, en cuanto se la examina y expresa, se convierte también, de modo inexplicable, en irremediable distancia. El hombre (natural) se agarra a los dos cabos de la cadena, piensa a (un tiempo) que su percepción penetra en las cosas y se hace más acá de su cuerpo. Pero si bien en la vida práctica coexisten sin dificultad ambas convicciones, se destruyen mutuamente una vez reducidas a tesis y enunciados, sumiéndonos en la mayor confusión" 243

"La percepción, que tal vez no está en (mi cabeza) no está en ninguna otra parte que en mi cuerpo como cosa del mundo. 244

Aquesta percepció com a possessió del món, és la que esdevé significativa, en tant que explica, fa recurrent, la realitat i dona un xic de pau a l'inquiet i vertiginós esperit humà.

"Quan hom no era capaç de distingir encara entre condicions subjectives i objectives, quan la imatge d'un ser desprenia tals forces màgiques que imatge i realitat es fonien en una sola cosa, aleshores per restablir la seva adaptació a l'entorn i mantenir o restaurar l'equilibri entre els seus mons interior i exterior, el sistema afectiu de l'home pot fer ús d'una qualitat que li es pròpia: el plantejament simbòlic del món." 239

Calia donar forma perceptible a l'imperceptible; tota la producció visual esdevé una «evocació», idea anàloga a la de «invocació» mitjançant la paraula. Tota evocació implica una jerarquia de valors, doncs l'ull visual és referit a l'ull mental i aquest a la imatge interna de tota experiència.

Enfront de tot això i en el que serien les representacions, no hi queda lloc per l'anàlisi fruit de paradigmes moderns, com la necessitat de decorar, o el plaer dit estètic, ni tan sols la més mínima voluntat artística. És alhora més simple i més sublim. Tot el procés es immers en el ritual com a forma d'explicació en tant que imita, reproduïx una situació que es configura com a màgica i d'iniciació en el «saber»; no és representa mai el que es veu sinó el que es sap, el que és implicat, el consubstancial amb l'experiència. Tota «imago» és una narració sincronitzada no del que succeeix, sinó del que es creu que succeeix, es un mapa de l'experiència, és una explicació de la vida, és una proposta de cosmos.

Com a tal ha d'esdevenir memoritzable i recurrent, fruit de la interrelació i la superposició d'aconteixements.

El nostre rastreig i recopilació, pot esdevenir amplíssim. De fet, total, senzillament: tota imatge que sigui o que contingui la més mínima estructura cognitiva com antropomòrfica, en principi ja ens resulta vàlida, en tant que imatge genera una resposta formal en el sentit absolut i en tant que s'hi identifica el motiu, en genera alhora la resposta selectiva del mateix.

"How pot interpretar com figures humanes configuracions diferents, disposicions disperses de les unitats plàstiques. De fet la informació depositada en la nostra ment sobre el que és una figura humana és àmplia, variada fins al punt que som capaços de reconèixer com a tals dues representacions que no tinguin en comú ni una línia." 433

Això vol dir que hi ha una recepció estructural de reconeixement, un sistema troquelat de percepció de les configuracions que vindria establert pel propi sistema estructural del cos en tant que realitat en l'espai, paradigma del qual en seria la visió frontal que esdevé simètrica, redundat. Precisament en la teoria de la informació la redundància s'utilitza per neutralitzar els sorolls, per fer efectiva la comunicació per damunt dels sorolls.

Un altre aspecte vindria donat per la figura i contrafigura que definiria el contorn de les formes generals del cos, és a dir pel sistema de les siluetes o de les superfícies que limiten la realitat formal de la representació; els contorns el que fan precisament és distingir una porció de l'entorn com significatiu i recognitiu per l'analogia dels límits o fronteres.

Finalment, hi hauria els fragments significatius en el sentit que poden substituir el tot per una part sense que es perdi o es devalui la potència evocadora del tot, aquest sistema fa possible les abreviacions.

L'estructura del cos esdevé el sistema de reconeixement d'una presència, és a dir, l'estructura és com la captació d'uns elements estructurals genèrics.

El reconeixement de l'ésser humà en una imatge sempre evoca la presència d'un altre i desplega els potencials d'aquesta presència, referits gairebé sempre a la possibilitat de diàleg, d'intercanvi de pensaments.

La imatge que convoca una tal presència desenvolupa sempre una capacitat coercitiva.

En la representació general del cos humà es donen tot un seguit de nivells en l'observació i en la seva lectura, dels quals se'n pot fer un primer llistat d'aproximació en relació als elements del tractament plàstic:

-La posició del cos, que implica diferents aspectes com són: la relació que aquest cos pren amb el seu entorn, per tant un primer tractament de la figura i contrafigura, conseqüència també de la posició, s'estableix una actitud expressiva de la representació i alhora defineix des de quin punt de vista espacial l'espectador observa el personatge i també la distància en la que ho fa.

-De la posició se'n desprèn una voluntat de manifestar-se que forma part de la pròpia estructura que ens remet tot seguit al problema de les proporcions, és a dir, a l'armonia de les parts estructuralment evidents.

-Finalment dins de l'ordre de la posició vindria la disposició de les parts en si, amb la seva intencionalitat comunicativa, com serien la direcció de la mirada, els gestos de les mans i tota la disposició o motricitat general de la representació.

"Respondemos a los gestos con especial viveza y se podría decir que conforme a un código que no está escrito en ninguna parte, que nadie conoce, pero que todos comprendemos." 245

"Parte de la idea de que las emociones realmente básicas del ser humano, [...] se deben expresar de igual manera en las diferentes culturas, y que por lo tanto debe haber algunos gestos y expresiones comunes a toda la humanidad." 245

D'aquí deriva també la impressió de moviment o estaticitat. És interessant la visió de A. Huxley que equipara la quietud a la plenitud i per tant a la ubicació en un altre pla del subjecte des d'on, per cert, se suposa que té diferent i millor visió del que passa en aquest nivell d'existència i de fet que ha accedit a un nivell millor on la tranquil·litat i la pau, el coneixement contemplatiu donen raó de tot en oposició a la tribulació d'aquí.

Indefugible en cap cas és la postura, que esdevé element expressiu per excel·lència i que condiciona la coherència de sentit, la major part de les vegades, ja que la presència sempre es concreta d'alguna manera i fa també que la postura marqui una jerarquia de sentits del propi us del símbol del cos en la representació. L'acció concreta i precisa d'una presència fa -a més d'estimular moltes reaccions-, que en base a uns arquetips li assignem un tipus o altre d'entitat.

Fins aquí, una primera impressió de l'observació que és simultània a la comprensió, com és el modus plàstic de representació, per tant a l'operativitat analògica del llenguatge plàstic, el tractament gràfic, línia, taca o modelat i el tractament volumètric.

En els signes hi ha una part estructural que es correspon amb les disposicions del significat, estructura que en el moment que es modifica obstaculitza la comprensió del significat; però hi ha una altra part que es correspon en l'aspecte d'aparença que continua permetent la comprensió, malgrat perdre la semblança ja que les relacions organitzatives es mantenen.

En la representació del cos s'indueix les síntesis de definició: una, estructures que es constitueixen prenent la síntesis direccional de la disposició del cos en l'espai, i de fet esdevenen esquemes d'aquest cos. L'altra: estructures que es constitueixen prenent la síntesis ocupacional del cos en l'espai resultant el contorn del cos com a límit d'aquesta ocupació.

En el primer cas, l'esquema, perquè operi, s'ha de referir a la totalitat del cos, mentre que en el segon la distinció de cada contorn permet aïllar-ne representacionalment les parts. En algun cas es superposen ambdues situacions com per exemple, en el cas de la mà, en que contorn i esquema són gairebé la mateixa síntesi.

De la representació natural i l'esquemàtica a la que jo afegiria l'expressiva i potser d'altres, de fet el problema és quina és més real, quina porta més veritat del que es vol presentar.

En tant que imatges, totes generen una reacció receptivo-perceptiva davant la configuració de la pròpia imatge; en tant que representacions de l'home, totes participen del motiu -motiu que a vegades és presentat de maneres no naturalistes, és a dir que no segueix l'estructura natural de l'organisme representat.

Una de les nocions intuïdes que més força pren en relació al cos és la d'organisme que implica una coherència de les parts amb una jerarquia funcional en previsió d'una

determinada finalitat. D'aquí que míticament s'utilitzi el cos analògicament com a símbol de la concepció orgànica, organitzada i teleonòmicament finalista, de tal manera que hom es faci representació del microcosmos fins al punt de que a vegades es substitueix el recipient del cos, el tronc per un univers d'altres elements restant les extremitats i el cap com elements de referència antropomòrfica, pel que simbolitzen de finalisme i direcció conscient respectivament.

Del signe naturalista, la nuesa.

Aleshores entendrem per cos humà no tan sols el nu, sinó qualsevol element que detecti una presència antròpica, doncs el fet de presentar-se és la funció fonamental de l'antropos. A partir d'aquí es pot evaluar com es presenta i per tant representa i amb quina finalitat simbòlica general i amb quina intenció significa en particular, és a dir a través de quina imatge i amb quina comunicabilitat.

La resta són variants múltiples d'aquestes dues opcions.

Dintre de la representació simbòlica del cos humà, aquest cos humà es fa evident a través de dues estructures bàsiques: per un costat l'estructura del rostre com a màxima potència evocadora d'una presència, fins al punt que només amb el rostre es pot fer palesa la realitat representacional, que esdevenint contundentment pot substituir el tot. Per un altre costat tenim la resta del cos que no es presenta gairebé mai deslligada d'un cap amb el rostre més o menys especificat com a delator d'una determinada personalitat, aquest cos se'n presenta simbòlicament com un cos de contingut microcòsmic, s'ordeni com s'ordeni aquest microcosmos.

El cos, en si se'n apareix entre dos límits, el cos vestit i el cos nu; ni el ropatge ni la nuesa són capricis estètics, ans el contrari denoten una perspectiva conceptual.

Altrament doncs no serà tan sols el nu, símbol plenari de l'ambigüetat en la seva nuesa

doncs és signe per se en qualsevol lloc i en qualsevol temps. Sinó que també el vestir i re-vestir, sigui de la naturalesa que sigui, pren el caire d'atribut que localitza, temporalitza i situa en un contexte.

Entre aquest dos límits s'estableix tot un escalat de possibilitats que podríem anomenar categories de nuesa. És important ressaltar que si per un costat el ropatge com atribut, distingeix, la nuesa entesa com a manca de distinció, iguala, i de la mateixa manera que iguala remet a un origen comú i esdevé un valor d'idealitat i arquetip.

Si la vestimenta a més de distingir cobreix, presenta el cos, en una categoria de distinció, la nuesa destapa i revela el símbol en la seva naturalitat. La nuesa esdevé, per tant, una categoria, diem-ne, més real que el ropatge, en tant que presenta el cos en la seva situació alhora més autèntica, més real i per oposició més ideal, més modèlica.

"Los iniciados [...] dentro de los Ritos Mithraicos fueron investidos con túnicas sueltas o capas donde, de acuerdo con Maurice, en su «Indian Antiquity», estaban representadas las constelaciones celestiales, cada una con su cinturón conteniendo una representación de figuras del zodiaco. Al igual que el sombrero estrellado que los dioses otorgaban a Alys, estas capas llenas de estrellas y constelaciones significaban el nuevo y celestial cuerpo que los dioses confieren a los sabios. La naturaleza corporal fue transmutada por los Misterios en un naturaleza celestial, y los hombres, quienes se habían desarrollado previamente ellos mismos en la oscura forma de vestimenta, habiendo sido «elevado» en la presencia de los inmortales, puso un nuevo y luminoso ropaje resplandeciente de luces celestiales. Esta es la misma capa a la que se refiere Apuleius cuando dice que los hombres dedicados al servicio de la Divinidad hablan de ello como la «prenda Olímpica»." 247

Per a moltes cultures, la representació de l'ésser humà és quelcom genèric i sovint un signe que iconitza una realitat portadora de valors afegits, mífics, màgics o religiosos. Semblaria absurd que al representar el signe d'una idea sovint metafísica no es fes en la forma més adequada i respectable. Precisament quan només es veu la nuesa com anècdota i es deixa de veure el cos com a suport de quelcom més, comença la pèrdua simbòlica de la representació.

A trets generals, si bé la nuesa, en algun grau, apareix arreu, és només, com esmenta K. Clark, al voltant del Mediterrani on la nuesa s'ha trobat en el seu element.

La nuesa, a part de la seva idealitat en moltes de les imatges, ha servit també per presentar determinades idees, que prenen referència signica en determinats trànsits del cos, el més destacat dels quals és el cos abandonat per la vida, és a dir, el trànsit de la mort. Serveix també el cos nu per les idees de cos en dolor i de cos en el temps. En relació a aquest darrer punt és interessant observar l'edat òptima del model que serveix per presentar determinats principis personificadament.

És interessant observar com la representació de la nuesa, plàsticament parlant, se'ns mostra en tres nivells, amb un punt de referència comú. Així doncs tenim que en el grafisme signic, dins en el que s'anomena prehistòria, la nuesa es detecta perquè en la taca corresponent a la representació del cos apareixen degudament situats els genitals. El segon grau de detecció de la nuesa es determina per la presència o absència de ropatge que s'evidencia sobretot en la distinció separadament o no de les cames, per tant superant la cobertura o no dels genitals. El mateix succeeix amb les imatges tridimensionals, de manera que dins del bloc de material i en la ubicació oportuna s'hi evidencien els genitals.

Posteriorment i en les representacions pretesament més naturalistes, la nuesa ja es detecta també per la representació de les incardinacions predominants en l'estructura muscular del cos i en el modelat de la topologia de la superfície del cos. Fins a convertir la representació de la nuesa en un problema d'habilitat il·lusionista per si mateixa, sense la més mínima supeditació a un concepte que determini la nuesa amb valor de símbol.

La nuesa, en la representació simbòlica, s'apropia de tres nivells, tot mostrant la idealitat del cos, desvetllant en la seva estructura els centres microcòsmics i oferint un desplaçament d'orientació.

Sembla talment que la dissipació del sentit, en l'art, vagi acompanyada de la pèrdua de sentit en la representació del cos i aquesta pèrdua només es pot explicar per la pèrdua del valor simbòlic del cos.

"El desnudo, lejos de representar simplemente al cuerpo, se refiere por analogía a todas las estructuras integradas a su imaginación; y el papel del desnudo en breves instantes de identificación nos incita a percibir a través de nuestro propio cuerpo un orden universal." 240

Tractar el problema de la representació del cos només des de la perspectiva de la nuesa, pot ésser un treball especialitzat i no carent d'estímul, sempre i quan es sigui conscient que l'estudi de la representació del cos es una tasca interdisciplinària, i que ha de venir motivada per una recerca de sentit del representar, i que no es pot tan sols fonamentar en els elements del llenguatge -o morfologia plàstica de la representació- sinó en el que aquests elements articulats en forma de llenguatge, volen dir, per tant, en la superestructura simbòlica de la representació.

Del signe esquemàtic, el diagrama.

No obstant l'esquema sembla respondre al saber general, a la idea de, mentre que la representació naturalista tendeix a identificar un saber concret, una descripció, una identitat precisa. També cal pensar en que no sempre l'esquema ha de ser el mateix; depèn en part d'allò que es considera consubstancial a una cosa, a la propietat pròpia sense la qual la cosa ja no es la cosa, i per tant a la idea a la que la representació evoca.

Hi ha una imatge, l'estructura de la qual és recurrent en qualsevol temps i arreu. Configurada en diversitat de recursos i de característiques, unes vegades és més explícita i d'altres més implícita, -la imatge de l'ésser humà es presenta sovint com una trama de significacions-

El tractament gràfic d'una trama ve a ser com una transformació del valor icònic d'un signe. Aquesta transformació consisteix en descobrir la disposició més simple dels

elements i les seves correspondències, procurant reduir al mínim el nombre dels creuaments no significatius.

Les trames sorgeixen com a estructures d'informació i a conseqüència de les relacions entre els elements d'un nucli de propietats, a partir d'una sola component significativa.

Quan s'interrelacionen diferents components, quan es superposen diferents trames es constitueix un diagrama.

Moltes de les imatges diagramàtiques de l'ésser humà es fonamenten en la correspondència significativa de fenòmens percebuts separatament i que s'inclouen tot implicant-se en un mateix univers de significació, d'aquí que la imatge que ens sorgeix, com a superposició de trames, esdevé un símbol en la mesura que aquesta superposició de significacions engendra un nou sentit més ampli i profund que el sentit parcial de cada trama.

Les representacions explícitament simbòliques són comuns a totes les cultures. Inspirades principalment en una trama, se'ns presenten sempre amb un valor afegit de tal manera que l'explicitació més o menys evident, -gràficament parlant-, del diagrama estructural ens crea una zona visual que va des de les imatges diagramàtiques més evidents fins a les imatges en què aquesta trama de significacions queda oculta pels recursos representacionals.

El que cal diferenciar, -malgrat que en la constitució de les imatges aquestes sovint es superposen-, és la trama dels conceptes i la trama compositiva; una imatge esdevé veritablement simbòlica quan abdues coincideixen en un diagrama estructural i fins i tot procedimental que fonamenten i impliquen la materialització de la idea i la pròpia idea; d'aquesta coincidència en surt reforçat el sentit de la pròpia imatge.

Per un altre costat, quan en la imatge predomina la trama conceptual, tot l'esquema es decanta cap al predomini d'una juxtaposició d'elements, mancats de composició i en definitiva d'ordre, de veritable cosmogonia visual, perdent valor, en aquest cas, la mirada simultànea d'on en surt reforçat el valor narratiu de la imatge que sovint degenera en

l'èmfasis dels valors descriptius i s'acaba substituïnt el símbol per l'aconteixement.

Quan en la imatge, es dona el contrari, és a dir, es decanta cap a la trama compositiva, aquella, la imatge, guanya en coherència visual, que no vol dir que es reforci la unitat de sentit, ja que aquesta coherència visual s'aconsegueix en detriment de la trama conceptual d'on la imatge pot decantar-se fàcilment a substituir el símbol per l'anècdota.

No hi ha un codi, ni cal tampoc, que s'estableixi, tot delimitant aquests aspectes d'una imatge. En la representació simbòlica del cos humà es dona tota la gama de situacions al respecte, no obstant cal observar el predomini d'estructures que sota un tipus o altre de tractament potencien la unitat de sentit, tot forçant la correspondència, i per tant, el diagrama que en resulta; el cos esdevé, tant en la seva estructura morfològica com en la seva estructura significativa, la gran eina de la representació simbòlica.

El cos, paradigma del coneixement.

"El hombre moderno podría volver a encontrar el simbolismo de su cuerpo, que es un antropo-cosmos, lo que las diversas técnicas de la imaginación, y especialmente las técnicas poéticas, han realizado a este respecto, apenas es nada en comparación de las promesas vivas de la historia de las religiones. Todos los datos necesarios subsisten todavía, están incluso en el hombre moderno; se trata no más que de reanimarlos y traerlos al umbral de la conciencia. Al volver a tener conciencia de su propio simbolismo antropocósmico - que no es sino una variante del simbolismo arcaico-, el hombre moderno obtendrá una nueva dimensión existencial totalmente ignorada por el existencialismo y el historicismo actuales: un modo de ser auténtico y superior que le defiende del nihilismo y del relativismo historicista sin sustraerle por ello a la historia. Porque la historia misma podría hallar un día su verdadero sentido: el de epifanía de una condición humana gloriosa y absoluta." 249

No podem per menys d'intuir l'aparició, dins un canvi de consciència general, d'una nova consciència del cos que sorgeix des de totes les vessants del coneixement.

S'inicia reafirmant que el cos és l'únic objecte de l'univers del qual tenim un doble coneixement. El coneixem per fora que no vol dir externament i a més a més el percebim des de dins. No són tan sols conscients sinó que a través del cos, com a nexa, com a símbol, esdevenim autoconscients.

La realitat es constitueix sempre en referència a aquest cos; aquest esdevé sempre criteri, norma i mètode de tota producció material i simbòlica. Tot saber, hi fa referència, per assolir sentit i propietat, crear món, llenguatge i expressió.

El misteri del cos és la seva condició de metaproblema, un problema que depassa les dades en que s'interroga, que les supera i per això es supera a sí mateix com a problema.

Arreu, de mil maneres diferents el nostre cos se'ns ha tornat més que un cos.

és per això que no podem continuar mirant el cos i mirant les imatges que el representen com una especulació sobre el signe, sobre el modus de representar.

és per això que hem de veure el cos com a clau, com a símbol, i veure les imatges com la forma de representació simbòlica d'aquest cos.

Transmetre l'experiència de les imatges és transmetre la recerca de sentit en tota configuració a la qual es subordina l'especulació sobre el modus del signe.

De fet, sembla ser que hom no ha disposat mai d'altra cosa que de sí mateix, com arquetip per explicar o significar les coses que l'envolten i experimenta.

és obvi que l'impuls, si es que hi ha tal impuls, de representar el cos ben segur que no el sabrem mai, fora de certes aproximacions. Cal fer constar d'antuvi que per a tal cosa, es necessita un cert grau de consciència del cos com a entitat, com a subjecte i alhora com a suport d'un «jo» i d'un «altre», adhuc la necessitat o empatia de «dir» quelcom amb, la seva representació, de mostrar el que es coneix, més que allò que es mira. Representar sempre és objectivar, distància i constància

d'un fet, tenir i retenir la imatge, l'entitat
i la identitat.

