

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
ESCUELA DE POSGRADO**



**“EL LOGOS COMO PRINCIPIO DEL PROCESO
CREATIVO”**

Tesis para optar el Título de Magíster en Filosofía

Lucía Slater Villar

Asesor: Dr. Victor J. Krebs

Jurado: Dr. Raúl Gutiérrez

Dr. Miguel Giusti

LIMA - 2014

EL LOGOS COMO PRINCIPIO DEL PROCESO CREATIVO

A large, faint watermark of the Pontificia Universidad Católica del Perú logo is centered on the page. It features the same circular emblem with a cross, a book, and the Latin motto "ET LUX IN TENEBRIS LUCEAT" and the year "MCMXXVII".

“un verbo, nacido en tu mente, que lo ha engendrado... [...] La idea la tienes antes de la ejecución de la obra...”

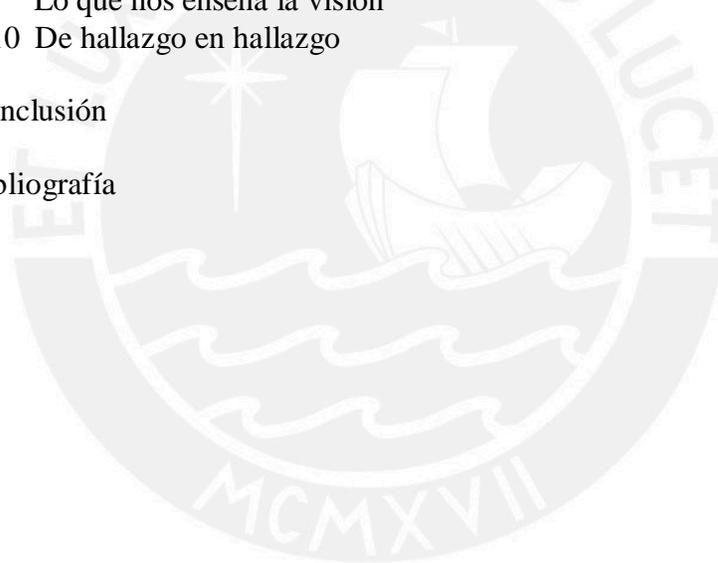
Moloney¹

¹ BARTOLOMÉ, Juan José. *Cuarto Evangelio – Cartas de Juan*. Madrid: Editorial CCS, 2002, p 155. Citando a Moloney, *Belief*. p 30. Agustín, Tratado I 9 [83]

CONTENIDO:

1. Introducción
2. El *Logos* como principio del proceso creativo en el Evangelio según San Juan
 - 2.1 El *Logos* como proyecto creativo
 - 2.2 El *Logos* como principio
 - 2.3 El *Logos* como vida y luz
 - 2.4 La acción del *Logos*
 - 2.5 La morada del *Logos*
 - 2.6 El *Logos* como instrumento de comunicación
 - 2.7 Viviendo desde el *Logos*
3. La actividad creadora del demiurgo hacedor en Platón
 - 3.1 El demiurgo-hacedor en Platón
 - 3.2 El sentido de placer en Platón
 - 3.3 El demiurgo platónico y su visión del kosmos en el *Timeo*
 - 3.4 El modelo y su imagen en el *Timeo*
 - 3.4.1 El uso de la razón para modelar una imagen según el modelo ideal
 - 3.4.2 El nacimiento del *kosmos*: la contribución de la necesidad
 - 3.4.3 El receptáculo

4. La visión del Pintor, una lectura pictórica del Mundo.
Maurice Merleau-Ponty
 - 4.1 La transformación del mundo en pintura
 - 4.1 La ocupación del Pintor
 - 4.2 Con ojos y manos de Pintor
 - 4.3 Traspasado por el universo
 - 4.4 Una teoría mágica
 - 4.5 La dimensión de un “ir más lejos”
 - 4.6 El acontecimiento del color
 - 4.7 La línea
 - 4.8 El color en el tiempo y el espacio
 - 4.9 Lo que nos enseña la visión
 - 4.10 De hallazgo en hallazgo
5. Conclusión
6. Bibliografía



1 INTRODUCCIÓN

¿Por qué plantear como problema el principio del proceso creativo en el arte en vez de lo bello en sí? Este último no es un problema que prime en el trabajo creativo del artista de hoy, como tampoco lo fue en los artistas de ayer, a pesar de haber sido y de ser un tema relevante para los filósofos. Desde la plataforma de los que somos artistas plásticos o visuales, el proceso creativo sí es parte de nuestra rutina. En ese sentido, urge seguir encontrando un mejor orden que ayude a organizar ese proceso.

Las preguntas que me planteo desde la perspectiva de una artista plástico, me parecen preguntas necesarias para establecer un posible orden en el proceso de materialización de la obra artística que, además, no es particularidad del arte, sino que es pertinente para toda actividad humana creativa. Cualquier proyecto que el hombre ha construido, posee un orden hasta su materialización, hay una obra que ha sido construida que se muestra ante nuestros ojos. Y como proyecto posee un orden que nos permite acceder al cómo *algo* tuvo su origen hasta llegar a ser lo que nuestros ojos pueden contemplar en lo visible.

Propongo como problema de tesis la necesidad de un “*logos creador*”² que explicita cada paso en la organización de las etapas del proyecto creativo hasta la realización de la obra acabada. Podemos tomar como ejemplo un proyecto pictórico y hablar de Pintura. Entendemos que la Pintura no solo es la materialización de una idea a través del color. Pero al hablar de Pintura no solo estamos contemplando una de las múltiples respuestas que da el

² Un logos creador en el sentido joánico, y logos como proyecto que en sí mismo es ya un discurso de lo que ha de crearse.

arte a su visión del mundo; es un lenguaje entre otros cuya realización sobre un soporte demanda una etapa previa a su propia existencia, que empieza por configurar ese contacto de un instante que el artista tiene del mundo. Contacto como el que Merleau-Ponty describe en una de sus obras diciendo: “*es prestando su cuerpo al mundo*”, que el mundo “*se cambia en pintura*”. El Pintor “*basta que vea una cosa*” para “*unirse a ella y alcanzarla*”³.

El relato de la creación de una obra permite un camino para entender lo que estoy llamando el “*logos creador*”⁴ en tres etapas. La primera, en cuanto *a su origen y existencia*, la segunda en cuanto *a su accionar*, y la tercera en cuanto *a la materialización de la obra creada*. Tres etapas que manifiestan (i) la existencia del *Logos* desde su preexistencia a la obra de arte, (ii) su proyección hacia la realidad sensible suscitando el hacer del Pintor guiado por el *Logos*, y (iii) el proceso de transformar lo “*prestado*”⁵ del mundo para darle una forma adecuada para el arte y en particular para la pintura.

Así como la naturaleza que nos rodea puede verse como creación del Sumo Artífice, y podemos a través de esa creación acercarnos de alguna manera al hecho manifiesto de la Creación, de igual manera el arte expresa lo humano. En el arte todos esos objetos llamados artísticos, no son simples mímisis que representa en forma literal las cosas existentes del mundo, sino que son el medio de expresión de la propia existencia del artista y su historia como hombre en el mundo. El arte, específicamente en la Pintura, es un espacio en el que cierta dimensión del hombre es capaz de representarse dentro de su propio lenguaje y plasticidad pictórica. En la materialidad de la Pintura y en el arte en general, cada vez que se ha creado una obra artística, se ha dado cabida en su materialidad a una forma escogida y única a la vez. De ese modo, encontramos en la Pintura, uno de los lenguajes del arte, un

³ MERLEAU-PONTY, Maurice. *El ojo y el espíritu*. Barcelona: Ediciones PAIDOS, 1986, p. 15. (M_P 1986)

⁴ *NUEVO TESTAMENTO TRILINGÜE*. Edición Crítica de José M. Bover y José O' Callahan. Tercera Edición. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, MCMXCIV. Pie de página 1. p. 476. (NTT MCMXCIV). Logos creador en el sentido del logos joánico, según el cual 1. “por medio de la palabra se hizo todo, y sin ella no se hizo nada de lo que se ha hecho. 2. todas las cosas fueron hechas por él, y sin él nada se hizo de cuanto ha sido hecho.

⁵ M-P 1986, p. 15. Es el término que usa Merleau-Ponty.

medio como posibilidad de cambio, de transformación, al darle a la materia escogida una brillantez y una profundidad, que adquiere en su proceso de creación como obra de arte. En ese sentido, la Pintura como obra artística, configura una *gloria* (δόξαν)⁶ que nos permite ver la fuerza del *logos* en el hacer del Pintor. Transformando una simple materia hasta su total acabamiento convertido en una obra de arte. Instalada en el ámbito del arte como un lugar no profano, una pintura nos deja ver la brillantez del *logos* como la verdad que le ha dado forma. Transformando lo *profano* en algo artístico, y *profano* en el sentido del *Logos* joánico. Solo entonces será posible decir que el proyecto ha sido realizado y acabado.

A través del arte, el artista o un Pintor, tiene el poder de rescatar lo corruptible y temporal para revestirlo de incorruptibilidad y belleza. El Pintor en su obra creada, *glorifica* lo temporal, contingente y perecedero, rescatando en reciprocidad lo material y lo espiritual; permitiendo justamente a esa fragilidad temporal acceder a un nuevo modo de existencia. A través de la obra artística, el Pintor, transparenta en su esencia al *logos*, aquel principio que le dio origen. La obra artística se convierte de ese modo en un *espacio*, un *receptáculo*, un lugar de *comunión* entre lo espiritual y lo material, entre lo inteligible y lo sensible. La obra de arte es finalmente un espacio de comunión permanente y continua de la presencia del *Logos*, que también permite cierta alteridad al Pintor con su obra para liberarse de su propia contingencia existencial.

El arte se convierte en el mejor ejemplo de cómo se percibe el hombre en el mundo, y la multitud de obras de arte dejadas como huellas de su modo de pensar y hacer, relatan una historia contada de forma artística. Lo que caracteriza al hombre de todos los tiempos, mostrando que su mayor actividad es ser creativo. Actividad que lo lleva a engendrar y traer a la vida su propia imagen y semejanza. Actividad entendida como un *deseo* de permanencia frente a su finitud como ser humano haciéndose presente en una materia

⁶ MATEOS, Juan y BARRETO, Juan. *Vocabulario Teológico del evangelio de Juan*. Madrid: Ediciones Cristiandad, 1980. El término δόξαν en el Evangelio de San Juan se traduce como *gloria*. Análogamente significa “resplandor” del contenido que representa.

escogida, materializando su existencia a través de sus obras. Su creatividad es un síntoma que él, el hombre, es algo más.

También el hombre siempre ha manifestado su necesidad de conocer y como todos sabemos ese conocer le ha mostrado caminos propios y particulares. Y al hablar del arte, es factible decir que la obra de arte, de una pintura, es una *opinión artística* de la realidad que ha llegado a materializarse porque un Pintor *conoce* cómo plasmarlo. Pero ¿cuándo se acerca el arte a la filosofía? Porque pareciera que la visión del artista es tan profana que no alcanza a ver más allá que lo inmediato y no conoce lo que está *más allá de la cosa*, por lo que el quehacer del artista sería un aparente hacer sin fundamento. Arte y filosofía ¿no develan ambos la presencia del *ser*? ¿No distinguen ambos al *ser* y su presencia en el mundo? Arte y filosofía seguramente poseen fines distintos, pero tal vez su mayor diferencia solo radique en la manera de acercarse a todo lo que existe y sus modos de *hacer* algo distinto con ello. Pero entonces, ¿qué problema podríamos encontrar en la Pintura que sea de relevancia para la filosofía?

Los Pintores, no hemos dejado de preguntarnos, durante nuestros procesos artísticos, por nuestro origen y nuestra trascendencia. Dentro del proceso creativo uno de los problemas es definir y establecer un principio que da origen a nuestras creaciones, un principio que permite no sólo el comienzo de la actividad creativa, sino también la formulación de un *logos* (proyecto) que organice y guíe todo el proceso artístico.

Tal vez la pregunta por el proceso creativo no sea una pregunta propiamente filosófica, pero sí es una pregunta que el artista se hace frente a sus motivaciones artísticas. Pretendemos elaborar la respuesta filosóficamente y hacerlo preguntándonos ¿qué despierta al Pintor a pintar un cuadro? Descubrir que el Pintor como creador, se ve rodeado de un

*deseo*⁷ como apertura para formular a través del *logos* un proyecto artístico, a partir del cual construirá su *visión* del mundo hasta su cristalización en una obra. Este *deseo* viene acompañado de un *asombro* que inaugura un proceso, despertando su actividad creativa. Como actividad su principal objetivo es dar forma a la materia escogida todavía existente en caos y desorden. *Caos y desorden* para el sentido del arte, dado que el arte trabaja con casi todos los objetos de la realidad sensible como una materia prima, que para ser insertados en su ámbito, deben ser convertidos y adaptados a su nuevo receptáculo como *forma plástica*. *Algo* es seleccionado de todo lo visible, *algo* ha hecho contacto con el artista, *algo* será configurado en su nueva materialidad. El *logos* como principio se ha *hecho carne* como una nueva entidad en el mundo del arte, llámese pintura, escultura, dibujo, grabado, etc.

Las obras de arte son llamadas obras de arte porque han alcanzado un grado de perfección que las distingue de otras creaciones. El artista ha logrado apartar todo caos o desorden de una materia carente de *logos* hasta darle vida como obra de arte. Por eso llamamos obra de arte a aquella creación que representa un nivel de verdad y perfección revelado en su propia belleza. Cualquier intención que resulte en un fracaso artístico, algunos han pensado, no es más que el resultado de *la falsedad de una verdad aparente*. Esto es discutible, seguramente, pues hoy, hay creaciones artísticas que, en la mayoría de los casos sólo cumplen funciones de uso utilitario., comenzando por la moda, por nuestros nuevos juguetes llamados carros, hasta el sofisticado lapicero que utilizamos para escribir estos borradores. Pero nos lleva a preguntar ¿qué es la verdad en el arte?

Para desarrollar el proyecto de esta tesis he encontrado algunas respuestas en varios autores. El Prólogo del *Evangelio de Juan* escrito por el propio Apóstol, es un primer acercamiento al sentido de *Logos* para el proceso creativo. Mi intención es hacer una

⁷ PLATÓN. *Timeo*. Traducciones, Introducciones y notas por Ma. Ángeles Durán (Filebo) y Francisco Lisi. Primera Edición. Madrid: Gredos, S.A. 1992. Es el término que usa Platón en el *Timeo*: “fuera asaltado por el *deseo* de verlos moverse” para iniciar la historia de una república ideal, después de observar “*bellos animales*”. *Timeo 19 b*.

analogía de la función del *Logos* divino, como principio para nuestra creatividad, que permite apropiarse para el arte formas existentes aunque indeterminadas. El sentido joánico propone “... rescatar lo que se había perdido”⁸, el Pintor, rescatar por medio de su Pintura, aquello que estaba oculto y perdido para otros ojos. Podríamos decir, que el accionar del *logos* en el Pintor es lo que hará plausible su proyecto. Podemos entender el despertar de la creación artística, como un encuentro con lo *invisible* que emana de las cosas sensibles⁹. El Pintor no sólo ve lo contingente, ve todo aquello que ha impactado a su visión y que está sujeto al devenir, a partir del cual puede crear una nueva entidad en la Pintura.

En su sentido más fuerte el *Logos* divino será entendido como la *palabra-proyecto*; aplicado al Pintor, el *logos* en él, permitirá configurar su visión y su percepción de lo real y verdadero. El proyecto se entiende como preexistente a la obra de arte y como guía en el proceso de transformación de la realidad o del mundo sensible al que dio nombre. Veremos cómo se formula una visión en proyecto, permitiendo al Pintor penetrar y transformar una materialidad, hasta hacer nacer una nueva forma: la obra de arte. Me basaré en el *Logos* joánico, principalmente los textos que corresponden al Prólogo del Santo Evangelio según San Juan, y de ésta manera, acceder a la importancia de un principio para el proceso de creación en el Pintor.

Otro autor que permite ahondar este análisis es Platón en el *Timeo*, texto que nos permite acercarnos a la comprensión del proceso creativo, en términos de la actividad del Demiurgo platónico, como un modo de creación, en este caso, análogo a la creación del *kosmos*. Del *Timeo* tomaremos el ejemplo del *demiurgo* platónico para entender cómo fue el principio que dio origen a lo generado, a qué realidad pertenece el modelo a imitar y la diferencia de las realidades existentes y sus modos de ser. Platón en este diálogo resalta la diferencia entre lo inteligible y lo sensible; entre lo que siempre es y lo generado, y lo eterno con el

⁸ SANTA BIBLIA. Revisión 1977 de la Versión Reina-Valera de la Biblia. CLIE. (BIBLIA 1977), referencia basada en el *Evangelio según San Juan*. En relación a este pasaje, el Evangelio de San Juan 1:12 dice: “Pero a todos los que le recibieron, a los que creen en su nombre les dio potestad de ser hechos hijos de Dios”.

⁹ Es así como lo entiende Merleau-Ponty, como desarrollaremos en el tercer capítulo de esta tesis.

devenir. Sobre todo será oportuno precisar si realmente hay una diferencia entre el modelo del artista, el modelo del demiurgo y el paradigma joánico. Cuáles de ellos se asemejan y cuáles de ellos son más distintos. De éste modo será posible aclarar con mayor precisión cómo adquiere existencia la obra de arte y cuál es el principio que le da origen y, encontrar, además, la relevancia de la necesidad de *un modelo* para el proceso creativo.

Como pintora, reconozco que toda actividad creativa es una *actividad del espíritu*, y que el arte está hecho principalmente para ser contemplado con *los ojos del espíritu*; y aclarar que el sentido de *espiritualidad* debe entenderse como ese ámbito de certeza y convicción que produce un creer al lado de la razón. Como actividad, el ejercicio del hacer artístico, del Pintor, da por sentado que para llegar a ser un demiurgo-pictórico-hacedor de un kosmos, el artista posee un conocimiento conceptual, técnico y espiritual, que le permite crear su pintura. Vivir sin obras de arte, tal vez no cambie sustancialmente nuestra realidad, pero nuestra espiritualidad seguiría sedienta de *ese algo* de lo que la obra de arte en sí es portadora. Afirmaré que la *belleza*¹⁰ de la obra de arte en su representación, es la que nos acerca a esa espiritualidad y a la actividad del Pintor. Y entenderé por belleza de la obra de arte, algo que está acabado, terminado, completo. El arte es *creación del espíritu y para el espíritu*, empieza allí y termina allí mismo.

Maurice Merleau-Ponty en su obra *El ojo y el espíritu*, hace un gran aporte para entender cómo es ese contacto del Pintor con el mundo. Sus aportes para nuestra comprensión del hacer pictórico serán sustanciales para definir ese instante del mundo que percibe el Pintor y que es la motivación de su Pintura. Este texto de Merleau-Ponty, es un tercer punto desde el cual nos acercaremos a ese modo de representación propia del mundo del arte. Los ejemplos que utiliza del hacer del Pintor, especialmente de la pintura de Cézanne, nos muestran ese preciso instante de la visión del Pintor y cómo transforma el mundo en Pintura. Las “texturas de Ser”, según Merleau-Ponty, se han transformado en línea, color,

¹⁰ Belleza será definida más adelante como “acabado”, terminado, como algo que está completo.

luz, profundidad, durante el proceso creativo; es una “*transustanciación*” del mundo en pintura. Merleau-Ponty descubre el lenguaje del color, de la luz, de la profundidad, etc. como un lenguaje propio de la pintura como cada lenguaje del arte tiene el suyo. Y aunque no es mi intención desarrollar un tema propio de la filosofía del lenguaje, sin embargo es muy esclarecedor su análisis sobre el arte, específicamente del hacer del Pintor. Este tema se repite en más de una de sus obras como *Signos (1964)*, *Sentido y Sinsentido (1977)*, que ayudarán a esclarecer principalmente cuál es la función del *logos (la palabra)* para formular nuestra existencia como una pintura.

Será importante considerar en el desarrollo de esta tesis, el uso del *Logos joánico* como analogía de un proyecto espiritual y artístico; del mismo modo, acercarme a los textos de Platón y Merleau-Ponty, para contrastar analógicamente sus pensamientos con el hacer propio del arte. No suele ser tarea del artista explicitar el proceso creativo, pero así como para Silvia Herrera la tarea de los artistas es “*convertir en signos sensibles la inteligibilidad de lo real*”¹¹, para esta tesis también será necesario retornar desde *los signos sensibles* a la *inteligibilidad de lo real*.

¹¹ HERRERA U, Silvia. *El bien del Arte*, citando a E. Gilson. Dice: “que no es tarea de los artistas el pensar, esa es tarea de los filósofos. <http://dspace.unav.es/dspace/bitstream/10171...>. E. Gilson es más directo, el dice: “a writing painter is a writer, not a painter. [...], instead of analyzing his personal experience, the painter sets out to philosophize. He then becomes little more than a weak echo of trite philosophical ideas, [...]” GILSON 1965

2 EL LOGOS COMO PRINCIPIO DEL PROCESO CREATIVO según el Evangelio según San Juan

2.1 *El Logos como proyecto creativo*

“Ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ Λόγος“, “Καί ὁ Λόγος σὰρξ ἔγενετο”¹²

“En el principio era el Verbo, ... y el Verbo se hizo carne”. Dos enunciados que develan dos momentos distintos del *Logos* joánico. El primero, nos dice que el *Logos* precede a todo *αρχη*, a todo principio de algo. Ya existía, era *Logos*, pero al mismo tiempo, afirma que el mismo *Logos*, está presente en el *αρχη*, en el principio de un origen. El Evangelio de Juan 1: 1 a, nos muestra el accionar del *Logos* en relación al tiempo, en cuanto a su “primacía” sobre éste. En cuanto a su preexistencia al tiempo, afirma más adelante, que el *Logos* es causa y origen de todo cuanto existe, y que todo lo existente, tiene su principio en el *Logos*; nada tiene principio, nada tiene origen sin el *Logos*, porque todo lo “creado” es por medio de él.

Sin embargo, esta antesala que hace el escritor del evangelio, el Apóstol Juan, nos muestra la naturaleza del *Logos*, y que lo más importante es que *“el Logos se hizo carne”*. No basta saber que el *Logos* es preexistente a lo creado, es necesario saber no sólo que posee una naturaleza divina, sino también que es el proyecto de su propia encarnación, antes del principio del tiempo. Su encarnación es proyecto de la divinidad. *“El Logos, se hizo carne”*, y nos muestra en su encarnación toda *la gloria y la gracia* del proyecto divino. Su encarnación es el proyecto que devela y comunica una voluntad, entendida como un gran

¹² *“Juan 1: 1 a; 14 a. En el principio era el Verbo, ... y el Verbo se hizo carne”*.

amor que conlleva el propósito divino. Siendo su encarnación un paradigma a imitar para alcanzar una plenitud de vida, el *Logos* es la vida misma. La visión joánica del *Logos* es una visión “llena de gracia y de verdad” encarnada. El *Logos* encarnado lo ha dado a conocer.

De muchas maneras, a través del arte, podemos apropiarnos del *Logos* joánico para explicar el proceso de “encarnación” de las obras artísticas. Hacer una analogía entre el arte, -la pintura y el *Logos* joánico-, para encontrar que todo hacer artístico es una respuesta hecha proyecto, a un deseo interno, un diseño de un creador. Análogo al *Logos*, traducido como la palabra-proyecto, un Pintor, puede definir en el *logos*, la manera cómo puede “hacerse carne” su voluntad o deseo, su intención plástica. A través del hacer pictórico y para interés de esta tesis, me apropiaré del *Logos* joánico para explicitar análogamente, por qué el *Logos* es principio del proceso creativo. Encontrando en el proceso de “encarnación” de la palabra-proyecto una provisión y riqueza de recursos para nuestros procesos creativos.

El diseño del Pintor, nace en la palabra-proyecto, que tiene un propósito principal: tomar aquello que carece de *Logos*, que carece de vida y por lo tanto de luz, porque habita las sombras y rescatarlo para que nazca en la nueva realidad del arte. Dicho proyecto no es más que una respuesta a una *gran pasión* capaz de alumbrar todo lo que está perdido en las sombras, para separarlo, limpiarlo y modelarlo, hasta que el *logos* haya sido inserto en él. Dicho proceso, tiene su principio en la *palabra* que lo nombra, hasta lograr transformar y convertir aquella morada en una nueva realidad como pintura. Un proceso que demanda que la “palabra encarnada”, materializada en su totalidad, brille por el *logos* que la hizo volver nacer como obra de arte.

Si bien es cierto que no existe una sola forma de dar principio a nuestras creaciones, el Evangelio joánico permite una analogía particular de cómo dar a luz un proyecto artístico. Dentro del arte, no es difícil aceptar que el hacer de un artista encuentra su propio fin al crear su propia obra plástica, y como creación devela desde sí misma, su intencionalidad

como el deseo de su creador. Asumimos que el artista, un Pintor, tiene el deseo de modelar un proyecto artístico sobre sus lienzos hasta transformarlo en una pintura. Este deseo es la respuesta a su visión del mundo, visión llena de imágenes, de ideas, que van siendo organizadas en su mente hasta alcanzar un deseo incontenible que tiene que decirse, tiene que plasmarse, que tiene que pintarse. Como artista no bastará su deseo para pintar, reconoce que necesita de un proyecto que ordene su visión del mundo, que le permita pintar hasta dar forma a su obra pictórica. Por eso, el *Logos* joánico es un buen ejemplo para imitar y establecer un orden en la actividad del Pintor y descubrir la función del *logos* dentro del proceso creativo.

Es así, que en el Evangelio de Juan¹³ se puede encontrar una explicación (analogía) de cómo organizar un proceso del quehacer creativo para un artista, particularmente un Pintor, cristalizando en su obra un proyecto, que sobrepasa su propia existencia hasta alcanzar las dimensiones de lo espiritual en el arte.

En el Prólogo y en todo el relato del texto joánico, el *Logos* cumple una función salvífica y de rescate. Acción que permite darle una nueva vida a aquello que ha sido transformado en algo nuevo. Entendida como una “nueva vida” llena de luz, de una brillantez que prevalece sobre las *sombras*, el *Logos* se afirma como el medio que permite un nuevo nacimiento, un volver a ser a través de Él, para ser insertado en una nueva realidad. La actividad del *Logos* consiste en la conversión y transformación de aquel que lo ha recibido. El *Logos* como tal,

¹³ He elegido las interpretaciones del *Evangelio según San Juan*, que atribuyen al Apóstol Juan como su autor. Existen otras interpretaciones que aseguran que no fue sólo el Apóstol Juan quien escribió el texto, sino una escuela joánica que surge, posterior a su muerte. Las cuestiones que suscitan estas controversias según Rivas son las semejanzas y diferencias de vocabulario y teología que hay entre el prólogo y el cuerpo del evangelio. Rivas nos dice que las coincidencias sólo podrían venir de un mismo autor. Si el Prólogo es una obra separada, lo más probable es que éste haya sido escrito más tarde como parte del evangelio. Si es o no un himno perteneciente al mismo tiempo en que vivía el evangelista, para Rivas, es que fue incluido en el evangelio con “algunos retoques para que quedara más integrado”. [RIVAS, Luis Heriberto - *El Evangelio de Juan*. San Benito, 2006, pp 123,124]

según este Evangelio, *es* una medida de plenitud que alcanza lo creado convertida en su morada. El *Logos* como proyecto tiene el propósito de vivificar lo que ha vuelto a nacer a través suyo.

2.2 *El Logos como principio*

El Prólogo del Evangelio de Juan, afirma que el *Logos* es “*principio de todo lo creado, por medio del logos todo ha sido creado y sin el logos nada existe*”.¹⁴ Es una afirmación que nos recuerda en primer lugar el relato de la creación que se menciona en el libro del Génesis capítulos 1 y 2 en cuanto al origen del universo. Pero, en el sentido joánico, cambia su propósito y función. Primero el *Logos* joánico se afirma como “*principio, medio y sustento de todo lo creado*”¹⁵, dejando claro que sin el *Logos* nada existe. Segundo, el escritor joánico también presenta al *Logos* como *luz y vida*. El Apóstol Juan nos dice: “*en él estaba la vida, y la vida era la luz de los hombres*”¹⁶, anunciando el propósito de la divinidad para la humanidad. En el *Logos* reside el principio que rescata de las sombras a lo que no tiene vida y comunica luz y vida a través de sus re-creaciones. Como principio (*archê*)¹⁷ siempre significa “primacía” en relación al tiempo, resaltando su preexistencia a cualquier creación. El sentido joánico del *Logos* se convierte en el principio de un *nuevo* aparecer. Es el punto de partida, el punto de origen de lo creado, y su preexistencia a lo creado, devela su poder el determinar cómo debe desarrollarse el proyecto de un proceso creativo. En ese sentido, el *Logos* joánico para el arte, puede ser el principio como contenido o significado que tenga la primacía en el Pintor para que algo llegue a ser¹⁸.

¹⁴ Juan 1: 1-3

¹⁵ Juan 1:3

¹⁶ Juan 1:4

¹⁷ *DICCIONARIO EXEGÉTICO DEL NUEVO TESTAMENTO*. Traducido por Constantino Ruiz-Garrido. VOL. I α ~ κ y VOL. II λ ~ ω. Horst Balz, Gerhard Schneider. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1998, pp 484 -487

¹⁸ GOMBRICH 2000, p 51

La encarnación del *Logos* joánico, devela el diseño de la divinidad hasta entonces oculto, mostrando un nuevo aspecto del Creador del cosmos. Su función ya no es la de crear un cosmos como nos relata el libro del Génesis, una creación “ex nihilo”; su función es *salvar, rescatar y transformar* lo que ha elegido como suyo, para darle *vida y luz*. El Génesis nos presenta un “*y dijo Dios*” para crear el universo, frase que se repite durante los seis días de creación por la Divinidad, hasta terminar su obra y descansar de ella. El proyecto del *Logos* es para dar a conocer el diseño divino como un *paradigma* a imitar.

Una visión pictórica parte de una existencia en las sombras, es una visión de caos y desorden de algo que carece de *luz y vida* para el arte. Deleuze define esta visión, citando las palabras de Cézanne, como el “caos o el abismo”, el “comienzo del mundo”. Una condición pre-pictórica caótica, que despierta “el acto de pintar” para poder formular un proyecto artístico¹⁹. El *Logos* se hace presente en esas *condiciones pictóricas*, para dar principio a una nueva creación.

El diseño del proyecto joánico responde a la visión de caos de los que viven en las *sombras* y carecen de esta *vida* y por lo tanto de *luz*. Se puede decir que desde la visión de las sombras, el Pintor, ve una existencia en caos, carente de orden, que despierta su deseo como creador. La visión del creador, convertida en *Logos*, posee en su principio un proyecto de “cambio y de transformación” por haber “visto algo”, y dicha visión, tiene como principio “aislar y seleccionar” aquello que quiere transformar. El *Logos*, como proyecto del artista, tiene presente un deseo que busca “separar, apartar para sí”, aquello que ha elegido, habiendo encontrado en su proyecto “un nuevo modo de representarlo, de darle vida”²⁰. El artista, el Pintor, puede encontrar en el *Logos*, el significado que le lleve a la certeza de sus procesos, pues sin el significado de la imagen, (de su visión), no sería

¹⁹ DELEUZE, Gilles, *Pintura, el concepto del Diagrama*, Traducción Equipo Editorial Cactus, 1ra Edición. Buenos aires, 2007, pp 37, 41, 45

²⁰ Íd. pp 15, 18, 35.

posible comprender qué significan sus representaciones artísticas²¹. Encontramos así, que esas *encarnaciones, materializaciones* artísticas consideradas obras de arte, “expresan lo que es inefable por medio de la palabra”. El diseño del Pintor se revela, puede “comunicar su idea”, a través de su pintura. Esa encarnación “la hace inteligible”²².

Un Pintor transforma sus *motivos* en pintura, formulados en un proyecto. La necesidad del Pintor será descubrir en el *Logos* el *principio* de articulación de todos sus momentos de creatividad²³. Un Pintor puede reconocer en el *Logos* un instrumento que enseña a *modelar* la visión que anida en él y quiere pintar. Kogan dice que “nuestros pensamientos están primordialmente con las imágenes”, y citando a Collingwood, dice: “que la razón nace con la imagen”. Como dice Kogan, las imágenes son el “lenguaje primigenio de los sentimientos,...luego viene el intelecto que establece relaciones entre estas imágenes ya formadas²⁴. Articulamos una imagen en un proyecto para comunicarla artísticamente. Según Hegel, el arte, “crea a su designio imágenes, destinadas a representar ideas, a mostrarnos la verdad bajo formas sensibles”²⁵.

Resaltamos del Prólogo del Evangelio, que algunos intérpretes coinciden en decir que *Logos* en el contexto joánico se traduce al mismo tiempo como “*palabra y proyecto*”. Especialmente para Mateos y Barreto, el término *Logos* “*es una palabra que tiene un contenido, el proyecto divino, y que lo ejecuta*”.²⁶ Si es plausible aplicar ésta traducción al proceso creativo, entonces tendríamos que empezar por decir que como *principio*, el Pintor

²¹ GOMBRICH 2000, p 289

²² GOMBRICH 2000, p 45

²³ CASTRO SÁCHEZ, Secundino O:C:D *Evangelio de Juan – Comprensión Exegético – Existencial*. Comillas, 2001, p 28: “*porque él es la realidad fundante de todo origen*”. (SCS 2001).MF 2005 , p 59 “*todas las cosas (panta) vinieron a la existencia (egeneto) Mediante la Palabra y nada (oude hen) en la creación aconteció sin esta presencia mediadora.*”p59

²⁴ KOGAN, Jacobo. *El lenguaje del arte*.Ira. Edición. Buenos Aires: Paidós. Buenos Aires, 1965, pp 155,156, 157.

²⁵ HEGEL, Jorge Guillermo Federico. *De lo bello y sus formas*. Traducción de Manuel Granell.Sexta edición. Madrid: ESPASA-CALPE, S.A., 1980, p 43

²⁶ MATEOS, Juan y BARRETO, Juan. *El Evangelio de Juan. Análisis Lingüístico y Comentario Exegético*. Segunda Edición. Madrid: Ediciones Cristiandad, 1982, p 40. (MyB 1982)

tendría que poseer una *palabra* que le permita desarrollar un proyecto, poseer un *Logos*, que anteceda a la realización de su obra pictórica y, como *palabra*, exprese el proyecto que quiere comunicar, para luego ser ejecutado. El *Logos* como la *palabra* define la visión del Pintor y en la palabra encuentra el sentido y el significado para su proyecto. Francis J. Moloney en su estudio del Evangelio de Juan, nos explica que “*todas las cosas (panta) vinieron a la existencia (egeneto) mediante la Palabra y nada (oude hen) en la creación aconteció sin esta presencia mediadora*”²⁷. Moloney afirma que, nada existe sin el *Logos*, resaltando la actividad mediadora del *Logos*, cuya actividad no es solo la creación del universo que el libro del Génesis nos relata. El *Logos* como *principio* mediador permite al artista rescatar de las sombras y traer a la luz su nueva creación. El *Logos* joánico permite un volver a nacer en el orden del espíritu; una *vida oculta* en las sombras del pasado, hoy, una *nueva vida* para el arte, al recibir al *Logos* como *principio* de vida.

En ese sentido, Secundino Sánchez aporta a nuestro análisis diciendo que el *Logos* es “*la realidad fundante de todo lo creado*”²⁸. Recordamos que sin el *Logos* –en el sentido joánico- nada puede llegar a existir, por lo que la creación de una pintura tendría que encontrar su principio a partir del *Logos*. La ausencia del *Logos* como principio de una creación, descubre una existencia (una pintura) sujeta a las sombras. El Pintor puede apropiarse del *Logos* para rescatar aquello que desea para sí, aquello que ha elegido para transformar en obra de arte. Intencionalidad, designio del Pintor, se explicita en la materialización de su pintura. El Pintor a través del *Logos* establece un límite, para identificar aquello que puede recibir el color que el *Logos* ha determinado. Análogo al sentido joánico, el *logos* como proyecto del Pintor, pone en relieve que hay algo que necesita ser rescatado para el arte. La función del *Logos* como principio fundante, permite al Pintor sustentar y dar inicio un proyecto donde se desarrolle una actividad salvífica por medio de una “*modulación coloreada*”²⁹ a lo que ha sido desocultado de las sombras.

²⁷ MF 2001, p59

²⁸ SCS 2001, p 28. “*porque él es la realidad fundante de todo lo creado*”.

²⁹ M-P 1977, p 37

El proyecto del Pintor es un hacer que devela y trae a la luz un nuevo cuadro. El artista encuentra en el *Logos* como *palabra*, el principio de las formas del claro oscuro del color. Podría objetarse que el hacer del Pintor no necesita una palabra-proyecto para empezar a ejecutar su pintura. Pero los procesos creativos sin *logos* son sólo una intención sin resultados plásticos. La visión es fugaz cuando no ha sido formulada por el *Logos* como su principio fundante. Siempre desconocemos los proyectos artísticos de un Pintor hasta que estos son plasmados sobre un soporte. No hay pinturas que surjan de la nada: Existe un sentir en el Pintor que se va develando, dando forma, durante el proceso creativo de su obra; y no hay garantía que lo creado llegue a ser pintura. La *palabra-proyecto* en el sentido joánico nos propone un modo del hacer artístico, que el Pintor puede tomar como un modelo a ejecutar. Según Mateos y Barreto, la palabra es “*un proyecto creador en cuanto formulado y, consiguientemente, ejecutado, [que] como palabra creadora da origen a todo lo existente.*”³⁰

Aplicado al arte lo dicho anteriormente nos permite rescatar por lo menos tres conceptos del *Logos* como palabra-proyecto:

1. Hay un proyecto formulado, *-el Logos-* que responde al deseo de una visión.
2. Hay un proyecto formulado, *- el Logos -* que es el origen de la obra creada, principio de una creación.
3. Hay un proyecto ejecutado, *-el Logos encarnado-* que es la obra de arte creada.

El *Logos* es el proyecto de la palabra que devela el deseo del Pintor. En la palabra “viento”, por ejemplo, el Pintor “objetiva, proyecta, fija y nombra,”³¹, según su conocimiento, el significado que desea ejecutar. Intencionalidad compleja, ya que involucra visión, deseo y la misma actividad del hacer pictórico. El proyecto es la visión de un todo que el Pintor define y anhela alcanzar en la palabra *viento*. La obra artística será la imagen que representa

³⁰ M y B 1982, p 40

³¹ M-P 1977, pp 44, 45

el contenido del proyecto significando “*viento*”. La comprensión de la palabra “viento” plásticamente hablando, es el principio que ha dado origen a una obra de arte.

Pero la visión del Pintor como mencionamos líneas arriba involucra también un gran *deseo* de ejecutarlo, le urge pintar sobre sus telas vacías. Hay un soporte dispuesto a recibir la palabra-proyecto del Pintor. No es un soporte del cual hay que descubrir o quitar algo que estaba escondido. Más bien consiste en develar el proyecto sobre un nuevo soporte y convertirlo en su nueva morada. Las telas vacías serán los soportes del proyecto develadas como pinturas. Hay un deseo que apremia al Pintor por cubrir las *telas* vacías con el color que configura su idea de mundo. Y al ser el *Logos* principio de creación, se contrasta la “vaciedad” de lo existente en las sombras, con la “plenitud” ejecutada por el *Logos*. Vaciedad y plenitud como contrastes de existencia. Vaciedad entendida como caos y desorden; pero también como motivación para verter un nuevo orden. Plenitud desde una nueva vida en la brillantez del *Logos* encarnado como pintura.

En un segundo momento, la actividad del *Logos* describe su accionar como un *durante* el hacer del Pintor, en que la *palabra – proyecto* es ejecutada. Es un proceso creativo que demanda del Pintor fuerza, poder, orden y guía. El *Logos* joánico es “potencia creadora” que organiza y formula su propio orden de su creación y por eso es comprensión. Análogamente, podemos entender al *Logos* como una potencia comunicante del artista, que en su ejecución devela el proyecto de su autor; y como tal, en la *Palabra*, el *Logos* comunica el proyecto del artista³². La *palabra* como *proyecto* es para el artista creador “*comprensión*” del proyecto a ejecutarse³³. Castro Sánchez interpreta el sentido joánico del *Logos*, para resaltar la importancia del *proyecto* durante el proceso creativo. El Pintor necesita entender y comprender un orden como guía para sus procesos creativos. Y lo más importante, poseer la fuerza creativa que comunique esa luz y vida que desea crear. La obra de arte será la expresión lograda del proyecto ejecutado, cuyo resultado es una pintura. Si

³² SCS 2001, p 33.

³³ *í.d.* p 35

no hay entendimiento y conocimiento en el Pintor de su proyecto, comunicarlo se hará más difícil. En el término *viento* el Pintor encuentra el contenido que ha de iluminar su proceso creativo, el modo a ejecutar pictóricamente su proyecto. *Viento* es la palabra- guía del Pintor y el modo de ejecutarlo, para pintarlo. A través del *Logos* el artista desarrolla un diálogo interno con el cual puede argumentar y configurar su proyecto. Retomando nuestro ejemplo, “*viento*”, encontramos que esta palabra ha adquirido una nueva corporeidad como expresión artística. De ser así, ahora como *viento*, ha abandonado la fragilidad etérea de su existencia pasada para ser inserta en un nuevo soporte y permanencia en un nuevo ámbito: la del mundo del arte.

No creo que nos equivoquemos al decir que la visión del artista *rescata* lo que está perdido a los ojos del mundo y que sólo él es capaz de percibirlo. Desde el momento que da nombre a su visión, se va dando esa transformación hasta convertirla en *su* pintura. Por medio del *Logos* el Pintor rescata aquellos objetos del mundo al nombrarlas y da inicio al proceso de creación. El Pintor ve, elige, y nombra lo que ha visto, luego encarna el claro-oscuro del color en su pintura. De ese modo es posible comparar al *Logos* joánico en su encarnación y su función como paradigma con el hacer del Pintor, cuya pintura es la *encarnación* de la palabra-proyecto, Rescatar lo temporal y otorgarle permanencia es el propósito del *Logos* divino. El *Logos encarnado* ha unido lo divino y lo terreno en una misma morada. El *Logos* es el *principio* que permite materializar lo invisible, darle una nueva carnalidad a lo temporal con la fuerza del espíritu del *logos* en Pintor.

Según el sentido joánico del *Logos*, para ser rescatado es necesario:

- a. ser iluminado por el *Logos*,
- b. ser rescatado por el *Logos* de las sombras,
- c. ser modelado según el *Logos* como paradigma,

...para volver a nacer en una nueva realidad.

No es difícil aceptar que la obra artística permite en su materialidad *dar morada* al proyecto que la palabra ha concebido. Dijimos que la obra artística tiene su principio conforme a la *palabra* que le dio origen. La nueva *forma* concebida, recibe contrastes y armonía como pintura. La nueva *forma* lograda como pintura ya no solo es la mental. Apropiándonos del sentido joánico, esta nueva forma, la encarnación del proyecto no visto antes, hace visible en su materialización pictórica la voluntad del Pintor, su sentir y su modo de “*amar*” el mundo. Su *principio* busca materializarse en una *forma pictórica*. En el *Logos*, el Pintor encuentra el modo de expresar su deseo para dar principio a la *forma* en su proceso creativo.

La materialización de la *palabra-proyecto* al develar el diseño del Pintor, como proyecto ejecutado, es el resultado de un diálogo extenso y constante. Proyecto que responde a un haberse puesto de acuerdo, similar al diseño que nos devela el sentido joánico. El diseño de la divinidad presenta al *Logos* como la Palabra creadora, y a su vez, es enviada con el propósito de comunicar vida y luz a todos los hombres. Y siendo el *Logos*, *vida* y *luz*, todo aquello que participa del *Logos*, también tendrá vida y luz en su nueva existencia³⁴.

El trabajo artístico del Pintor nos da luz del alcance de su proyecto y que es extensivo a toda su pintura. Como *Logos* sustenta un deseo que puede materializarse una y otra vez en distintos soportes. Nuestra visión pictórica es desde el sentido joánico y se dirige a toda la humanidad, es para “*todos los que quieren recibirlo*”³⁵.

El *Logos* es una presencia constante en el Pintor que alimenta su creatividad, es un deseo permanente de su hacer creativo. En el *Logos*, el Pintor, formula un diálogo interno que enriquece su pensamiento y la comprensión de un hacer que lo motiva a crear sobre las telas en blanco.

³⁴ RIVAS 2006, pp 126,127.

³⁵ Juan 1: 11“Vino a lo que era suyo, y los suyos no le recibieron”.

En el Pintor, la *palabra-proyecto*, es la respuesta a su visión de mundo. Siguiendo el sentido joánico, involucra un deseo para rescatar y morar en aquel que lo reciba³⁶. El *Logos* no fuerza ni obliga a lo elegido a convertirse en su morada. Mas bien el *Logos* es una abundancia a ser *derramada* como un *don* en su nueva morada. Pictóricamente hablando, podría considerarse lo que Mateos y Barreto dicen del *Logos*; como *proyecto creador* se presenta como un *don* que expresa la generosidad de su dador, y como *don* está incluido en el proyecto de la divinidad y no de la visión del hombre. “No nace de la visión de la necesidad del hombre, sino que la antecede y está presente en su proyecto creador; es amor gratuito, incondicional, que precede a la creación, del cual ésta es consecuencia y que busca la comunicación de su propia riqueza.”³⁷

El sentido joánico de *don* es verter una riqueza, una abundancia, sobre un soporte. La acción de rescate o la función salvífica del *Logos*, nace de la visión de aquello que existe en *las sombras carentes de luz*; y la voluntad del *creador* es darles *vida y luz*.³⁸ La palabra-proyecto se enfoca principalmente en la *necesidad* de recrear un *nuevo orden* según el principio del *Logos*. El Pintor responde pintando con la generosidad de su técnica y su conocimiento, teniendo al *Logos* como el *don* a ser derramado sobre sus telas.

³⁶ En el Evangelio según San se entiende que “recibir” al Logos es: “Pero a todos los que le recibieron, a los que creen en su nombre, les dio potestad de ser hechos ...” Juan 1:12

³⁷ My B 1982, p 45 “*como palabra proyecto ya está presente y antecede la generosidad de la divinidad como un don (kariz); porque no nace de la visión de necesidad del hombre*”.

³⁸ Juan 1: 4,5,9. “*En él estaba la vida, y la vida era la luz de los hombres. La luz resplandece en las tinieblas, y las tinieblas no prevalecieron contra ella. [...] El Verbo era la luz verdadera, que alumbra a todo hombre que viene a este mundo*”.

2.2 *El Logos como vida y luz*

Hasta aquí, recapitulemos el sentido del *Logos* joánico:

1. Es preexistente a toda creación.
2. Es el proyecto del Creador.
3. Es causal de todo lo creado y
4. Es “*vida*” y como *vida* “*es luz* [...]”³⁹.

El escritor del Evangelio joánico describe al *Logos* encarnado en una visión que involucra la visión de otros. Se expresa en forma plural diciendo: “y vimos su “*gloria*”, [...]”⁴⁰. El término griego que utiliza el escritor para gloria es *doxa*, con la cual describe la visión de sus contemporáneos de la “*gloria*” que porta el *Logos* en su “*encarnación*”. Dando al sentido de gloria a aquello que emana o resplandece desde la particularidad temporal de lo “*encarnado*”, pero también es una *gloria* que resalta la actividad del *Logos* en dar “*vida y luz*”. Siguiendo el sentido joánico, Mateos y Barreto en su Vocabulario Teológico, nos dicen, que el término *luz* tiene un sentido metafórico como “*resplandor de la vida*” (Jn.1:4);⁴¹ por tanto, aquello que tiene vida hace evidente que la luz reside en aquello que resplandece. La relación *luz-vida*, se contrasta como esa luz que brilla sobre las tinieblas. El aporte al arte se precisa justamente en el término “*obra de arte*”, lo subrayado aparta al objeto de arte de todo lo demás. El aporte es esa relación íntima de lo que el sentido joánico considera “*vida y luz*” y que resplandece en la obra “*artística*”. Su condición de objeto artístico la distingue de lo que no es arte. Y ésta distinción nos hace recordar del por qué algo llega al nivel de ser un objeto artístico. No podríamos aplicar el mismo término “*gloria*” a la obra artística, pero sí, encontramos en su brillantez, en su iluminación, algo particular que la distingue y la aparta para el arte.

³⁹ Juan 1:4.

⁴⁰ Juan 1:14b

⁴¹ MyB 1980, p178

Se dice: *obra de arte*, porque justamente su *creación* es perfecta en muchos sentidos. Porque si afirmamos que la obra de arte es una *creación perfecta*, es porque posee *cualidades propias* que no se repiten en todos los objetos creados. Posee una *proporción* que regula la relación de forma-espacio, que le otorga *unicidad* que todas las demás cosas producidas no lo tienen. Porque posee *expresión*, dado que su configuración es distinta, única; y como *expresión* se identifica como el estilo particular del artista, del Pintor. No hay dos ejemplares iguales. La *forma del color* cómo ha sido estructurada, compuesta y organizada (la forma de la composición) también es única. Y específicamente hablando de pintura, no podríamos olvidarnos de la *paleta cromática* particular del artista, cada pintor posee una manera propia de concebir el color. De allí, es posible distinguir por el color la paleta, los cuadros de un Rembrandt, un Picasso, un Dalí, etc. Por todo ello, comparado con la naturaleza, de algún modo el Pintor logra darle a su obra algo de esa perfección que es propia de la *espontaneidad* que posee la Naturaleza que nos rodea. En la obra de arte hay algo que la distingue, algo en ella resplandece y nos alcanza a todos como obra de arte. Apropiándome de las palabras de Mateos y Barreto podríamos decir: “*La vida que brilla como luz era el contenido del proyecto [...⁴²]*” que se hace en la obra de arte. El hacer artístico apunta a dar vida a aquellas cosas que el Pintor ha tomado para su creación, insertando en la materia el contenido de su proyecto; sólo entonces *la palabra* resplandece y traspasa su corporeidad dando vida y luz a una pintura.

La brillantez de la obra de arte no sólo está en su apariencia, más bien, está en su capacidad de representar y mostrar el contenido que brinda a nuestros ojos. Esa brillantez se va constituyendo como una medida que podemos entender como acabada. Ese es el sentido joánico para el término *vida y luz* como vida definitiva, que aplicado a la obra de arte, a una pintura, es la pintura terminada, que está completa para el Pintor, porque no tiene nada más que añadir y menos quitar. Es completa para el arte. Si una pintura llega a ser una obra de

⁴² My B1980. En el texto dice “de Dios”.

arte, responde a la suma de todos estos factores. El Pintor ha logrado verter el contenido total de su “*proyecto-palabra*”⁴³, y que este proyecto sea plausible, y *verdadero* al haber logrado su objetivo⁴⁴. La palabra-proyecto ha sido su principio. La obra artística en su corporeidad es la respuesta palpable de la palabra-proyecto a plenitud⁴⁵.

¿Podría pensarse en otros medios para que la obra artística tenga brillantez para nuestros ojos y sea considerada una obra de arte? Probablemente podemos obtener distintas respuestas, y la historia del arte ha marcado épocas y estilos que nos muestran la genialidad de sus artistas a través de sus obras. Se han juntado al artista y su obra como una unidad y una correspondencia entre ambos. Las obras de arte, todas responden al deseo de un autor, aún aquellas cuyos autores desconocemos, la intencionalidad del pintor se ve reflejada en ellas. En todas ellas vemos que el artista ha logrado dar forma a su proyecto. Adecuado, verdadero, es la forma *metafórica* para señalar lo verosímil del proyecto, tomado del sentido joánico para definir lo “verdadero”⁴⁶. El *Logos* es por tanto la única verdad como plenitud de vida contenida en el proyecto.

Ampliando el sentido metafórico de “luz”, Mateos y Barreto nos dicen que la luz es la “verdad”⁴⁷ que se devela (para nosotros), señalando tres cosas. La luz:

- a. Es “*la única verdad como plenitud de vida contenida en el proyecto [...]*, el proyecto posee un modo de entenderse, de comprenderse desde la palabra.
- b. “*manifiesta al mismo tiempo la realidad del amor de [...]*”, su dador; en la palabra se expresa el sentir y la intencionalidad del creador.

⁴³ My B1980, p 179

⁴⁴ *Ibíd.* Verdadero posee el sentido de válido o verosímil.

⁴⁵ Plenitud entendida como acabada y terminada, cuando el Pintor ha dejado de pintar sobre el lienzo.

⁴⁶ *Ibíd.* Válida, verosímil. Es el sentido que nos sugieren estos teólogos para lo “verdadero”. que es lo que permite visualizar la plenitud de vida contenida en el proyecto ejecutado.

⁴⁷ *Ibíd.* Verdad: “*única verdad como plenitud de vida contenida en el proyecto divino, y que se manifiesta al mismo tiempo la realidad del amor de Dios y la plena realidad del hombre*”

- c. Es “*la plena realidad del hombre*”.⁴⁸ Lo rescatado, lo vuelto a nacer, reflejará la voluntad del creador, y la verdad de su proyecto en el mundo.⁴⁹

De ese modo también descubrimos la condición de *temporalidad* y *finitud* cuando el *Logos* es principio de creación o cuando el *Logos* no está presente. Temporalidad que contrasta y distingue la condición de lo existente desde *un antes* y *un después* de la nueva creación. El proyecto de una realidad que es modificada y transformada en pintura *durante* el tiempo de su ejecución. Si el sentido joánico apunta a la *transformación por medio del logos del hombre*; el *logos* del Pintor, se dirige a la transformación de lo escogido (una materia común) hasta encarnarla en pintura.

El sentido joánico de *luz* también es *plenitud*⁵⁰. Otro término muy controversial, pues qué es plenitud para cada uno de nosotros, y si todos estamos de acuerdo en su definición. El texto bíblico es muy amplio y posee numerosos pasajes que nos explican con claridad el sentido de *plenitud* del *Logos*. La explicación principal es la *encarnación gloriosa* y visible de la divinidad. El que posee al *Logos* tiene una vida completa “en” el *Logos*, cuya plenitud se refleja al ser una nueva creación como depositaria del *Logos*. El proyecto ha sido modelado a plenitud en una nueva realidad para el arte. De este sentido de *encarnación*, la explicación del Apóstol Pablo dice: *Porque en él habita corporalmente toda la plenitud de la deidad, y vosotros estáis completos en él, [...]”*⁵¹

Dijimos que el Pintor posee una palabra proyecto que anida en él, y de ese modo el proyecto concebido a partir de *la palabra* será la medida que materialice su obra artística. Su unicidad como creación corporalmente debe reflejar el proyecto del Pintor. La medida de *acabamiento* de la *palabra-proyecto* también incluye los *sentimientos* del artista.

⁴⁸ *Ibíd.*

⁴⁹ Podríamos decir que al igual que la condición del hombre que vive en las tinieblas, una pintura puede reflejar la realidad del Pintor.

⁵⁰ *Ibíd.*

⁵¹ Santa Biblia 1977. Colosenses 2: 9.10; En la misma carta a los Colosenses, también dice: “...por cuanto tuvo a bien el Padre, que en él habitase toda plenitud, 1:19

Sentimientos reflejados en lo creado con esa pasión que alimenta y fortalece al Pintor. Pero también *sentimientos* que se transparentan en su obra artística, como el nivel y la pulcritud en el manejo técnico de los materiales; son algunos de los exponentes de la pasión de cómo y del por qué fue hecha la obra artística. Como afirma Gilson, la pintura es una *nueva existencia en el mundo* pero del arte⁵². El proceso también hace evidente, el deseo y la pasión como parte del principio de la actividad que motiva al Pintor a seguir creando. Una pasión permanente que impulsa al artista en *el hacer* de su obra que permite alcanzar su objetivo final⁵³. La obra de arte posee una brillantez que puede ser reconocida por todos.

Se entiende por lo tanto que los sentidos de “gloria y luz” están estrechamente relacionados. Uno nace del otro, no hay luz que haga brillar la obra de arte, si no hay una pasión detrás que le dio vida, y cuando la actividad del Pintor ha vertido el contenido de la palabra a plenitud, desde la obra de arte brilla el proyecto del *Logos*,... algo ha nacido en el arte, en palabras de Gombrich, “las mismas emociones que dan origen a la obra de arte, se transmiten al espectador, que a su vez los siente”⁵⁴.

2.4 La acción del Logos

Según L.E. Rivas, la actividad del *Logos* está en relación a lo que se define como “*lo suyo*”. Se desarrolla una “*acción* que otorga a *lo suyo* un nuevo sentido de pertenencia”⁵⁵.

⁵² GILSON, Étienne. *Pintura y Realidad*. Traducción del Inglés de Manuel Fuentes Senot 1957. Versión actualizada por Rosa Fernández Urtasun. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra. EUNSA S.A., 2000 (GILSON 2000)

⁵³ Si alguien me preguntara sobre el Arte Pop, sólo podría repetir lo dicho anteriormente. El mismo término para definir un estilo como Arte Pop, el Arte Constructivista y el mismo Arte Post Moderno, como “arte” ya se distingue de todo lo demás. Hoy en día poseemos expresiones y representaciones que se dan a través de “performances”, “instalaciones”, “arte interactivo”; todas ellas con seguridad serán sometidas a su temporalidad como existentes. Y con seguridad su finitud o permanencia sólo entonces se harán evidentes.

⁵⁴ GOMBRICH, E.H. *La imagen y el ojo*. Versión castellana de Alfonso Lago y Remigio Gómez Días. 1ra Edición. Madrid: Debate, 2000.

⁵⁵ Jn. 1:10;11-13 Rivas 2006. Pág. 130

Como creador, el Pintor es poseedor de una visión con un horizonte amplio, que se posa sobre algo particular que ha sido elegido como *lo suyo* y que va transformándolo en su nueva morada. Las telas que va a pintar se adecuan al proyecto del Pintor, se configuran cromáticamente al recibir el color del *Logos* que el Pintor quiere trazar sobre ellas. Las telas son soportes “dispuestos”, preparados, para recibir la forma y el color del *Logos*; son las telas que el Pintor ha transformado como suyas al haberse apropiado del *Logos* y convertido en pintura.

Rivas nos da a entender que esta transformación no es el resultado de un proceso natural, es necesaria una condición muy particular. Esa transformación tiene lugar desde *un nuevo nacimiento* y es la *fuerza de su dador* quien le otorga este cambio”⁵⁶. El término *fuerza* significa en el dador, una voluntad o un deseo de hacer algo (una pintura) con lo elegido. Como dador posee en su interior una potencia espiritual de un proyecto, que integra sentimiento, voluntad, y un proyecto para crear en lo suyo algo nuevo. Pronto las telas dejarán de ser lienzos vacíos, dejarán de ser telas para convertirse en cuadros, en la pintura de un artista.

De este modo podríamos definir que lo espiritual en el arte es esa potencia de un sentir, percibir, con la intención de hacer visible el proyecto de un artista, algo va a ser *vertido* sobre un soporte. Sus pensamientos y sus ideas, su visión del mundo del Pintor, volverán a nacer sobre sus *telas*.

Una imagen de esta transformación, la da Rivas en la interpretación de Juan 3: 3-6. En el texto citado encontramos el proceso de transformación de aquello que ha sido elegido como *lo suyo*. Este intérprete del Evangelio de Juan dice que se trata de “un nuevo nacimiento desde lo alto”, y se da “por la fuerza del Espíritu”. El *Logos* es *la fuerza del espíritu* en el

⁵⁶ RIVAS 2006, pp 130, 131. es “*necesario que se de un nuevo nacimiento desde lo alto y por la fuerza del Espíritu*”.

Pintor, capaz de develarse en lo que considera de “su propiedad, en lo suyo”⁵⁷. El Pintor posee esa fuerza, y la transformación de lo que *va a ser suyo*⁵⁸ consiste en verter un *don* en la materia plástica. Es necesario *recibir* la palabra⁵⁹, es necesario recibir al *Logos* para llegar a ser pintura.

La acción del *Logos* permite al creador modificar una realidad para sí, permite un aparecer del algo oculto. Léon ~Dufour la define como *esa modificación en el ser y el aparecer*⁶⁰ en el que el dador identifica a su receptor y simultáneamente es aceptado. Se inicia no tanto una búsqueda más bien un *encuentro* que parte del dador hacia un depositario.. Por eso puede llamarse *suyo* a lo creado por el artista, pues ha recibido del Pintor su autoría. El Pintor concede ese sentido de pertenencia al *aparecer* de sus pinturas por medio del *Logos*.

Esta acción especial presente en la *palabra-proyecto* del Pintor, modela las *nuevas formas* en su receptor por medio del claro oscuro del color. Una acción que concede a su creación, una nueva *identidad y pertenencia*. Si bien es cierto, no estamos describiendo una nueva creación o un nuevo nacimiento desde las dimensiones celestiales divinas como la del *Logos* joánico. No podemos negar que es necesaria una fuerza creativa, una fuerza espiritual que involucra *toda* la naturaleza del Pintor para que algo llegue a ser. De allí que no sea difícil imaginar la pasión y perseverancia en el hacer de los artistas. Los cuadros o las pinturas, como he venido desarrollando, no nacen de la nada, no se hacen solas. Pertenecen a un creador, a un Pintor; que muestra su pasión a través de su obra, donde resplandece el contenido de la *palabra-proyecto*⁶¹.

⁵⁷ Ídem. pp 130,131. Jn. 3: 3, 5,6.

⁵⁸ RIVAS 2006, p 131

⁵⁹ *Ibíd.*

⁶⁰ LÉON~DOFOUR, Xavier. *Lectura del Evangelio de Juan. JN 1-4 Vol. I* Salamanca: Ediciones Sígueme, 1989. pp 77-88 (L~D 1989)

⁶¹ RIVAS 2006, pp 130-131

2.5 La morada del Logos

¿Dónde anida la Palabra? Acabamos de mencionar que el *Logos* brilla en su espiritualidad desde esas profundidades de lo creado, transparentándose desde ese lugar que ocupa, desde aquel objeto que ha modelado el Pintor con la ayuda de *la palabra*. Es evidente la naturaleza de las obras de arte y su pertenencia a un espacio distintivo en el mundo. La atracción que ellas suscitan nos ubica como observadores del otro lado de su ámbito. De allí, que nuestro interés ya no estará momentáneamente en reconocer al artista que la hizo, sino describir un poco más del *impacto del aparecer* que una pintura produce en nosotros. Hay algo que yace en la obra de arte que también traspasa y alcanza al observador. Por cierto, no pretendo haber olvidado la *belleza de la naturaleza*, donde todos o casi todos la contemplan desde su propio silencio. En ese sentido las palabras sobran frente a tanta perfección y majestuosidad. Es más, hay algunos, también muchos, que desde el mismo silencio, también *reconocemos* al Artista que lo hizo y, repetimos junto con el salmista: “*Los cielos cuentan la gloria de Dios y el firmamento anuncia la obra de sus manos*”⁶². Y como veremos más tarde, tampoco es ajeno a Platón el sentido de la divinidad en el *Logos*, como la fuerza guía para la comprensión del “universo”⁶³.

El impacto que produce la obra de arte en su observador, es lo primero que activa una línea de comunicación; impacto que ha producido un contacto con el otro. Algo está presente en la obra de arte, que anida en sí misma que alcanza y traspasa al otro, a su observador. Dicho de otro modo, desde la *encarnación* de la pintura⁶⁴, resplandece *la gloria de la palabra*, la cual le dio origen⁶⁵. Según Rivas “la carne del *Logos* es la *nueva carpa* donde Dios se revela a la humanidad. El *Logos* encarnado es el lugar de encuentro entre Dios y la

⁶² SANTA BIBLIA – LBLA, 1997, Foundation Publications, INC. Salmo 19:1 Otra versión dice: *Los cielos proclaman la gloria de Dios, y la expansión anuncia la obra de sus manos.*” Salmo 19:1.

⁶³ PLATÓN. *Timeo* 27c-d.

⁶⁴ GILSON 2001. “Encarnada” es el término que usa Gilson para explicar el sentido de existencia como obra creada de una Pintura. GILSON 2001

⁶⁵ RIVAS 2006, p 133

humanidad. En la palabra hecha carne *resplandece* la gloria que viene del Padre. Se explicita entonces el papel revelador que tiene la Palabra hecha carne [...] el *Logos* es el único que puede expresar lo que es Dios y enseñarlo a los hombres”⁶⁶. Una pintura de cualquier Pintor reconocido es un buen ejemplo para entender esta acción del *Logos* sobre su encarnación. La pintura es la única que expresa el deseo del Pintor y lo devela a todos los hombres. Desde su encarnación como pintura se revela para otros, para todos nosotros, como el diseño del Pintor. De ese modo *la palabra* en su encarnación pictórica cumple un rol revelador y un espacio de encuentro para comunicar el diseño de su creador. La obra encarnada surge como un lugar de encuentro y comunicación de la intención del artista. La palabra anida en la obra creada, mostrando su validez desde sí misma, *convertida en morada*, la obra de arte hace *resplandecer* al *Logos* para todos⁶⁷.

El mismo Castro Sánchez⁶⁸ citando a K. Adam describe la humanidad del *Logos* como “*transparencia y manifestación visible de lo divino*”.⁶⁹ Ésta última cita explica de un mejor modo la frase dicha *dónde anida la palabra*. Si pensamos nuevamente en la obra de arte, sigamos con la pintura, reconocemos su belleza, lo que ella comunica a través del claro oscuro del color. Podemos ver la armonía de sus ritmos y el equilibrio de sus proporciones en relación a la forma y el espacio, que nos permite reconocer una obra de arte. Como pintura, hay algo en ella que transparenta y brilla para nosotros, algo anida en ella que el Pintor nos comunica. Su brillantez yace en el logro del proyecto que el Pintor ha logrado vaciar sobre sus telas; sólo así, es posible afirmar que esa pintura expresa desde sí misma todo el sentir del Pintor. Desde la pintura, la brillantez de la palabra transparenta el proyecto de su creador, y *puede* explicarnos y contarnos del por qué de su existencia⁷⁰.

⁶⁶ Ídem. pp 132-136

⁶⁷ Id. pp 133- 135

⁶⁸ SCS 2001.

⁶⁹ SCS. 2001, p 21. ADAM, Karl. *El Cristo de nuestra fe*. Barcelona, 1966, pp 249,250.

⁷⁰ SCS 2001, pp 28 - 30

En su nueva apariencia como obra de arte, una pintura, se convierte en la expresión *verosímil* del proyecto del Pintor; pero su materialización también manifiesta su percepción del mundo. De ese modo acercarnos al artista creador desde un horizonte más “humano”⁷¹, sensible y asequible para todos. Sin romper y perder su naturaleza finita, la obra de arte permite develar *el deseo* del Pintor. El sentido joánico que interpreta Castro Sánchez para esa visión más *humana*, es un punto de encuentro para *ensamblar* aquello que es sólo *pensamiento* y aquello que es sólo *materia*, lo “*absoluto manifestado en lo contingente*”⁷²; como cuando el Pintor nos permite contemplar la grandeza del *Logos* en la fragilidad de su obra como soporte. De ese modo, reconocer en la pintura, el punto de encuentro, donde se ensamblan pensamiento y materia. La tela recibe los trazos del color del mundo, que el Pintor ha creado. El *Logos* mora en la obra creada y se da a conocer, devela para otros el diseño del Pintor. Su proyecto ha rescatado lo débil, lo contingente, lo que estaba en las sombras, y era inconsistente; lo rescatado de las sombras se ha transformado en Pintura. Lo rescatado es la encarnación de una visión artística en obra de arte. Análogo al sentido joánico del *Logos* que rescata y da vida por medio de sí mismo a aquel que vivía en las tinieblas. Reconocemos las obras de arte, como creaciones que han pasado de las tinieblas a la luz, del caos al orden, de lo débil y frágil a lo permanente y luminoso; de lo desconocido a una nueva identidad y pertenencia para el arte⁷³.

2.6 *El Logos como instrumento de comunicación*⁷⁴

Pero la función del *logos joánico* es muy amplia y descubrimos un nuevo elemento aplicable al proceso creativo. Si comparamos al *Logos* joánico con el *logos* del Pintor,

⁷¹ Íd. pp 31-33 “De esta forma [...] el Verbo se ha hecho carne, debilidad, tiempo, historia, contingencia [...] el Absoluto se ha manifestado en lo contingente [...] al asumir lo humano, Jesús lo ha dotado de los rasgos de lo divino; el dualismo ha desaparecido para siempre.

⁷² Íd. p 31

⁷³ Íd. p 32

⁷⁴ MF 2005, p 66

ambos pretenden dentro de su propia función darnos a conocer algo, revelarnos un designio. Ambos tienen algo que decir y hay una voluntad que le urge darlo a conocer. En ambos casos, también el proyecto de su *encarnación* cumple esa función. Francis Moloney hablando del sentido joánico, nos explica cómo, en cuanto a la *actividad*, el *Logos* es esencialmente *un instrumento de comunicación*. Igualmente Bartolomé⁷⁵ hablando del *Logos* como instrumento de comunicación, dice: el *Logos* “como palabra *existe para decir algo, comunica lo que el Ser divino piensa*”⁷⁶. Para Moloney el sentido joánico siempre resalta el designio de la palabra sobre el proyecto a comunicar, cuyo acto *aconteció* en el pasado, antes del principio, pero *continúa* en el presente⁷⁷. De ese modo, el *Logos* hace accesible el umbral de lo que está más allá del tiempo y del mundo, pues como *Logos* es preexistente al tiempo y a lo creado. Moloney enfatiza la coexistencia divina del *Logos*, cuyo *telos* busca justamente comunicar el propósito que está presente en la encarnación del proyecto. Develando en esa coexistencia su pertenencia al *ámbito divino*,⁷⁸ formulando un proyecto que ha de ser comunicado por medio de *la Palabra*. De ese modo, entendemos que la existencia del *Logos* y el *proyecto del Logos*, son dos cosas distintas, como uno es el Pintor y la otra, el proyecto del Pintor. Más aún, la obra de arte es el *telos* del Pintor, donde mora el proyecto en sí. La obra de arte será el resultado de la última etapa de configuración y materialización, que nos comunica el sentir del Pintor.

El *Logos* es principalmente *proyecto* y como tal está sujeto al tiempo, el *Logos* es un proyecto que va a acontecer en el tiempo y el espacio, y como instrumento comunicante está sometido *al tiempo y el espacio*⁷⁹. Hablar de un proceso creativo demanda considerar estos dos elementos, pues el hacer del arte es un proceso en el tiempo, donde se modula y se da forma al proyecto. El hacer del Pintor sustentado como *proyecto* interviene ese tiempo para darnos a conocer, para comunicarnos su *Logos*, su *proyecto*. El Pintor posee

⁷⁵ BARTOLOMÉ 2002, p 155

⁷⁶ *Ibíd*

⁷⁷ MF 2005. Pág. 66

⁷⁸ BARTOLOMÉ 2002, p 155

⁷⁹ SCS 2001, p 35. Para Castro Sánchez el término *Logos* es principalmente *proyecto*, y como proyecto está sometido el tiempo.

no sólo la comprensión de lo que *quiere* comunicar, sino también conoce cómo decirlo a través de su técnica pictórica; comunicar lo que conoce del *Logos* es su mayor deseo que devela en su obra plástica ⁸⁰.

La *palabra* no sólo es un instrumento comunicante para el Pintor, también es su fuerza motora, descubriendo *en* la palabra una *abundancia* de posibilidades para su creatividad⁸¹. En el Pintor, *la palabra* define su visión del mundo, y en su pintura expresa y comunica la palabra que de dio origen. El texto que enfatiza esa medida como abundancia dice: “[...] yo he venido para que tengan vida, y para que la tengan en abundancia.”⁸² La actividad del *Logos* en su función de rescate, transformación, conversión, es un instrumento que permite a lo creado recibir toda esta abundancia que abarca la *palabra-proyecto*. A través del *Logos* es posible *planificar, comunicar, y crear*, por ejemplo, una nueva *apertura*⁸³ del color encarnada en pintura.

Un recorrido del Evangelio de Juan, describe el poder y la función del *Logos* en *todos aquellos que lo recibieron*⁸⁴, y cuyo énfasis recae en el deseo de convertir en su morada todo aquello que ha elegido como *suyo*. Su efecto final es *la relación y la correspondencia* entre el *Logos* y la brillantez de su nueva morada. Una vez más expone a la luz la nueva condición de sus receptores, de lo contrario no podría darse una conversión y posibilidad de un *nuevo* nacimiento. No hay verdadera conversión de lo elegido por el Pintor si no vemos al *Logos* brillar en su nueva *morada*. Se da una doble comunicación y acción del *Logos*: en el Pintor y en la obra de arte, donde finalmente anida. Si el *Logos* no es un proyecto viable, si el Pintor no tiene algo que comunicar a través de su proyecto, si no hay un soporte a ser llenado, y si no hay una medida que pueda ser configurada, no habrá un nuevo nacimiento.

⁸⁰ Ibíd. Castro Sánchez coincide con Mateos y Barreto al afirmar que el *Logos* es “*expresión y comprensión de la divinidad.*”

⁸¹ SANTA BIBLIA 1977, Juan 10:10.

⁸² Ibíd.

⁸³ SCS 2001, p 36 “*el Logos es la fuerza que pone en movimiento nuevas inquietudes que la palabra (el Logos) ha suscitado*”

⁸⁴ SANTRA BIBLIA 1977, Juan 1:12.

Cuando un cuadro no llega a realizarse, es porque no hay una correspondencia entre su contenido (*logos*) y su representación artística. El Pintor no ha podido comunicar, verter en su depositario, todo aquello que ha querido pintar, por lo tanto todavía no hay una pintura existente.

La obra de arte no oculta su brillantez, todo lo contrario, en la materialización de la obra de arte se representa y comunica en su figuración, aquello que le dio origen. La palabra *traspasa* su materialidad para mostrarnos la *palabra [...] que la sustenta y personaliza*⁸⁵. El Pintor necesita de la fuerza creadora del *Logos* que sustente todo su *proceso* creativo. La interiorización del *Logos* en el Pintor no hará otra cosa que producir infinitamente obra tras obra. Su constancia y presencia en él, permite que el *Logos* ilumine y guíe todo su proceso creativo.

Para nosotros, como ya hemos dicho, la idea previa entendida como proyecto antecede a su hacer; la *palabra- proyecto* es la idea que dará origen a su obra en base al contenido que ella quiere comunicar. En *la palabra* se hace aprehensible para el artista el proyecto a ejecutarse. Desde el *pensar* de la palabra-proyecto surge *un plan de creación*, la palabra adquiere *forma* como un *plan-proyecto* del Pintor⁸⁶. En el Pintor surge como el *plan* del mundo [...] **de sus ideas, un modelo para el ordenamiento de [...] su mundo visible**⁸⁷. La *palabra* hace visible el modelo invisible que ha sido formado en su mente para crear después uno material y visible. En el Pintor, la *palabra* es una *realidad independiente de su realización efectiva en el mundo visible*⁸⁸, porque hay un modelo de lo que *acontece en la realidad*⁸⁹. Por todo ello, *la Palabra*⁹⁰ es una realidad dinámica y eficaz. Si imitamos al *Logos* joánico, daremos cuenta que *la Palabra* no solo es una palabra en nuestro intelecto,

⁸⁵ SCS 2001, p 45

⁸⁶ TILBORG, van Stef. *Comentario al Evangelio de Juan*. Navarra: Verbo Divino. 2005, pp 17-20 El texto dice “plan de Dios”. (TILBORG 2005)

⁸⁷ El texto en negritas esta subrayado para no hacer alusión al mundo de las ideas platónico.

⁸⁸ TILBORG 2005, p 20

⁸⁹ Íd. pp 17-21

⁹⁰ L-D 1989, p 44. (La Palabra de Dios)

sino también una respuesta inmediata para la *acción*⁹¹. La función de *la palabra* cumple así una actividad múltiple, quien desde su preexistencia a la obra creada, el Pintor puede apropiarse de ella, para organizar un proyecto que le permita desarrollar un orden propio para su proceso creativo. Una pintura será finalmente, la cristalización comunicada del deseo del Pintor.

2.7 *Viviendo desde el Logos*

Dijimos que la *palabra-proyecto* encierra para el pintor un todo como contenido a revelarse en sus telas. Hay una visión (*doxa*: [gloria])⁹² que el pintor va a reconstruir sobre un nuevo soporte dando lugar a una nueva existencia en el mundo del arte⁹³; esa es la función de la palabra, otorgar o más bien dar vida a aquello que no lo poseía para el sentido del *Logos*. En su nueva morada el *Logos* resplandecerá en lo habitado. Lo re-construido y transformado no sólo ha sido insertado en una nueva realidad -la del arte- sino que como obra creada, ella misma resplandece. Desde allí, desde su nueva morada, el *Logos* también puede *contar, explicar en detalle*⁹⁴ el proyecto del artista, del Pintor. Desde su nueva morada, la palabra habiéndose materializado, devela el proyecto del Pintor, su percepción del mundo, transformada en pintura nos cuenta en detalle, de su nueva existencia como obra plástica.

Si hablamos de una pintura, la obra en sí, puede a través de lo representado contarnos el proyecto del artista. Su concreción como pintura es su nueva existencia, “definitiva y permanente”⁹⁵. La palabra-proyecto del pintor materializada, encarnada en pintura, ha

⁹¹ L-D 1989, p 45. Léon~Dufour citando a Cf. A. Robert, en DBS (1955) 442-465. (ct.34)

⁹² MyB 1980, p 125

⁹³ GILSON, Etienne Gilson. *Painting and Reality: Physical Existence*. Chapter One.1965. Third printing. Published by The World Publishing Company. 1965. pp 27 - 63

⁹⁴ L~D 1989, pp 110,111. RIVAS 2006, p 135.

⁹⁵ My B 1982, p 41

transformado los pigmentos en matices; el Pintor ha sido guiado a construir una pintura, con los matices del color de la luz, las formas y los contrastes que modelan su palabra-proyecto. Son los detalles de cómo modelar la palabra-proyecto como la encarnación de un colorido pictórico llamado cuadro; la visión y el deseo del artista se han materializado, palabra y pintura son un todo. La *pintura, el cuadro*, es una perfección sostenida por el *Logos*, convertida en su morada⁹⁶; el *Logos* en el Pintor, es la fuerza de la palabra para explicar, *ejecutar* en detalle su proyecto encarnado en una pintura⁹⁷. El cuadro es lo único que puede expresar y develarnos quién es el Pintor y mostrarlo a todos los hombres, y al mismo tiempo, ser un objeto de existencia permanente como obra de arte.

Pero “contar o explicar en detalle”, sólo es posible, porque el Pintor puede “representar un momento único de una acción”, porque “selecciona el momento más fecundo” de su visión”⁹⁸. Lo que el Pintor logra “ver” es tan sólo un único instante, en un “único aspecto”. Detallar un instante de una “realidad que cambia sin cesar”⁹⁹. Cuando el Pintor ve ese instante, es porque reconoce “un cuadro en la realidad”, donde aflora “una primacía del significado” del *Logos*. Dándole convencimiento en su proyecto”¹⁰⁰. Y no tan cercano al *Logos* joánico, en cuanto al diseño, sí podríamos decir igual que Gombrich, citando a Aristóteles, que el Pintor al “ver un cuadro de la realidad”, su mayor placer reside en reconocer esa imagen, “saber” cómo darle vida; porque “conoce, sabe cómo imitarla”; puede reconocer y nombrar lo que es cuadro. Si *conocer* y saber *ver* es reconocer cómo pintar, no dudamos que la actividad del Pintor, como dice Gombrich, es un “placer que se deriva de su capacidad de reconocimiento”¹⁰¹.

⁹⁶ RIVAS 2006, p 135 según L. H. Rivas. “*Se explicita el papel revelador que tiene la Palabra hecha carne. Por las condiciones que reúne, Jesucristo es el único que puede expresar lo que es Dios y enseñarlo a los hombres.*”

⁹⁷ My B 1982, p 53

⁹⁸ DÉLEUZE 2007, p 42

⁹⁹ Id. p 43.

¹⁰⁰ Id. pp.32, 289, 51.

¹⁰¹ GOMBRICH 2000, pp 12, 13.

3 LA ACTIVIDAD CREADORA DEL DEMIURGO-HACEDOR EN PLATÓN

3.1 El demiurgo-hacedor en Platón

En uno de sus diálogos, el *Timeo*¹⁰², Platón describe el proceso y el orden de la creación del kosmos. Esta descripción, permite reflexionar sobre varios momentos similares en el proceso creativo de un Pintor. El demiurgo platónico produce un kosmos, imagen de un modelo inteligible; y un Pintor produce un objeto de arte, una pintura, imagen de una “percepción”, sobre lo cual a lo largo de los siglos, los Pintores no se han puesto de acuerdo.

Dar validez a un objeto del arte que existe en lo sensible, que para Platón es copia de la copia, frente al modelo del kosmos, como imagen de lo inteligible que siempre es y que no cambia, ensancha la brecha y los diferencia aún más. En lo personal, he encontrado numerosas semejanzas, sobre todo por el modo en que el demiurgo da inicio al kosmos. Cómo ordena su proceso de creación, haciendo evidente sus causas y los elementos que utiliza para hacer o fabricar su obra.

Un demiurgo hacedor -no creador- descrito por uno de los interlocutores, -Timeo-, nos relata el origen del kosmos; cuyo relato aporta una estructura que permite encontrar significativas semejanzas con la actividad del Pintor. Sobre todo en el proceso cuyo *orden* teleológico no sólo explica el origen del mundo físico. En éste caso, Timeo también nos relata la relación estrecha que existe entre el demiurgo hacedor y el modelo inteligible, para poder hacer una imagen (un kosmos) la más bella y perfecta según el modelo aprehendido. Timeo hace énfasis en que su discurso debe “mostrar de la mejor manera” (27d) lo que

¹⁰² PLATÓN 1992. *Diálogos VI, Timeo*.

piensa del origen del universo. Principalmente dice Timeo, que es importante diferenciar “lo que deviene de lo que siempre es”; diferenciar la “imagen del modelo eterno” (28 a – 29d); y luego encontrar por qué causa el hacedor hizo el devenir y el universo (29 d – 30 en adelante).

Hay una similitud entre el hacer del demiurgo en el *Timeo* y el “hacer” del *Logos* joánico. El *Logos* siempre es: “*En el principio era el Verbo*”; y su encarnación y su función es por causa de una existencia sin *Logos*, que vive en caos y desorden¹⁰³. El *logos* platónico es un relato que también explica el principio del devenir y del universo, a partir de una materia en caos y desorden (30a). Timeo que nos informa con el mayor detalle, cómo fue la actividad del demiurgo al *hacer* el universo, modelando una materia en caos y desorden imitando un modelo inteligible. El sentido del *Logos* joánico, es un relato que comunica y sigue comunicando el proyecto de la divinidad, revelando el misterio del *Logos*, cuyo objetivo es el rescate o salvación del hombre (que mora en las tinieblas) a través de su propia encarnación. Pero a pesar de la diferencia de *telos* de estos dos creadores, hay detalles y momentos que muestran ciertas semejanzas, principalmente en el orden de creación. Una de estas semejanzas es el *causal* de lo creado, ambos buscan dar orden al caos de algo existente. Otro es el sentimiento que lleva a la actividad creadora. Son sentimientos de un gran amor divino los que motivan que el *Logos joánico* se encarne para instaurar un nuevo orden de existencia¹⁰⁴; igualmente son los sentimientos particulares en Sócrates, Critias, y sobre todo del “demiurgo hacedor”, que se manifiestan como un *deseo particular*, lo que permite una actividad sobre la materia en caos y sin descanso, para darle un orden estable (29 b -30b). La voluntad del *demiurgo* es dar forma a una materia preexistente que alcanza un verdadero orden según el modelo eterno, un modelo que el artífice contempla atentamente; también hay una voluntad divina que busca dar un nuevo orden según el

¹⁰³ Jn.1:1 a, 5; y 3: 16.

¹⁰⁴ Un nuevo orden de existencia del hombre, saliendo de una vida en tinieblas para vivir con la luz del *Logos*.

modelo del *Logos* que encontramos en todo el texto joánico. En ambos *un hacedor* quiere hacer *una imagen y semejanza* según el modelo ideal.

El discurso de Timeo empieza por una antesala del origen del kosmos; para luego en tres intentos, en tres *logos* sumamente complejos, dar una explicación sobre el origen del universo. Francisco Lisi, el traductor del diálogo, ha hecho una división del relato por medio de una estructura que se da en tres *logos*; explicitado en tres puntos de vista, para dar una explicación más completa del universo.¹⁰⁵ No uno sino tres *logos* para explicar cómo llegó a existir el universo. Dándonos a comprender la dificultad que siempre ha existido al tratar de explicar o dar detalles, de cómo algo fue concebido, creado o fabricado como obra de arte.

Nos dice F. Lisi, que se trata de una estructura que va precedida de una “*introducción (17ª–27b)*”, para luego “*presentar un primer logos que explica: la obra de la razón y su perfección como creación por acción de la forma (27c-47e)*”; un segundo *logos* que estudia la “*contribución de un segundo principio (arche) en la constitución del mundo: el espacio como aquel elemento que recibe en sí la limitación de la forma (47e – 69c)*”; y finalmente un tercer *logos* “*que describe la mezcla del límite y de lo ilimitado, tal como se da en el hombre. (69c – 92c)*”¹⁰⁶.

Mi interés por encontrar un *logos* que explicita el “proceso creativo”, bien podría apoyarse en lo verosímil¹⁰⁷ de este relato. Tres *logos* que explican en tres tiempos la actividad del demiurgo, organizando un posible método que permita entender a cabalidad en qué consiste

¹⁰⁵ PLATÓN. DIÁLOGOS VI, *Filebo, Timeo, Critias*. Traducciones, introducciones y notas por Ma. Ángeles Durán Y Francisco Lisi. Madrid: Gredos S.A. 1992, p 140.

¹⁰⁶ Íd. pp 140-141. Hay que señalar que en este discurso según señalan algunos estudiosos del tema -y con razón-, Platón recurre al “mito” para presentar a través de un discurso verosímil aquello que directamente por “la razón” no puede argumentarse a plenitud. W. Ross; Cornford; G. Droz son alguno de aquellos estudiosos.

¹⁰⁷ Verosímil es el término que usa Platón para el sentido de “relato” en el Timeo, dado que tiene que recurrir al mito para dar una explicación coherente del origen del kosmos.

el proceso creativo. Si el discurso de *Timeo* permite hacer aprehensible el conocimiento del origen del kosmos, termina siendo en mi opinión un posible método, verosímil e ideal, de cómo distinguir y hacer aprehensible *un modelo ideal*¹⁰⁸. Y partir de él construir una imagen en el orden de lo sensible. Sobre todo considerando el gran aporte que encontramos en el Origen del Kosmos del *Timeo* de Platón, que permite sustentar el *principio* del proceso creativo; y de paso proponer un orden de la actividad creativa para aquel que se “inicia” en una vida dedicada al hacer del arte. Por ello he considerado importante analizar tres conceptos que este diálogo aporta para el interés de la tesis:

1. El *placer*, como un sentimiento que rodea a los interlocutores de Sócrates. Un momento donde quien “*conoce*” está en capacidad de explicar su visión del mundo. Entendiendo al *placer* y su relación con la actividad creativa.
2. El “*demiurgo*” platónico como un “*hacedor*” no “creador” del Kosmos. Quien como *hacedor* tiene la capacidad de crear un “*kosmos*” mediante el razonamiento fijando su “mirada en el ser inmutable para usarlo de modelo” (28a-b). El *demiurgo* *hacedor* y su relación con el modelo ideal.
3. La construcción, proporción y relación del espacio (receptáculo) y la materia por el *demiurgo* *hacedor*. (28 b; 29e; 34b; etc.), que lleva al “*demiurgo* *hacedor*” a dar “*forma*” a una imagen como un kosmos viviente.

3.2 *El sentido de placer en Platón.*

En primer lugar se podría decir que todo proceso creativo tiene su inicio mucho antes que la actividad misma de la creación de algo. Hay una condición del artista o del artífice, muy

¹⁰⁸ En relación al arte un modelo ideal para un Pintor. La pregunta que queda abierta es ¿qué es un modelo ideal para el Pintor? Un modelo ideal es un modelo permanente en la mente del Pintor, es un modelo abstracto en todas sus definiciones y dimensiones, y hace tangible su realización sensible a través del Pintor en sus pinturas.

importante que lo *empuja*, lo *seduce* a crear. Dijimos del *Logos* joánico, que el “amor” fue el motivo del proyecto divino; y en el diálogo platónico encontramos un *deseo* particular que lleva a una acción. Tema relevante en el desarrollo de esta tesis – *el placer*- que resalta un sentimiento como un elemento determinante en la actividad creativa.

Podemos llamarlo *placer*, *deleite*, *goce*, sentimientos que son parte de la actividad creadora o de aquellos momentos de creatividad. Hay un ambiente particular que da inicio al proceso creativo, cuyo fundamento podemos encontrar en la parte introductoria del *Timeo*. Se puede “ver” como fluye un diálogo en relación a un tema en común, tremendamente motivante para sus interlocutores que los lleva a exponer su sentir a través de distintos relatos. Interlocutores que se ponen de acuerdo, para elegir al mejor interlocutor, quien “conforme a los principios de la razón” puede realizar un discurso sobre el tema señalado¹⁰⁹.

Resalto el momento cuando se inicia el diálogo y la “efervescencia” que se da entre sus interlocutores sobre todo en Sócrates. Quien desea volver a oír un discurso sobre un “estado ideal” (19b-20c), después de haber deliberado arduamente del tema. Vale resaltar el momento cuando se inicia el diálogo y el estado “febril” de uno de sus interlocutores: Sócrates desea volver a oír un discurso sobre un estado ideal (19b-20c) con la certeza y la visión clara de quien conoce cómo argumentar antes de ejecutar un discurso; y no deja de sorprender el lenguaje con el que Sócrates describe su sentir:

*“[...] Creo que lo que me pasa es algo así como si alguien, después de observar bellos animales, ya sea pintados en un cuadro o realmente vivos pero en descanso, fuera asaltado por el **deseo** de verlos moverse y **hacer** en un certamen, algo de lo que parece corresponder a sus cuerpos. Lo mismo me sucede respecto de la ciudad que hemos delineado [...]”¹¹⁰*

Lo más resaltante de la cita es el sentido de *deseo* que nos sugiere el texto. *Deseo* que está presente en ese momento, como mencionamos antes, precediendo a todo acto o proceso

¹⁰⁹ *Timeo* 17a -18a.

¹¹⁰ *Timeo* 19b-c

creativo. Un interlocutor (hacedor) es despertado, activado por un *deseo*, después de haber contemplado “*los bellos animales*”; *algo* ha sido aprehendido por el intelecto que despierta su creatividad para realizar un certamen, (un proyecto). Dándonos a entender que todo lo que precede a *un hacer* demanda articular y argumentar racionalmente la visión de aquello que va a ser generado. Lo interesante de estos momentos es la descripción de las emociones de Sócrates: “*después de observar [...] es asaltado por el “deseo de verlos”, en un nuevo espacio: “la ciudad que hemos delineado”*”.

Para ser asaltado por un deseo, previamente ha sido necesario “observar” algo, una cosa, un objeto, algo que permite ser aprehendido por medio de la razón; luego, después de conocerlo o de tener conocimiento del mismo, sólo entonces, podemos ser “asaltados por un deseo” de volver a verlo en un certamen de acuerdo a su propia naturaleza. Como señalando dos instantes de un mismo momento hasta hacer posible “delinear” un discurso – un proyecto- alimentado por un sentimiento constante que permite configurar un discurso final. Es importante resaltar los sentimientos de placer, o el deseo que experimentan los interlocutores, los hacedores de discursos, en este primer momento sobre el sentido del término “*deseo*” dentro del contexto platónico. Empezando a entender la creatividad como un proceso que involucra visión, placer, aprehensión y una acción inmediata que lleve a la creación de lo ideado. “La ciudad que hemos delineado”, puede entenderse como el proyecto del interlocutor. EL “hacedor”, observa, aísla y separa lo “delineado” según el *logos* (proyecto) a ejecutarse.

Una nueva descripción de una experiencia particular se da también en Critias, otro de los interlocutores, quien narra “un relato muy extraño” contado por Solón¹¹¹, amigo de su bisabuelo Drópida y Critias su abuelo, (20e) hasta llegar a él. De esa historia Critias nos dice:

¹¹¹ PLATÓN *Timeo*, 1992, p 161, cita 6. Solón. Se trata de una mención de los siete sabios, personajes en parte míticos y en parte históricos que eran considerados en la Antigüedad la expresión máxima de la sabiduría humana.

“[...] y el anciano me lo contó de buen grado, cuando vio que yo lo interrogaba con interés, y, **de esta manera me quedó grabado como una pintura a fuego de una escritura indeleble**’. Para más adelante continuando diciendo: “ahora trasladaremos a la realidad a los ciudadanos y la ciudad que tú ayer nos describiste en la fábula, [...]”¹¹²

El texto resalta un sentimiento como la “necesidad” de volver a presentar un discurso con una imagen más clara de lo expuesto con anterioridad.

La percepción que nos da la lectura de que “*algo ha sido grabado como una pintura a fuego de una escritura indeleble*”, no hace más que afirmar la certeza de una experiencia interna, que posteriormente pone al descubierto el “deseo” de realizar un nuevo discurso de aquello que quiere volver a mostrarse. La observación que hago aquí está resaltada en el término *deseo*, como aquel “*placer*” que anida como fuego en el expositor del relato. *Placer (interés)* de un relato grabado en él como una “escritura indeleble”, que no se borra, que no deja de ser, que está presente en el interlocutor como el discurso que quiere comunicar. A través del *logos*, Critias, describe una fábula, de manera tal, que hace posible “trasladar a la realidad” a la ciudad y a sus ciudadanos idealizados. Conocimiento y pasión despiertan la actividad creadora.

Entendemos que el sentido del término *placer* aparentemente no tiene ninguna prioridad en la doctrina platónica. Sin embargo G.M.A. Grube¹¹³ nos propone una lectura correcta del sentido de “*placer*” en Platón, que ayudará a sustentar esos instantes de visión que se describen en el relato, sentimientos que también acompañan a todo artífice y preceden a la obra en sí. Repito “*placer*” como esa condición motivada del artista que fortalece su creatividad, alentada por un deseo interno, que se va formulando y argumentando hasta alcanzar su materialización en la obra de arte.

¹¹² *Timeo* 26c

¹¹³ GRUBE, George Maximilian Anthony. *Plato's Thought*. Boston: BEACON PRESS, 1961. (GRUBE 1961)

Grube es quien nos alienta a embarcarnos en una posible “navegación” y llegar a buen puerto. En su obra *Plato's Thought* ha dedicado todo un capítulo al tema del *placer*, que nos permite acercarnos a lo que puede ser el placer en la vida de un Pintor. *Placer* que también se da en esos instantes de visión que guían al Pintor a volcarse a una vida creativa. Grube nos explica por qué “no es extraño” este deseo en Sócrates¹¹⁴. El ha hecho una selección cuidadosa de los diálogos platónicos y da inicio a su argumentación sobre este tema, distinguiendo dos tipos de placer. Empieza haciendo una distinción de los placeres corporales hasta llegar a los más elevados que corresponden al alma¹¹⁵. Esta lectura abarca los diálogos del Gorgias, Protágoras, el Hippias Mayor, Fedón, Filebo, La República y otros, para sustentar su posición sobre el sentido platónico del “verdadero placer”. Y por lo extenso del análisis, tomaré sólo los textos pertinentes para esta tesis.

Grube ordena este análisis según el pensamiento platónico, empezando por aquel placer que “se encuentra en hacer lo correcto, porque para alcanzar la felicidad hay que hacer lo que es justo”¹¹⁶. Ya que si alguno *comete alguna injusticia es más grave o peor que sufrirla*, por lo que es *preferible sufrir la injusticia antes que cometerla*¹¹⁷. Sostiene Grube que para Platón, “el placer y el bien se identifican en el mismo sentido que el dolor y el mal.” Pero hay que distinguir al mismo tiempo que algunos “*placeres son buenos por ser útiles y otros malos por ser perjudiciales*”; sin embargo el sentir “*dolor o su ausencia no son criterios para buscar el placer en función del bien.*” Ya que –según la posición socrática, dice Grube - “*el conocimiento constituye el objetivo de la vida*”¹¹⁸.

Éste primer análisis entre lo justo y la injusticia, entre el bien y el mal, resaltan y distinguen un primer orden que hace Platón de los placeres corporales de aquellos que son más

¹¹⁴ El Profesor G.M.A. GRUBE, Estudió en la Universidad de Cambridge. Fue profesor (1961) en la Universidad de Toronto.

¹¹⁵ Grube diferencia los placeres del alma de los placeres del cuerpo, los del alma son los más elevados.

¹¹⁶ Id. pp 52-57. PLATÓN 1999. *Gorgias* 466e

¹¹⁷ GRUBE 1961, pp 53, 57. PLATÓN 1999. *Gorgias* 466e, 482c, 483^a, 484 a.

¹¹⁸ GRUBE 1961, pp 56-57

elevados para el alma¹¹⁹. Sobre todo enfatiza esa estrecha relación que hay entre “*el placer y el bien*”, que más adelante también se repite en relación al demiurgo hacedor. Para Platón se siente “placer” al hacer el bien, al hacer lo justo, lo correcto; sin olvidar que dentro de ese sentimiento de placer, también está incluida la satisfacción de quien adquiere y tiene conocimiento. Dicho de otro modo, podemos rescatar que hay “placer” en experimentar aquello que es *justo*, que es *útil*, que es *bueno* y todo lo que permita obtener *conocimiento*¹²⁰.

Luego Grube continúa su análisis explicando cómo deberían gobernarse los hombres. Cita a Pródigo (del *Protágoras*) quien afirma que *los hombres deberían ser gobernados o encaminados por el conocimiento y la razón y no por sus impulsos*¹²¹. Haciendo la distinción entre el “*goce y el sentido del placer*”. Pródigo define el *goce* como “*aquello que adviene cuando se aprende algo y se adquiere conocimiento con la mente, mientras que el placer se siente en la comida, la bebida y en otras experiencias corporales*”¹²². Pone así en relieve, que no es plausible utilizar un criterio o medida como el dolor o el placer como único criterio para juzgar al “*bien*”, es necesario una “*ciencia*” *más exacta como medida*, (*τέχνη μερητική*). La actividad que demanda aprender y llegar a tener conocimiento, también es una experiencia que está envuelta en un placer particular que se da en el campo del intelecto.

Es así que el análisis de Grube continua con definiciones que van marcando grandes diferencias de las cosas banas, corporales, para ir resaltando el pensamiento de Platón al describir los placeres de la mente. Sobre todo menciona la capacidad de aprehensión de un individuo que ha sido capaz de abandonar lo terrenal para alcanzar la sabiduría. A partir de éste momento, el análisis que presenta Grube nos lleva a encontramos con la descripción

¹¹⁹ Id. pp 56-57

¹²⁰ Id. p 57

¹²¹ GRUBE 1961, pp 58-61. PLATÓN 2006. *Protágoras* 351b.

¹²² GRUBE 1961, pp 60,61. PLATÓN 2006. *Protágoras* 337c

platónica del sentido de la *belleza* como uno de los grados para definir el *bien*¹²³. Según Platón, a través de la belleza es posible definir “*lo bello como aquello que es agradable a los ojos y a los oídos*”¹²⁴. Y a pesar de que los “*placeres que vemos y los que oímos son dados por los sentidos, es posible contemplar la belleza como un placer inicuo*”¹²⁵, ya que “*lo bello es lo que proporciona placer a la vista y al oído.*” Estos placeres son los “*menos perjudiciales*”¹²⁶ en el sentido de ser “*más útiles*”¹²⁷. Tenemos un sentido de placer relacionado a la contemplación de la belleza, que resalta el sentido de la vista, que, como veremos más adelante, es un sentido determinante para la aprehensión de lo ideal, de lo verdadero. Pero Grube nos hace una aclaración importante al rescatar dentro del discurso platónico que, “si lo útil es lo que produce el bien, se establece una diferencia inaceptable al considerar que lo bello podría ser causa del bien”. (Hippias Mayor 297c.) [Repetimos “lo bello no es causa del bien”].

Continúa Grube dejando atrás el sentido de *placer* asociado a todo lo corporal, explicándonos aquel *placer* que le corresponde al alma. En el *Fedón* según Grube, Platón define el “*bien*”, como “*el objeto de conocimiento en el cual el filósofo puede encontrar un criterio fidedigno para la elección de los placeres*”¹²⁸. Pensamiento que también se da en el *Diálogo de la República*, donde Grube remarca el énfasis que hace Platón al exaltar “*la vida del filósofo como aquel dedicado a la búsqueda de la verdad y su amor por ella, sólo desde allí será posible encontrar la fuente del placer*”. Alcanzar el “*Bien*”, será para Platón, “*la medida justa, ya que cada parte del alma tiene su propio placer. Lo mejor será para el alma amar la sabiduría, pasión que lo llevará a la verdad y no a buscar gratificaciones que la esclaviza. El placer de la mente será el mayor placer alcanzado. Éste debería ser el placer que busque el filósofo*”¹²⁹, por ser el más real, el más verdadero y

¹²³ PLATÓN 1981 Hippias Mayor

¹²⁴ GRUBE 1961, pp 62,63, PLATÓN. Hippias Mayor. 297c, 298d, 299d

¹²⁵ GRUBE 1961, pp 62,63, PLATÓN. Hippias Mayor. 297c.

¹²⁶ GRUBE 1961, pp 62,63

¹²⁷ GRUBE 1961, p 63.

¹²⁸ *Ibíd.* p 63

¹²⁹ *Íd.* pp 68, 69

el más puro”¹³⁰. Alcanzar el “Bien” es una medida que expresa para Platón un grado alto de satisfacción. Este pensamiento permite entender por qué los interlocutores y Sócrates del diálogo el *Timeo*, expresan constantemente sus emociones, entendidas como “deseo”, “placer” o “fuego”, para hacernos comprender qué mueve a la voluntad de un creador, sobre todo cuando Timeo se va a referir al demiurgo.

Según Grube, el *placer* del alma es para Platón algo más metafísico, resaltando el placer que experimenta la mente y que se distingue sustancialmente de los placeres físicos. Porque la *mente* busca ser llenada por un verdadero placer; como llenar un vacío, la mente debiera ser llenada por lo que es realmente *verdadero*, demanda que el *receptáculo*, lugar de su morada, sea el más adecuado y permanente. Para Platón como todos sabemos, no todos los hombres están preparados para alcanzar y ser llenados por el conocimiento verdadero. Sólo la mente *del filósofo*, puede ser “llenada” a plenitud por las *Formas de la Realidad verdadera*¹³¹. Convirtiendo a la mente (del filósofo) en el depositario de las *formas* y permitiendo a su receptor *ser asaltado por un deseo* de volver a contarlo o de hacer un discurso.

En el *Timeo*, Sócrates nos permite entender por qué Sócrates no se siente extraño al experimentar ese deseo, y sentir la necesidad de volver a reconstruirlo en un nuevo discurso. Su contemplación llenaba su alma de una visión, una polis bella, real y verdadera. A partir de ello, según Grube, podemos admitir que hay *un placer: el del alma*, que es el más elevado para la vida del filósofo. Pensando en los artistas en general, se comenta persistentemente sobre el placer de su actividad. (Descrito por cierto, más en función de los sentimientos que rodean a ésta actividad, y que es propia de quienes están totalmente inmersos en el mundo del arte). Pero oír un discurso verosímil, ver un kosmos creado, o ver una obra de arte, producen un placer, que alcanza también a los contempladores.

¹³⁰ Íd. pp 65-68. PLATÓN 1988. *La República* 578b – 580d.

¹³¹ GRUBE 1961, p 70. PLATÓN 1988. *La República*. 585c

Otra cita que señala Grube de *La República* (586 d-e) amplía este sentido de *placer*, que parte del deseo por alcanzar un nivel de plenitud guiado por la razón¹³². Es posible distinguir un verdadero placer cuando es el más adecuado o apropiado. Es un placer *exento de dolor*, no obstante existir placeres que afectan tanto al alma como al cuerpo. Un grado de placer entendido como medida o nivel de plenitud, que se manifiesta al haber alcanzado la aprehensión de algo. Grube nos hace entender este nivel de plenitud, como una búsqueda que solo la razón puede guiar. De lograrse proporciona al alma un estado de “perfecta armonía”. Lo que no entendemos es por qué, para percibir “lo bello en sí” es necesario utilizar la “razón” o ser guiada por ella. Será que para ¿observar lo bello es necesario el intelecto? O más bien para entender y aprehender “lo bello en sí” ¿es necesaria una naturaleza adecuada como la del filósofo? ¿Cómo la del demiurgo o la del Pintor? Si ellos, según Grube en *La República* (y yo añadiría que también el Pintor), son capaces de percibir lo bello en sí como la “*Forma de la Belleza*”, se entiende por qué experimentan *el mayor placer* de acuerdo a sus *naturalezas*”¹³³. En todo caso, la naturaleza del filósofo o la del Pintor, poseen cualidades particulares que les permite la aprehensión de la belleza y hacer discursos y cuadros de sus contemplaciones. No basta ver lo bello, pero ¿qué más se necesitaría para despertar la actividad creadora, en el demiurgo platónico, en el Pintor, sin dejar de mencionar además al *Logos* joánico? La gloria que muestra el *Logos* encarnado es entendida como “*lleno de gracia y de verdad*”¹³⁴. La contemplación del *Logos* hecho carne, según el escritor joánico, sobrepasa nuestro sentido de lo bello; “*y vimos su gloria*”¹³⁵ es la afirmación para describir la gloria única que le pertenece al *Logos*; una plenitud entendida como llena de gracia y de verdad, que está estrechamente vinculada al designio divino en cuanto a su encarnación. Si el Apóstol Juan y sus amigos, según el relato del Evangelio, vieron la gloria del *Logos*, es porque en su gloriosa encarnación, *el Logos*, también revelaba gloriosamente la belleza del designio (gracia y verdad) como proyecto divino.

¹³² Íd. p 71

¹³³ Íd. p 71. PLATÓN 1988- *La República* 586 a-d

¹³⁴ Juan 1: 14b,c

¹³⁵ Juan 1: 14 a,b,c.

Este sentido de “*belleza*” nos remite al Sócrates que se expone en el *Timeo* cuando dice que: “*después de haber visto bellos animales ya sea pintados... o vivos, fuera asaltado por el deseo de verlos moverse [...]*” (Timeo 19b-c). La pregunta se repite ¿es la contemplación de la “forma de la Belleza” la que impulsa al “demiurgo” a *crear*? ¿Surge un deseo o se produce un estado febril después de haber contemplado lo bello? Una vez más se pone en relieve la relación que existe entre lo bello y el Bien. Se presenta como una condición distintiva que contrasta lo bello y lo que carece de belleza. Pero también es una visión que activa o lleva a la acción a un creador, que ha visto aquello que carece de belleza y está en desorden, pero que al compararlo con la Forma de la Belleza, esta última, se convierte en el modelo a imitar.

La visión de un creador o un hacedor, siempre estará acompañada de un gran placer, o de un fuego grabado como una pintura indeleble¹³⁶, que es permanente y se presenta definitivamente como *una medida o un nivel de plenitud*, que motiva toda acción de un hacer creativo. Un demiurgo, que quiere crear un kosmos; un interlocutor que quiere pronunciar un nuevo discurso; ejecutar un proyecto o crear una pintura.

El deseo de Sócrates, el fuego interno de Critias, es la presencia de una fuerza creadora, que podemos comparar con la fuerza creadora del *Logos* joánico. Del *Logos* joánico recordamos que: “todas las cosas fueron hechas por él; y sin él nada se hizo de cuanto ha sido hecho”¹³⁷. Afirmando luego que el proyecto divino era dar vida, vida como luz a lo que está en tinieblas. Dar “vida a eso que se levanta en un mundo de tinieblas (que está muerto)”¹³⁸. Ambos, el *Logos* joánico y el demiurgo platónico, buscan crear un orden a lo que mora en las tinieblas, al poner en orden al caos existente que carece de *Logos*. No debemos olvidar que está presente en el *Logos* joánico un gran amor que forma parte del proyecto del *Logos*. Pero la creación del kosmos en el *Timeo*, también es la respuesta del

¹³⁶ *Timeo* 26 b. Como la experiencia de Critias: “y de esta manera me quedó grabado como una pintura a fuego de una pintura indeleble.

¹³⁷ NTT. MCMXCIV. pp 476,477,490

¹³⁸ My B 1980. pp 179, 180,181, 298.

“hacedor” por ser bueno. Carente de mezquindad, el hacedor del kosmos quería que también “todas las cosas fueran buenas y hubiera en lo posible nada malo” (29 e). Su hacer le permite “ensamblar un modelo bello”, lo más semejante posible a él mismo, como provisión divina” (30 b). Igualmente el *Logos* joánico busca dar forma a lo rescatado y hacerlo lo más semejante posible a él mismo. Así como el kosmos sensible permite reconocer la actividad del *demiurgo-hacedor*, del mismo modo el *Logos* encarnado permite ver el diseño divino para toda la humanidad.

3.3 *El demiurgo platónico y su visión del kosmos en el Timeo*

Todo lo dicho hasta aquí nos muestra la particularidad del sentido de “*deseo*” que está presente en la actividad creativa, pero ¿cuál es el *deseo* del demiurgo en el *Timeo*? ¿Qué contempló el demiurgo? Y ¿cuál es su naturaleza como artífice divino?

Después de diferenciar el sentido de deseo en Platón, según los textos arriba mencionados, ahora voy a hablar sobre el “demiurgo hacedor”. Sobre éste punto, es importante señalar la elección de *Timeo* por los interlocutores, como la persona más adecuada para hacer un discurso sobre el origen del kosmos. *Timeo* es elegido por ser “*el que más se ha ocupado en conocer la naturaleza del universo*” (27a-b); y por haberles agradado sobremanera su preludio, le piden que interprete el tema sobre el origen del kosmos¹³⁹. *Timeo* resalta la naturaleza del *demiurgo-hacedor* platónico y reconoce su función como *artífice divino*. *Timeo*, describe al demiurgo como un *artífice* que tiene conocimiento del ser inmutable, pues es capaz de ver y usar el modelo ideal para todo aquello que quiere ensamblar. Es un *artífice* porque además de conocimiento posee también la *técnica* para construir una imagen fidedigna del modelo observado. Su destreza para crear una imagen semejante al modelo tiene respaldo por su capacidad de contemplación y aprehensión del *ser inmutable*.

¹³⁹ PLATÓN 1992, *Timeo* 29 d

Aprehensión particular y dinámica de lo inmutable pues ha sido comprendido por “*la inteligencia mediante el razonamiento*”¹⁴⁰, cuya capacidad le permite imitar al modelo en cuanto a su “*forma y cualidad*”¹⁴¹. Su capacidad como artífice reside en su visión que puede y conoce como distinguir lo inmutable de lo que generado, de lo que siempre “*es*” de lo que “*deviene*” continuamente. Su visión definitivamente es de “*lo bello en cuanto a su forma y cualidad*”¹⁴².

Como demiurgo hacedor es *causa* de todo lo generado; por tanto, no existiría una imagen generada si no hay un artífice que le haya dado forma. Definitivamente es un demiurgo capaz de fabricar un “*universo o kosmos bello*”, porque como creador es “*bueno*”¹⁴³. Y a pesar que “*todas las cosas visibles, se mueven sin reposo de manera caótica y desordenada*” (29e-30^a), el demiurgo puede crear una imagen lo más perfecta y bella posible según el modelo inteligible que contempla. Siendo un “*buen artesano*” dio origen al “*devenir y el universo*”, porque su visión está basada en el ser inmutable y permanente, nunca en algo generado. Por eso, al contemplar lo bello inteligible, el demiurgo quiere ensamblar un universo lo más semejante a sí mismo¹⁴⁴. En relación al Pintor, nos preguntamos ¿cuál es el modelo que ve permanentemente e imita el Pintor en sus cuadros? Porque según Platón, el Pintor, produce una mimesis que ocupa un tercer nivel en cuanto al ser. Pero sabemos que el Pintor estudia los modelos de la naturaleza, hasta que estos son interiorizados, aprehendidos en su mente. En ese sentido, estos modelos de la mente del Pintor, adquieren cierta semejanza con el modelo del demiurgo platónico y ambos imitan un modelo.

Platón nos presenta un *demiurgo* que como *artífice* no puede permanecer inactivo frente al desorden y el caos. Es un demiurgo que quiere construir *una imagen* lo más perfecta

¹⁴⁰ Íd. *Timeo* 28 a-b

¹⁴¹ Íd. *Timeo* 28 a

¹⁴² Íd. *Timeo* 28 b

¹⁴³ Íd. *Timeo* 29 a

¹⁴⁴ Íd. *Timeo* 29 b. También es posible asociar al “*querer*” del demiurgo según la cita 29 e. El demiurgo “*quería que todo llegara a ser lo más semejante posible a él mismo*”.

posible según el modelo que contempla permanentemente; pues también frente a él, observa una materia que puede ser “transformada” en imagen del modelo eterno. Hay una materia que puede recibir la forma que el demiurgo ha de modelar, basada en el modelo ideal, permanente y que no cambia. Estas cualidades constructoras del demiurgo-hacedor muestran su capacidad como *buen artesano*; es un ser “bueno” y por ser *bueno* “*nunca anida ninguna mezquindad acerca de nada*” (29e). Este sentido de buen artesano pareciera resaltar las habilidades del demiurgo para modelar la forma en la materia. Como los escultores, cuando tallan una forma en la madera. Siempre buscan la perfección de la forma en el tallado. Su fin es crear una imagen lo más perfecta posible según lo ideado.

La naturaleza del demiurgo una vez más se presenta como un hacedor que sabe como, mediante su razonamiento, imitar una imagen semejante al modelo contemplado. De tal manera que por reconocerse “*bueno*”, quiere que “*todas las cosas fueran buenas y no hubiera en lo posible nada malo, [...]*”¹⁴⁵. No es extraña la presencia de la necesidad de perfección frente a lo caótico en cualquier creativo como el demiurgo platónico. Se presenta un gran deseo por crear algo en quien es un artista o un hacedor, de allí que no hay una posibilidad que *anide alguna mezquindad*. En Platón el demiurgo-hacedor desea crear una imagen perfecta, pues él como demiurgo es considerado como “el óptimo”, y como tal tiene la capacidad de fabricar algo tan perfecto que se refleja en la creación de la imagen más bella del kosmos. No olvidemos el deseo de Sócrates de la necesidad de volver a hacer un relato de la polis ideal, después de haber visto bellos animales en descanso.

Es cierto que el término “bueno” es un poco ambiguo en su definición. Para Droz¹⁴⁶ el término “*bueno*” debe entenderse en tres sentidos: El primero, es el de “buen artesano”, como alguien que conoce su oficio y quiere que todo sea perfecto. Frente al caos, la voluntad del demiurgo artesano es “imprimir un orden (*taxis*)”. El segundo sentido, para Droz el demiurgo es un buen artesano que “*reflexiona y combina, elige y determina, cuenta*

¹⁴⁵ Íd. *Timeo* 30 a

¹⁴⁶ DROZ, Geneviève. *Los Mitos Platónicos*. Barcelona: Labor, S.A, 1993, p123. (DROZ 1993)

y *numera, mide y equilibra*” la construcción del kosmos¹⁴⁷. Pero al mismo tiempo, desarrolla una *“actividad intelectual que dirige el trabajo artesanal”*, que *“anima el deseo de modelar el más bello de los mundos posibles”*¹⁴⁸. Reflexiona sobre la materia en caos, habiendo encontrado la forma ideal de un kosmos. Reflexiona para modelar (combinar) y elegir la materia adecuada y determinar qué hacer con ella, cómo darle forma según el kosmos ideal. Pero no basta la reflexión y la combinación para crear, tampoco es suficiente elegir y determinar qué clase de kosmos va a crear el demiurgo. Y tercero, es necesaria una medida que permita contar, enumerar, equilibrar, la materia que tenga la forma del kosmos ideado. La visión que tiene Timeo del kosmos es armonía y perfección, por lo tanto es la visión del kosmos más bello existente. Cuando se presentan estas cualidades en el demiurgo artesano, al inteligir su proyecto como un kosmos, no es extraño que conociéndose bueno, sea llevado a modelar una imagen perfecta, donde no existe nada malo en su creación. Después de reflexionar y combinar, elegir y determinar cómo construir la armonía del universo, ahora entendemos, por qué el *“caos deviene en cosmos”*¹⁴⁹; por qué un desorden deviene en orden, por qué una gran pasión (logos joánico) encarna al *Logos* y por qué un proyecto deviene en obra de arte. Por cierto, estas cualidades y condiciones para crear un kosmos, sólo pertenecen a un hacedor, a un artífice, o a un Pintor.

Finalmente, para Droz, el demiurgo es un artista *“calculador y el artesano a la vez”*¹⁵⁰. Es evidente que para Droz, el sentido de buen artesano, nos muestra al demiurgo como un artífice en cuanto a su técnica y al mismo tiempo con una capacidad de reflexión para dar forma a *una materia [...] en desorden, pero imitando siempre a un modelo*¹⁵¹. Como buen artesano, el demiurgo platónico es para Droz, una *“inteligencia que ve antes, que es*

¹⁴⁷ Íd. p 120

¹⁴⁸ Ibíd.

¹⁴⁹ Ibíd.

¹⁵⁰ Ibíd.

¹⁵¹ Íd. p 121. Escribe: “El artesano, por muy activo que sea en su reflexión intelectual, se limita a organizar una materia ya presente, imitando un modelo ya existente, en función de ideas y de números ya inscritos en el mundo inteligible”.

previsión o providencia”; por eso es “bueno”, en el sentido de “benévolo” con su creación. Por ello quiere que todas las cosas sean buenas, por eso *“imita lo mejor posible un modelo que es en sí mismo bueno porque es divino”*. No bueno para nosotros o para el mundo, es *“bueno porque es capaz de imitar el modelo divino”*¹⁵². Sobre el mismo tema, Cornford describe al “demiurgo” como un “human craftsman”, un artesano en el sentido de más humano, que trabaja con diversos materiales a los cuales da forma. Sin embargo no hace mención del sentido de “bueno”¹⁵³. Resalta su capacidad para dar forma a la materia como *buen artesano* pero no crea la materia. Como demiurgo reconoce en la materia sus propiedades, a la cual le da forma según sus propósitos; dado que el “demiurgo” no tiene ninguna limitación para decidir cómo ensamblar adecuadamente el kosmos. Para Cornford el demiurgo platónico es omnipotente y sin restricciones”¹⁵⁴. Este término “artesano”, según Cornford, nos hace recordar que el virtuosismo de un artesano, consiste justamente en aprovechar al máximo una materia cualquiera. Como cuando un artesano tallador reflexiona con el conocimiento y la técnica, para transformar la madera en una hermosa talla según sus propósitos. El “demiurgo platónico” no es un creador que parte de la nada; más bien es un “demiurgo” que comprende, por la inteligencia, mediante el razonamiento, qué hacer con una materia en desorden para darle un nuevo orden según el modelo que contempla. Nuevamente se presenta el sentido de “creación” del kosmos en Platón, partiendo de una materia en desorden y caótica que “recibe” una forma¹⁵⁵; del mismo modo el sentido del Logos joánico tomando una materia existente, busca darle un nuevo nacimiento.

Pero no puedo dejar de pensar en el sentido de “buen artesano” para nosotros hoy. Me parece que también aclara el sentido de bueno y que coincide con Droz y Cornford. Un buen artesano podría ser un artífice en la talla de un objeto. Alguien que posee una

¹⁵² Íd. pp 122 -123.

¹⁵³ FRANCIS Mac DONALD CORNFORD. *Plato's Cosmology*. Indianapolis: THE BOBBS-MERRILL COMPANY, 1975. INC. p 165. (CORNFORD 1975)

¹⁵⁴ *Ibíd.*

¹⁵⁵ *Ibíd.*

“técnica” que puede superar cualquier obstáculo. Sobre todo, un buen artesano, trabaja con la materia presente y es capaz, con su conocimiento y por medio de su técnica, modelar una forma la más perfecta posible¹⁵⁶.

También para Droz, es la “bondad en el demiurgo quien inspira todas las etapas de su actividad”¹⁵⁷. Según Platón, el demiurgo “*tomó todo cuanto es visible, que se movía sin reposo de manera caótica y desordenada (30 a)*”. Para Platón, el demiurgo conoce un orden ideal (según el ser inmutable como modelo) que se contrasta con la materia en caos y sin descanso, y el desorden de la materia *mueve* al demiurgo a darle *una forma y cualidad (28b)*. Lo modelado es por lo tanto bello y su creador bueno por imitar al modelo eterno (29 a). El “desorden” que es visible, que carece de reposo de manera caótica y desordenada permite descubrir la bondad del demiurgo, y lo describe como el dios, quiere que “*todas las cosas fueran buenas y no hubiera en lo posible nada malo, [...]*”¹⁵⁸, imita el orden del ser inmutable utilizándolo como modelo. Junto a Droz, podemos afirmar, que hay un deseo *en el origen de todo*¹⁵⁹, un deseo particular en el artista que quiere crear cosas buenas y bellas. Nuevamente la presencia del caos y del desorden son *motivos* para crear un nuevo orden. Como en el sentido de bondad que encontramos en el *Logos* joánico, es el proyecto de la divinidad, que busca dar un nuevo orden a lo que vive en las sombras y sin el *Logos* (existencia visible, que se mueve sin reposo, sin el orden del *Logos*). Un ser en las sombras pero que ha de “existir” a través del proyecto de vida y luz del *Logos*. No sólo es un “artífice”, es más bien una gran bondad divina que a través del *Logos* ha creado un nuevo orden a una nueva existencia. Hay una intencionalidad en el demiurgo, en el *Logos*, en el Pintor, en un artífice, que quiere que su construcción posea la forma y cualidad ideal.

¹⁵⁶ Un ejemplo pertinente para nosotros hoy, son los Artesanos de Don Bosco, de las serranías del Callejón de Conchucos en Ancash; ellos son artífices con la madera, pues la belleza de sus tallas nos descubren sus habilidades y su virtuosismo técnico.

¹⁵⁷ DROZ 1993, p 119

¹⁵⁸ PLATÓN 1992. *Timeo* 30 a

¹⁵⁹ DROZ 1993, pp 119-120

La capacidad del demiurgo-hacedor como lo mencionamos anteriormente, “*reflexiona y combina* la materia; *elige y determina* cómo darle forma; *cuenta y numera* los elementos que han de ocupar un espacio (llamado kosmos); pero también *mide y equilibra*”¹⁶⁰, hace un balance, o más bien organiza la “composición” del kosmos hasta imitar a plenitud la forma del modelo eterno. De esa manera podemos entender cómo es posible crear un “ser vivo”. Para Platón, el kosmos es un ser vivo: un “*viviente provisto de alma y razón por medio de la providencia divina*” (30 c). Cuando pensamos en algunos artistas, no dudo que también podemos afirmar que alguna de sus creaciones se asemejan a un ser viviente. “*Parece vivo*”, son expresiones que oímos frente a la perfección de la obra de arte. Platón nos presenta a un demiurgo con una inteligencia que le permite razonar qué es lo óptimo y lo más adecuado para su creación. Entendemos que es por medio del razonamiento que llega a su mejor decisión (30b). Pues el modelo que imita posee todos los *principios*¹⁶¹ que guían su creación, de ese modo construirá un “*universo verdaderamente viviente y provisto de alma y razón*” (30b-c). Sus conclusiones, evidentemente, no son producto de la casualidad, hay un ejercicio permanente que le permite construir una imagen semejante; posee un modelo donde “*fija constantemente su mirada... y lo usa de modelo*” (28 a). Nuevamente hay una visión que contrasta lo ideal con aquello que va a ser generado, pero ahora a un creador en acción, modelando una nueva imagen. Visión, deseo, voluntad, reflexión, intención, son cualidades del demiurgo-hacedor, que nos indican su capacidad de razonamiento y de *aprehensión del modelo ideal* que le permite argumentar el proyecto que deviene posteriormente en un kosmos.

Si ponemos un orden a la creación del kosmos por el demiurgo, encontramos que hay una semejanza en el proceso previo a la obra de arte y que involucra dos cosas: 1. Hay una visión de contraste entre el ser inmutable y lo que deviene. 2. Hay un deseo, una carga emotiva al contemplar el modelo eterno, donde un “artífice”, desprovisto de mezquindad más bien de bondad, tiene la *necesidad* de crear una “imagen” semejante al modelo

¹⁶⁰ Íd. p 120

¹⁶¹ Me refiero a los principios del “devenir y del mundo (29 e 5). PLATÓN 1992. p 173.

inteligible. Hay actividad creativa frente a una materia visible que no tiene reposo, que es discordante y en desordenado movimiento, la cual es posible conducirla del desorden al orden (30 a)¹⁶². Hay un hacer del “Artífice” capaz de imitar todo lo que quiere según el modelo que contempla, *es ver para luego hacer*, un buen artífice, dotado de una inteligencia que le permite *ver* el modelo ideal a imprimirse en la materia. Un proceso creativo en función un modelo (un kosmos) donde la actividad creativa puede entenderse como un estado febril del alma. Entender que el proceso creativo del kosmos, o el designio divino del Logos joánico, o la creación de una nueva pintura por el Pintor, obedece a una actividad creativa que involucra, *reflexión, combinaciones, elecciones y determinaciones* para dar forma a una materia según un modelo inteligible o ideal; reflexiones y determinaciones durante el proceso creativo, que permiten *enumerar, medir*; que dirigen el trabajo artístico para construir una composición con *equilibrio y armonía* en todas sus partes. ¿Quién sabiéndose artista, no estaría *animado por el deseo de modelar el más bello» de los mundos posibles*¹⁶³? El demiurgo platónico es un *hacedor* que busca perfección en toda su obra y que tiene una visión clara del kosmos que construye¹⁶⁴, como una imagen que posee *una figura conveniente y adecuada* (33 b, e).

Su obra es singular, pues su creación tiene “unicidad”, ya que no son muchos ni infinitos mundos, sino es “uno” y por su singularidad es semejante al modelo eterno (31a), como único es el *Logos* encarnado¹⁶⁵. La composición de la imagen del kosmos no es producto de la casualidad, cada detalle de sus componentes ha sido planificado (37e). El demiurgo piensa y construye una figura con cualidades y cantidades que le provee el “ser viviente ideal” (39 e). Frente a su obra, el demiurgo *hacedor* responde no sólo a una creación producto de su inteligencia, sino que hay también un ingrediente de “necesidad combinada con la inteligencia” (48 a). El kosmos creado por el demiurgo no sólo es producto de la

¹⁶² ROSS, David. *Teoría de las Ideas de Platón*. Traducción José Luis Diez Arias. Madrid: Ediciones Cátedra, 1986, p 154. (ROSS 1986)

¹⁶³ DROZ 1993, p 120

¹⁶⁴ PLATÓN 1992. *Timeo* 30 a, 36 e. Composición del kosmos, del alma.

¹⁶⁵ Juan 1: “unigénito del Padre” (v14 b). “el unigénito Hijos” (v18 b).

inteligencia, también incluye un “deseo” al que Platón define como “*causa errante, en tanto forma natural de causalidad*”¹⁶⁶. Como el deseo de quien tiene una visión concreta y brota de sí mismo la necesidad de “ordenar” un nuevo mundo, imagen de lo racionalizado. Habiendo conocido el modelo ideal, es natural que quien conoce pueda recrear una imagen semejante a lo aprehendido por medio del razonamiento.

Según Ross, no es un demiurgo creador omnipotente capaz de crear un mundo de la nada *ex nihilo*. Es un demiurgo, que “*se apodera de todo lo visible, que no está en reposo, que es discordante y en desordenado movimiento*”¹⁶⁷. Porque tiene la capacidad de apoderarse de una materia y ordenarla según la *necesidad* que el desorden ha suscitado en él. Para Giovanni Reale, la “inteligencia (del demiurgo) actúa de la mejor manera ordenando, introduciendo proporción en el desorden, [...]... unificando lo múltiple”. El demiurgo platónico imprime en las cosas “unidad, medida y orden”¹⁶⁸. Posición, por cierto, no tan lejana a la planteada por Droz. Recordamos al *Logos* joánico en cuanto proyecto divino, su encarnación es un modelo como principio de unidad, medida y orden, sin olvidar al mismo que en lo creado se “transparenta” su divinidad.

Pero para Ross, el demiurgo platónico del *Timeo*, sí está “limitado por la *causa errante*, la necesidad” (47e 3 – 48 a 7). Pues, “*este mundo del desorden ejerce una influencia compulsiva y limitativa sobre la obra del artesano divino*”. Porque el demiurgo no puede “alterar las relaciones establecidas entre las Formas, pues éstas son determinadas por la naturaleza de las Forma mismas”¹⁶⁹. “*La razón ha dominado la necesidad, al persuadirla a que guíe la mayor parte de las cosas que llegan a ser hacia lo mejor*”, (48^a a 2-3). Es importante señalar que las relaciones entre las formas están determinadas por la naturaleza de ellas mismas. El análisis de Ross, nos hace recordar al *Logos* joánico, cuando dice: “A lo

¹⁶⁶ PLATÓN 1992. *Timeo* 48 b, 69 d-e F. Lisi interpreta *anáγκαιος*, como la acción del segundo principio que interviene en la composición del mundo, *la necesidad*. p 230 cita 85.

¹⁶⁷ ROSS 1986, p 154. DROZ 1993, p 121.

¹⁶⁸ REALE, Giovanni. *Por una nueva interpretación de Platón*. Barcelona: HERDER 2003, p 698.

¹⁶⁹ ROSS 1986, p 154

suyo vino, y los suyos no lo recibieron. Pero a los que le recibieron, les dio el derecho de llegar a ser hijos...” Juan 1: 11, 12. Hay una naturaleza que no puede ser convertida en una forma espiritual, artística, de kosmos, a no ser que se someta al *Logos*. Volviendo a Platón, una vez más la materia visible y en estado caótico se convierte en el medio para que el demiurgo pueda modelar la *imagen* que anhela crear. El deseo de perfección es inherente a la naturaleza del demiurgo. Pero no hay que olvidar, como lo señala Droz, que el demiurgo platónico “no se limita a reproducir un modelo existente”. Más bien es un artífice que es capaz de “*reflexionar y combinar*, aquello que ha visto en caos y quiere darle un nuevo orden; también es capaz de “*elegir y determinar*” cómo modelar la materia para hacer un “kosmos” con ella. Y al mismo tiempo también *cuenta y numera, mide y equilibra* la forma según el modelo eterno que imita. El demiurgo posee una “intensa actividad intelectual que dirige su trabajo artesanal, y que está animada por el deseo de modelar *el más bello de los mundos posibles*”¹⁷⁰. Para Droz, el demiurgo del Timeo es un “hacedor” que tiene un conocimiento particular para desarrollar el proyecto de un kosmos. Proyecto que es viable de construir sostenido por las capacidades del demiurgo como un gran artista-hacedor.

Este mismo sentido de “buen artesano”, según Reale, también puede explicarse relacionando la inteligencia del demiurgo con *el Bien*. Reale distingue entre el “dios y el Bien”, y considera que “el dios platónico es bueno por esencia; que es una suprema inteligencia que se atiene a las reglas y están presentes en toda su actividad”. Siendo el “bien” algo impersonal, para el demiurgo el “*Bien*” es “*la suprema regla, y toda su inspiración y actividad está sujeta a ella y la aplica a toda su creación. Por esto el demiurgo es Bueno por excelencia, [...] porque actúa en función del Uno y de la suprema Medida, realizándolos con la mejor perfección posible*”¹⁷¹. Lo dicho por Reale nos hace recordar el tema del placer y su relación con el bien. Alcanzar el “*Bien*” es para Platón “*la medida justa, para cada parte del alma*”¹⁷². Como medida, alcanzar al Bien y modelar una imagen

¹⁷⁰ DROZ 1993, p 120. REALE 2003, p 698

¹⁷¹ Íd. pp 697,698

¹⁷² REALE 2003. Platón citado por Reale. *La República 578b – 580d*. GRUBE 1961, p 65

semejante, tiene que ser también el placer del demiurgo. Ahora se entiende por qué el demiurgo no es mezquino, y por qué quiere que “*todo llegara a ser lo más semejante posible a él mismo*”, (29e).

El *Timeo* de Platón posee un discurso (logos) dividido en tres secciones principales. Cada una de ellas va explicitándonos cómo fue la construcción del mundo. Pero al mismo tiempo es posible entender lo compleja que se ha vuelto la “explicación” de la creación. Lo mismo ocurre cuando un Pintor pretende explicitar su obra artística teóricamente. Más bien, al igual que uno de los interlocutores (Timeo), necesita de toda su producción artística para ir completando la imagen del mundo que quiere representar. En ese sentido, puede decirse que el demiurgo es un artífice que va perfeccionando su obra, en la medida que ésta va tomando forma. El proyecto de la creación del kosmos se presenta en cada uno de estos relatos, como un proceso de perfección sometido al razonamiento del artífice. La creación del kosmos surge de la visión del demiurgo que, contrasta la perfección de un modelo inteligible, con lo caótico de una materia en desorden; pero que tiene, según el conocimiento del demiurgo, la posibilidad de ser modelada. Pero no basta ver el modelo inmutable, es necesario un artífice que tenga una “*tecne*” guiada por una racionalidad, para alcanzar la perfección de la imagen según el modelo contemplado.

No es difícil comprender a este demiurgo-artesano platónico y compararlo con un artista cualquiera, un Pintor. Quien al apasionarse por una idea plástica, utiliza los materiales y las herramientas adecuadas para configurar su proyecto de kosmos (mundo). El proceso creativo del *demiurgo artífice, artesano o hacedor*, como lo nombran en el diálogo, permite compararse con nuestro discurso del *hacer* en el proceso creativo del arte. No pretendo explicitar una “teoría del origen del kosmos” como lo hace Platón, pero el discurso de Timeo considero puede aplicarse al hacer de un artista cualquiera, como el proceso creativo de un Pintor. No es lejana la posibilidad de aceptar que un Pintor pueda hacer una explicación inteligible de su visión del mundo y que esta visión va configurándose en el

hacer de la obra plástica. El Pintor también reflexiona, numera, mide, equilibra, y elige una materia según el modelo a imitar.

También podría decirse que un artista posee un proyecto (*logos*) que demanda decirse o más bien crearse. Tiene una visión concreta, idealizada, racionalizada y formulada en un proyecto. En su proyecto pictórico, aún teórico, se encuentra el cuadro que ha de pintar. El mismo proyecto está permeado del “deseo” de volver a decirlo a través del color que su pintura ha de mostrar. De algún modo también puede decirse que ha sido “llenado por lo verdadero” y le urge dar forma a su visión en una nueva realidad.

Las creaciones del Pintor poseen un “principio”, que se hace evidente desde el momento que se inicia el proceso creativo. Una visión es argumentada en un proyecto. Hay un *diálogo* interno y permanente¹⁷³ donde se reflexiona, determina y equilibra un proyecto de aquello que va a crearse y que “quema como el fuego”¹⁷⁴; por lo tanto aquello que va a ser creado, se inicia en el proyecto preexistente a la obra misma. En el *Timeo*, el diálogo platónico describe una y otra vez, el modo cómo se presenta y perfeccionan los discursos o relatos; las condiciones y el deseo que preceden al discurso para luego hacer una exposición de la “polis ideal o el cuadro ideal”¹⁷⁵. Hay un proceso creativo que perfecciona en su hacer la obra artística, hasta llegar a su propia encarnación.

La Polis platónica se asemeja en algo a la “polis artística” del Pintor. El concepto *de mundo* que el Pintor quiere crear, parte de una realidad totalmente abstracta. Y aunque su percepción se configura a partir de las imágenes del mundo en que vive, éstas se hacen aprehensibles a través de su pensamiento, que al mismo tiempo va acompañado de un gran deleite entre la contemplación y su propia acción. Será desde el apasionamiento de su visión que inicia su labor; sólo así podrá *argumentar* y *pintar* lo conocido pues ha sido

¹⁷³ Diálogo que podría darse en sí mismo en el Pintor, o un diálogo entre su visión ideal y la materia aún en desorden carente de composición artística.

¹⁷⁴ PLATÓN 1992. *Timeo* 26 b; SANTA BIBLIA 1977. Lucas 24: 32

¹⁷⁵ PLATÓN 1992. *Timeo* 19 c; 27 a, b.

aprehendido por el intelecto antes de ejecutarse en su obra. Su visión pictórica es una visión de su mente, desde donde razona el modo de ejecutarlo en pintura.

Un Pintor podría considerarse un “*demiurgo moderno*” que ve, observa, dialoga y sustenta un proyecto, lo más perfecto posible, lo más fidedigno a lo ideado, y lo traslada a su nueva realidad en sus lienzos, la obra final será *su pintura*. Varios discursos pintados ocupan un espacio donde se refleja el proyecto que le dio origen. De algún modo podría decirse que el proyecto del proceso de la creación artística está “alimentado” por algo llamado *deseo...una especie de necesidad*¹⁷⁶. Proyecto que no puede mantenerse oculto por más tiempo, pues su creador, el Pintor, *necesita* modelarlo como pintura. Por lo que no habría una mayor diferencia del kosmos platónico, si pensamos que “su pintura” es una sola, conformada por la suma total de la producción de su obra artística. Cada Pintor se identifica por el estilo que hallamos en sus cuadros. De allí que, decimos: la pintura de Monet, la pintura de Leonardo, etc. al referirnos a su estilo. Demiurgos modernos, como los pintores, a quienes, según Kogan, “la realidad suministra imágenes, sentimientos y significados efectivos”. Todo en su conjunto son “leyes de la imaginación”. Pero no son suficientes, porque durante el proceso creativo, un Pintor, “los transforma en una composición artística que pugna por expresar la unidad de sentido de un caos de emociones”¹⁷⁷. Materia visible, materia de emociones, en caos que “pugnan” por un orden plástico. Tres discursos del *Timeo*, repito, que muestran la necesidad de perfección y de una explicación detallada de la creación de todos los elementos que configuran el kosmos.

¹⁷⁶ “Sea cual fuere su duración, este proceso está dominado por algo..., una especie de necesidad”, según Gilson en *Pintura y Realidad*. GILSON 2000, p 189.

¹⁷⁷ KOGAN, Jacobo. *El lenguaje del arte*. 1ra Edición. Buenos Aires: Paidós SACIF, 1965, p 41.

3.4 *El modelo y su imagen en el Timeo*

Según Platón, el *verdadero placer* consiste en percibir lo bello en sí como la “*Forma de la Belleza*”. No dudamos que éste fue uno de los motivos que llevó al demiurgo a imitar-modelar un kosmos semejante. La experiencia de placer en la contemplación de aquello que es ideal y su aprehensión, se convierte en un impulso motor que despierta y acompaña el hacer artístico de quien quiere “*crear*” algo. Un estado de “*efervescencia*”, algo así como el *estar listos* para empezar una tarea. Hay un deseo interno invisible que busca hacerse visible a través de las manos de un creador, se mide como una llenura de algo, a lo que hay que darle forma. Un deseo de llenura contrastado con lo *no existente*, pero que tiene posibilidad de *llegar a ser*. Eferescencia de un deseo como la que vive Sócrates, después del diálogo que se ha concretizado en una polis ideal, o ese momento febril de una visión clara que se quiere volver a decir, sobre un orden ideal, todavía no existente en lo real y presente. Como el arte que “*aspira y expresa lo no existente*”¹⁷⁸.

Del mismo modo, construir un proyecto pictórico posee un inicio febril en el Pintor, que conoce cómo articular la sucesión de acontecimientos que conforman todo el proceso creativo. Estado febril que podría asociarse con ese “*estar inspirado*”, como condición que da inicio o da principio al hacer pictórico, un sentir en el Pintor como el estar lleno de inspiración y afiebrado. Por eso no podríamos hablar de inspiración como surgida de la nada. Hay algo previo, como ese instante de visión que acontece tanto en Sócrates, en Critias, el Demiurgo, de distintos modos en el Pintor y en cualquiera que quisiera construir un proyecto. El proyecto de una pintura podríamos decir, es activada por un deseo, producto de una experiencia continua; donde el pintor va nutriéndose de aquello que es real en él, surgido de una visión clara y verdadera, que puede llegar a ser un kosmos pictórico. Hay un *Logos* que antecede a todo lo creado y es un proyecto aún no ejecutado.

¹⁷⁸ Íd. p 75.

Como dijimos antes, la contemplación de *la polis* platónica, que de tanto hablar de ella despierta en Sócrates el *deseo* y por qué no, en cualquiera que es afectado por lo verdadero, incluyendo al Pintor, la necesidad de plasmar esa “polis” en una nueva realidad. Pero es necesario recordar que quienes dialogan sobre un posible proyecto, efectivamente, tendrían que ser personas que han sido formadas dentro de una vocación particular: como la del filósofo, la del Pintor, etc. Sócrates y sus interlocutores son filósofos y hombres que *conocen* o que tienen conocimiento de *lo real y verdadero*, tienen conocimiento del *Bien* y sobre todo son capaces de contemplar la Belleza¹⁷⁹. Del mismo modo, el demiurgo que encontramos en el *Timeo*, es un artífice que “*conoce*” como modelar un kosmos igual de bello al modelo que contempla¹⁸⁰.

Pero, ¿qué relación tendría el origen del kosmos platónico con el proceso creativo de un artista? Platón en el *Timeo* dice que el universo “es una obra de arte creada por el artista divino, quien “*imitando*” el mundo de las Ideas, configura el mundo real”¹⁸¹. Si a ello añadimos los dos instantes previos en el diálogo; primero el diálogo entre Sócrates y sus interlocutores, y luego el momento en que *Timeo* da inicio a su discurso, nos daremos cuenta de cómo todo un proceso y tiempos de un orden creacional, y la sucesión de estas acciones se originan después de haber observado “*lo bello y en descanso*” (19c). Y sólo a partir de esta contemplación deriva una acción que engendra una imagen del kosmos imitando al modelo ideal.

El Pintor no está lejos en su trabajo creativo de imitar al demiurgo. Tanto en su modo de ver el “mundo idealizado” como en su proceso pictórico. Aunque hoy en día no se habla más de *imitación* al hacer pictórico, sí existe un proyecto/discurso que anida en el Pintor que se prolonga en su pintura. Sí se da un sentido de imitación desde la imagen-modelo que contempla interiormente, hasta la concreción de su obra. Tampoco podemos dejar de

¹⁷⁹ PLATÓN 2000. *La República* 475 e - 486 a

¹⁸⁰ PLATÓN 1992. *Timeo* 29 a, 29 e, 30 a

¹⁸¹ GILSON 2000, p 20

mencionar sus recursos técnicos, y toda la experiencia y el conocimiento que posee y que ha adquirido en el ejercicio de su vocación. ¿“Demiurgos pictóricos” de este siglo? Tal vez demiurgos pictóricos pero en el sentido de genialidades, capaces de ordenar y transformar una materia sin orden plástico, en arte. Cualquier idea para una obra artística, es un kosmos personal hecho visible para todos. Apropiándonos de las palabras de Droz, podríamos decir con él: si el mundo del arte (el mundo sensible) “*tiene orden, coherencia, necesidad, finalidad: es porque (un Pintor) un Dios sabio lo ha querido, concebido, calculado, realizado...*”¹⁸².

También dijimos que la estructura del *Timeo* está dividida¹⁸³ en una introducción y tres logos que explican la creación del mundo. Un recorrido rápido de esta estructura presente en el diálogo, permite hacer una semejanza con lo que hemos considerado un modo del proceso creativo. Creo sin lugar a dudas que cuando Moshe Barasch dice que Platón estudió pintura, y según Étienne Gilson, afirma que fue un gran artista, tengo la certeza que no se equivocaron¹⁸⁴. Pues da la impresión que Platón utiliza el mismo lenguaje para explicar el origen del kosmos, que el pintor que modela una imagen artística, bella y perfecta. Por medio del demiurgo nos encontramos con un relato extremadamente coincidente en su descripción con el hacer de un Pintor o de un artista cualquiera. Entonces ¿cómo el demiurgo hacedor construye el *Kosmos*? ¿Cómo es el modelo y su imagen según Platón?

Para el interés de esta tesis, la descripción del orden durante el proceso creativo del kosmos platónico es importante, pues como discurso postulo al *Logos* como principio creativo¹⁸⁵.

¹⁸² DROSZ 1996, p 123.

¹⁸³ Ross, Comford, y Lisi. coinciden en el mismo pensamiento.

¹⁸⁴ BARASH, Moshe. *Teorías del arte. De Platón a Winckelmann*. 1ra Edición. Ej. 2. Madrid: Alianza Forma, 1996, pp 20,21

¹⁸⁵ GRUBE 1961, p251. El Logos joánico como palabra/proyecto precede a lo creado, y según Grube el demiurgo en el *Timeo*, es causa del mundo fenoménico (el mundo del devenir); como hacedor “debe tener un modelo eterno y siempre igual ante sí en el momento de la creación, el modelo es la Forma en sí misma.

Los discursos de Timeo para hacernos entender el origen del kosmos, son tres posibles pautas para ordenar la creatividad del Pintor. Timeo retoma cada discurso, porque considera que hay por lo menos tres logos a tener en cuenta, los mismos que pueden ser usados por el Pintor:

- Primero, el uso de la razón para diferenciar lo que “es siempre” y lo que “deviene continuamente, pero nunca es”, (28 a).
- Segundo, entender la “causa” del devenir y del universo, (29e-30 a ...).
- Tercero, lo que es producto de la “necesidad”, (48 a).

A continuación veamos estos tres logos.

3.4.1 *El uso de la razón para modelar una imagen según el modelo ideal (28a-47e)*

Lo primero que debo resaltar es que el demiurgo es un *artífice* que posee un modelo inmutable y permanente, que le permite construir “una forma y cualidad de algo”, un kosmos como imagen del “ser inmutable”¹⁸⁶. Este universo generado es plausible de crear, pues el modelo que contempla el demiurgo ha sido *comprendido por la inteligencia mediante el razonamiento*, observando *al ser inmutable* (28a-29a). Un universo generado y engendrado, y como tal es visible, tangible y posee un cuerpo (28b-c). Un *universo generado* a partir de la aprehensión del modelo eterno, captado por la opinión unida a la sensación (28c). Es un modelo *preexistente* a lo generado semejante al *Logos* preexistente joánico. Dicho de otro modo, el kosmos no es una creación fortuita o casual, responde a la contemplación de un modelo real e inmutable por el demiurgo hacedor; que observa el modelo inteligible permanentemente.

¹⁸⁶ PLATÓN 1992. *Timeo* 28 a – 47e

Timeo en su discurso, nos explica el origen del kosmos. Como imagen, el kosmos se diferencia del modelo eterno e inmutable que siempre es y no deviene, porque es una imagen generada y engendrada (28c). El kosmos no es imagen *de la nada*, pues la nada no produce una imagen de la cual se pueda sustentar un discurso (29b). Crear esta imagen ha sido posible porque es una *construcción o fabricación* concerniente a todo aquello que corresponde al orden estable y firme, *lo que siempre es* (28 a-29a). Y a pesar de ser generado, fue fabricado “según lo que se capta por el razonamiento y la inteligencia, y es inmutable” (29 a-b).

Una causal del origen del kosmos pareciera estar relacionada con la visión del demiurgo, entre el modelo eterno y una materia visible en constante movimiento, que existe de manera caótica y desordenada (30a). Por lo que volvemos a preguntarnos si la creación del kosmos es ¿por causa del desorden visible contrastado con el modelo ideal? O es más bien ¿por la contemplación de lo permanente, eterno y bello? ¿Responde esta contemplación a *la necesidad* de crear algo semejante a lo perfecto inteligible? Esta es una interrogante que no está muy clarificada por Cornford ni por Droz; para ellos la causal de creación del kosmos es el demiurgo y no el caos.

En primer lugar para Ross, “este mundo del desorden ejerce una influencia compulsiva y limitativa sobre la obra del artesano divino”¹⁸⁷. En cambio para Droz, el demiurgo es un “artesano artista, que desarrolla una intensa actividad intelectual, que dirige su trabajo artesanal”; y como artista es calculador y está animado por el deseo de modelar “el más bello de los mundos”¹⁸⁸. En el caso de Cornford, está planteada “una relación más estrecha entre la razón y la necesidad”. Y por ser el demiurgo un artífice que conoce la perfección, tiene la “obligación” de introducir un orden al caos¹⁸⁹.

¹⁸⁷ ROSS 1986, p 155

¹⁸⁸ DROZ 1986, p 120

¹⁸⁹ CORNFORD 1975, pp 33-37.

El mismo texto del *Timeo* sólo presenta la pregunta ¿por qué causa se hizo el devenir y este universo?¹⁹⁰ Pero para el propósito de esta tesis es importante encontrar una explicación en el hacer del demiurgo que ilustre la(s) causa(s) que da(n) inicio a la creatividad en el Pintor. ¿Qué motivaciones vive y percibe el Pintor antes de su hacer pictórico? Si bien es cierto que la creatividad en el Pintor no está sujeta a su hacer creativo, sería interesante rescatar el sentido de “necesidad” que lleva al Pintor a crear su obra. ¿Qué causas son las que permiten que un Pintor “empiece a pintar”? ¿Es una idea, es un proyecto, es el desorden, es un caos? O ¿es ese pensamiento persistente que todavía no se ha materializado en pintura?

Lo que si queda claro es que hay una “*materia visible y adecuada*”¹⁹¹ (*materia plástica para Ross*¹⁹²), en constante movimiento y sin descanso, que permite al demiurgo crear un kosmos, el más bello de todos, pues la imagen que va a construir será casi tan perfecta como el modelo que contempla. Y una particularidad del kosmos como imagen es un “conjunto que ha sido ensamblado por medio del razonamiento con alma y razón” (30 a-b), para llegar a ser un “viviente” (30 b-7)

Como *imagen* el kosmos también es un “*ser viviente y único*”, como único es el *modelo*. A diferencia del modelo inteligible, el kosmos *es un ser corpóreo, visible y tangible*, cuya semejanza al modelo eterno le otorga una belleza particular, único modo de alcanzar el *mayor grado de unidad* (31 c). Esta unidad está regida por un sentido de *proporción*, que significa la relación entre sí de todas sus partes, hasta que todos sean “uno” (32 a), hasta alcanzar la *amistad*, (*filia*)¹⁹³. Como *composición* la *imagen* es un conjunto que posee una figura conveniente y adecuada por ser semejante al modelo. Éste mismo sentido de unidad es ampliado cuando dice que el demiurgo *lo razonó como un cuerpo que gira en círculo*,

¹⁹⁰ PLATÓN 1992. *Timeo* 29 e

¹⁹¹ Las cursivas son mías.

¹⁹² ROSS 1986, p 149

¹⁹³ PLATÓN 1992, p176. Pie de página 23. F. Lisi escribe: Amistad (*filia*) como la fuerza natural que une los elementos y movimientos discordantes y se opone a *neikos* (batalla, pelea, discordia), la fuerza de separación de la naturaleza.”

único, solo y aislado; puede convivir consigo mismo y no necesita de otro 34b-c; pues posee un alma invisible partícipe del razonamiento y de la armonía, que gobierna el cuerpo visible en el cual habita (34 b-c). Dentro del proceso creativo, no podemos dejar de pensar que Platón está describiendo una “composición” totalmente equilibrada y proporcional de la creación de un kosmos. Artísticamente el término “composición”, está implícito el sentido de unidad y armonía de todas las partes que componen una obra. Incluye también el sentido de proporción que da balance a todos los elementos que configuran la imagen creada. También es posible afirmar que la *unidad* está determinada por ser *una* sola composición y no más de una. Esta *unidad* se afirma, al igual que en el kosmos platónico, al decir que posee un *alma invisible* que la gobierna, y en *cual habita*. Lo que así mismo, nos hace recordar al *Logos* joánico que como palabra sustenta, unifica y vivifica aquello en donde habita.

En el kosmos por su semejanza al modelo eterno, está incluido un nuevo elemento entendido como “*tiempo*”, para que esta imagen fuera aún más perfecta. El demiurgo es considerado por Timeo como “padre y progenitor” del kosmos¹⁹⁴, quien lo ha engendrado, y busca su perfección tratando de hacer una “imagen móvil de la eternidad” en él (37 d). También busca crear una mayor semejanza entre *la imagen y el modelo*, añadiendo un sentido de tiempo que *imite* la eternidad, definido por medio de un razonamiento verdadero que corresponde al “*el es, y el era y el será, entendidos como predicados de la generación que procede en el tiempo [...]*” (38a-b). De algún modo, una pintura también *es*, dado que el *era* y el *será*, sólo se aplica al momento de su creación. Como pintura no posee el sentido de *movimiento* que señala Platón en este diálogo. Aquello que está frente a mí, “es” una pintura. Un presente que no cambia, a pesar de que como obra de arte podamos objetar que ésta envejece o puede ser destruida en el tiempo. Para Platón, el tiempo nace con el universo (38b-c), por lo que el sentido de temporalidad siempre está sujeto a todo lo generado. Instrumentos del tiempo que han de aplicarse a todo lo que es parte de cuerpo del

¹⁹⁴ PLATÓN 1992, p 182. *Timeo* 37 d – 39 e

universo. Recursos que también fueron enseñados a otros “dioses” que como artesanos tendrán que imitar su poder aprendiendo a entretejer lo “mortal con lo inmortal”. Hasta aquí la “creación”¹⁹⁵ en una primera etapa que corresponde a la imagen creada por la inteligencia según el modelo eterno (29 b). Luego viene un segundo relato.

3.4.2 *El nacimiento del kosmos: la contribución de la necesidad* (48 a –d)

Un factor determinante en toda creación es la condición en la que se encuentra la materia a modelarse. Es posible recordar que al igual que la visión del demiurgo platónico en el *Timeo*, también encontramos otra materia que señala el libro del Génesis como “vacía y desordenada”¹⁹⁶. Tal parece que en ambos casos hay un “desorden y vacío” en la génesis de algo. Es evidente que habría que preguntarse si esas condiciones se presentan siempre en el ordenamiento y creación de una imagen. ¿Qué condiciona al artífice para ordenar esta materia? ¿El desorden visible contrastado con el modelo ideal? ¿La contemplación de lo bello, permanente y eterno frente a la necesidad de crear algo semejante? ¿Una materia visible y cambiante, y por qué no, una materia adecuada que permite recibir una forma que la modele, y que despierte el deseo del demiurgo?

Dar una explicación completa demanda según *Timeo*, otro punto de vista y más preciso en cuanto a la creación de algo. Pero debe quedar claro que el *modelo* a imitar es preexistente a lo creado, por lo tanto, pareciera que la necesidad de crear un nuevo orden en lo caótico y desordenado, tiene su principio en el contraste entre lo bello ideal y lo que carece de ello. Pero entonces, ¿si no hubiera desorden y caos no habría necesidad de ordenar lo generado? ¿Sin una materia visible sin descanso no habría lugar para darle “forma” según el modelo

¹⁹⁵ Creación ha de entenderse en el sentido platónico.

¹⁹⁶ SANTA BIBLIA 1977. Génesis 1:2 a.

idealizado? Ross al explicarnos el sentido de proporción en el *Timeo*, nos da luz sobre este problema. Para Ross, en el caos o el desorden, las cosas (fuego, aire, agua, tierra)¹⁹⁷ existen sin proporción, eran cosas *ausentes de deidad*, su configuración fue mediante *figuras y números*. De ese modo la imagen adquiere “*armonía por medio de la proporción*”. Y ese equilibrio de la “composición” que mencioné antes, también significa que el demiurgo *añade límite a lo ilimitado*¹⁹⁸. El sentido de caos, podría entenderse ahora como: una materia que no tiene límites, que no tiene proporción, por lo tanto no posee determinación y está lejos de ser armónica, por la ausencia de la “deidad”. Si algo está sujeto a la “necesidad” es por causa de imperfección¹⁹⁹. Si algo es perfecto es por poseer todas estas cualidades que ha tomado del modelo eterno. Es evidente que no habrá ninguna necesidad de transformación pues es una imagen construida por la inteligencia donde ha sido impreso el modelo divino. Lo que nos permite recordar el sentido de caos del *Logos* joánico, para también afirmar que la encarnación del *Logos* obedece al deseo divino de ofrecer al *Logos* como un don para aquellos que viven en el caos y las tinieblas. La ausencia de la deidad, la ausencia del *Logos*, descubre la existencia de una materia en completo desorden. Es por eso que el demiurgo quiere que su kosmos posea toda la perfección del modelo eterno. Hace evidente en todas aquellas existencias (materias) carentes de deidad, carentes de *Logos*, o carentes de la palabra-proyecto, están desprovistas de armonía y proporción, pues carecen de límites y función.

De esa manera se entiende cuando “*Timeo*” dice que el kosmos ha sido creado por la *necesidad* sometida a la convicción inteligente. La necesidad se ha vuelto parte del principio causal que está presente en el proceso creativo del kosmos y por qué no de algo artístico. Sin embargo no está claro por qué la necesidad está siempre presente en el caos y el desorden. Para Cornford significa que la razón y la necesidad son las fuerzas que dan origen al devenir. Considerando para ello a la necesidad como la *causa errante* que es, del

¹⁹⁷ SARAMANCH, Francisco de P. *PLATÓN – TIMEO*. Traducción Del griego, prólogo y notas. Buenos Aires: Aguilar, 1966, p 25. Saramanch la define como realidades indeterminadas ya existentes.

¹⁹⁸ ROSS 1986, p164

¹⁹⁹ CORNFORD 1975, pp.34, 159-176.

mismo modo causante del *movimiento*²⁰⁰. La relación de estas fuerzas con el artesano me parece que ilustra suficientemente el tema, donde finalmente *la necesidad* se subordina al propósito o al objetivo principal de creación. Cualquier acción estaría ciega y sin dirección si carece de propósito²⁰¹, el demiurgo *desea* construir un kosmos, no otra cosa.

Las razones de Platón para presentar a la necesidad como causa errante, no dejan de estar vinculadas a la creación de un orden por medio de un sistema que, permita la construcción específica del kosmos. ¿Cómo ordenar todos los elementos que conforman un kosmos? ¿Cómo ordenar una materia compuesta de fuego, aire, agua y tierra? ¿Qué leyes gobiernan la naturaleza de estos elementos? ¿Qué permite que éstos se junten y cuál el tiempo oportuno para ésta acción?

Hasta este momento no he encontrado a ningún estudioso del tema que diga que para Platón la materia visible y en constante movimiento también es causal de creación en el demiurgo. Ni tampoco que como demiurgo artífice, y dada su capacidad de artífice, ésta necesidad nace de su propio deseo para crear lo más perfecto posible, la *forma ideal* en la materia que tiene frente a él. Único modo de entender la subordinación de la necesidad a la razón en el proceso de crear un kosmos y ser además el más bello de todos. Cornford sólo transcribe lo que está en el diálogo: el deseo del hacedor es que *todo llegara a ser lo mas semejante posible a él mismo*²⁰². “Hay géneros de causas que conjuntamente con la razón²⁰³, son artesanas de lo bello y bueno (46e). Cornford añade que lo creado o “diseñado por la razón” se contrasta con factores del mundo visible que no podrían estar sujetos a ningún proyecto²⁰⁴. Si repetimos literalmente el texto, entendemos que:

²⁰⁰ Hay algunos intérpretes que consideran al demiurgo como causal del movimiento.

²⁰¹ CORNFORD. 1975, pp 159-176.

²⁰² Íd. p 161. PLATÓN 1992 - *Timeo* 29 e

²⁰³ Los géneros de causas son las causas de la naturaleza inteligente, artesanas de lo bello y bueno; y el segundo las causas que pertenecen a los seres que son movidos por otros, carentes de inteligencia. PLATÓN 1992. *Timeo* 46 e

²⁰⁴ CORNFORD 1975, p 161

“La descripción anterior, salvo unos pocos detalles, constituye la demostración de lo que ha sido creado por la inteligencia. Debemos adjuntarle también lo que es producto de la necesidad. El universo, nació, efectivamente, por la combinación de la necesidad e inteligencia. Se formó al principio por medio de la necesidad sometida a la convicción inteligente, ya que la inteligencia se impuso a la necesidad y la convenció de ordenar la mayor parte del devenir de la mejor manera posible”(47 e -48 a).

Una lectura interesante sobre lo que es producto de la *necesidad* en el *Timeo* la plantea Adriana Tedeschi. Tedeschi dice que para Platón la necesidad actúa sobre *“una materia donde se realiza como naturaleza superior el bien divino, la forma de la idea. Si no se sometiera a ella, toda materialización sería imperfecta o anormal”*²⁰⁵. Del mismo modo, el hacer artístico consiste en otorgarle a una materia común un bien: la forma de la idea; sometiendo a aquello carente de límites, carente de proporción, carente de bien divino, un bien espiritual que trascienda su materialidad y muestre su perfección como obra de arte. Y no debemos olvidar que el *Logos* también es un bien divino, otorgando una nueva naturaleza a aquello que lo ha recibido. De ese modo entendemos que la *“necesidad”* está sometida a la *“razón”*, cuando hay que *“ordenar la mayor parte del devenir”* (48 a). Pero no sería posible pasar por alto, en el mismo diálogo, cuando Timeo hace énfasis, que dentro de las causas, la *“vista”*, el oído y la *“voz”*, sobre todo la vista es el mayor bien que se puede recibir (47b). Estos sentidos acompañan el proceso creativo del kosmos. La cita del 48 a, resalta que *después* de haber visto y oído, podemos empezar a entender el sentido en el que el *“tiempo, la armonía y el ritmo”*, definen nuestro sentido de *“medida”* (47 a – e). Alcanzar una armonía, supone entonces, que la razón puede ordenar *la necesidad* de proporción, límite, movimiento, ritmo de un kosmos.

No es extraño el *descanso* que introduce Platón en su diálogo, para hacer notar la diferencia entre lo *“creado por la inteligencia y lo producido por la necesidad”*(48 a), insertando un tercer principio al que define como *“receptáculo”* de toda la generación (49 a), un lugar

²⁰⁵ Adriana Tedeschi. *La naturaleza de los cuatro elementos según Timeo*.
< <http://www.mathesisphilo.com.ar/artb3.htm> >

que proporciona una “sede a todo lo que posee un origen” (52b). Si algo va a existir, necesariamente como “imagen tiene que surgir en alguna otra cosa y depender de una cierta manera de la esencia o no ha de existir en absoluto, [...]” (52c). Marcando en esta oportunidad la diferencia entre la *imagen* y *el receptáculo*²⁰⁶, Platón distingue puntualmente entre “ser, espacio y devenir, antes de que naciera el mundo” (52d). Es interesante ésta última cita: “antes que naciera el mundo”. Podríamos comparar la afirmación platónica a la afirmación joánica del *Logos*, “en el principio era el *Logos*”, el *Logos* precede a lo creado como la palabra proyecto de la divinidad, y debería serlo en el Pintor. Lo generado tiene su origen en el orden que le ha dado el demiurgo. Y este mundo generado, el devenir, etc. responde a la presencia de la necesidad que nos dice el por qué de la creación del kosmos y el por qué de la causa divina.

“Por ello es necesario distinguir entre dos tipos de causas, uno necesario, el otro divino, y con el fin de alcanzar la felicidad hay que buscar lo divino en todas partes, en la medida que nos lo permita nuestra naturaleza” (68e - 69a).

Participar de la causa divina nos permite entender como se ensambla, entreteje y se da proporción al kosmos (68 e- c) Del mismo modo, puede entenderse la composición del mundo como un ensamblar y entretejer los elementos de una composición artística. Los detalles que nos da Platón son numerosos, los mencionados, son suficientes para entender el proceso creativo del mundo. Sobre todo entender que la presencia de la “Forma ideal” debe estar en todo lo generado para que ésta sea una imagen bella y perfecta. El *Logos* divino, como imagen de la gloria divina, la belleza de un cuadro como armonía pictórica, todos portan la belleza de la forma.

El discurso nos muestra la necesidad en Sócrates, después de haber concebido una polis ideal, tiene el deseo, *la necesidad*, de idealizar una nueva. Definitivamente hay una fuerte relación y determinación entre lo ideal y la imagen que puede generarse. Lo generado, lo

²⁰⁶ CORNFORD 1975, pie de página p 64.

que deviene, parece tener una doble causa: una necesaria y la otra divina, (69 a) Ya que “*la necesidad nos permite comprender la causa divina, y si queremos ser felices, gozar del deleite que nos permite encontrar las causas del devenir. Estoy de acuerdo en que “hay que buscar lo divino por todas partes, ...” (69 a).*

Según las palabras de Timeo el universo nació *por la combinación de necesidad e inteligencia*. Una relación somete a la otra, pero sin doblegarla; todo lo contrario una *convence* a la otra, y es la inteligencia quien persuade a la necesidad para que la *acompañe a ordenar* la mayor parte del devenir y de la mejor manera posible. (48 a – d)

Entendemos entonces que la creación del kosmos platónico, no sólo es producto de la inteligencia sino también producto de la necesidad: “debemos reiniciar... el discurso” dice Timeo, para poder adoptar un nuevo punto de partida y adecuado a esta nueva perspectiva.²⁰⁷. Se hace evidente una vez más la complejidad de un proceso creativo, que obliga a Timeo a considerar que es necesario dar más detalles. A raíz de ello hace la diferencia de los dos principios añadiendo un tercero, repetimos: Uno, *el modelo inteligible que es inmutable siempre*; dos, *una imagen que deviene y es visible*; y tres, un *receptáculo de toda la generación como si fuera su nodriza*. ¿Cuáles serán las características y la naturaleza del receptáculo?

3.4.3 *El receptáculo 49 a – 69 a*

Éste tercer elemento previo a la creación del kosmos, es determinante en todo proceso creativo. Podemos decir que sin éste elemento no es factible crear algo. Se vuelve una condición y debe existir antes de cualquier creación. Timeo describe *el receptáculo* (50c) como una naturaleza capaz de recibir todos los cuerpos, pero que no adopta ninguna de las

²⁰⁷ PLATÓN 1992, *Timeo* 48 a – d.

formas que entran en ella, más bien subyace a todo como una masa. Como masa puede ser cambiada y conformada por lo que entra en ella (50c). Para ello Timeo nos ilustra con el ejemplo de unas figuras de oro modeladas constantemente; dice que ellas finalmente son oro antes que una figura cambiante, ya que no poseen una existencia efectiva, porque su apariencia puede ser cambiada una y otra vez (50 b). Otra característica del receptáculo es estar exento de “imitaciones” de todas las formas: “Por tanto, es necesario que se encuentre exento de todas las formas lo que ha de tomar todas las especies en sí mismo” (50e). “Igualmente corresponde que lo que va a recibir a menudo y bien en toda su extensión imitaciones de los seres eternos carezca por naturaleza de toda forma” (51 a). Aquello carente de *forma* es el espacio y como tal receptáculo de la misma. Si alguna vez al modelar una composición artística se dijo que la “forma determina el espacio”, éste es un ejemplo de cómo el demiurgo reconoce que el receptáculo del kosmos debe poseer una naturaleza capaz de recibir los elementos, la materia que ha de modelarse dentro de éste. El espacio carece de forma pero recibe a la o las formas; para definir receptáculo, es evidente que el espacio del kosmos está predeterminado por la idea de kosmos. En otras palabras, para que la forma de kosmos sea visible, necesita de un receptáculo donde se pueda crear dicha forma. Si el espacio es quien da cabida a la forma; es la *forma de kosmos* la que determina qué hacer en el receptáculo, qué se introduce, cómo se introduce y cómo se armonizan los elementos compositivos.

Platón en el *Timeo*, también dice que el receptáculo es una “cierta especie invisible, amorfa, que admite todo y que participa de la manera más paradójica y difícil de comprender de lo inteligible” (51 b). Porque no es ni aire, ni fuego, ni agua ni cuanto nace de estos (51 a). Para Platón el espacio es eterno, porque “no admite destrucción ya que proporciona una sede a todo lo que posee un origen (52 b). Espacio entendido como extensión que permite la existencia de la materia sensible, por lo tanto es inseparable y siempre *acompaña* a todos los objetos de la sensación”²⁰⁸. Interesante es el término *sede*

²⁰⁸ Adriana Tedeschi. *La naturaleza de los cuatro elementos según el Timeo*.

que usa Platón para describir la naturaleza del receptáculo. Ya no solo es lo que recibe la forma, también debe entenderse como *sede*, el lugar para todo lo que posee un origen. Pero siendo un lugar o sede invisible, cuando admite las formas, se activan dos cosas: la primera es que el espacio adquiere un límite determinado por las formas. En términos plásticos, se diría que la imagen que deseo construir va a estar delimitada por aquello que va a recibir. Si es la idea de kosmos, viento, o simplemente la idea de pintar un bodegón, las formas a insertarse en el espacio también determinan su forma. Es evidente que el sentido de forma en cuanto al sentido de receptáculo, se refiere a la dimensión o a la extensión que albergaran la(s) forma(s) que recibe. En segundo lugar, el receptáculo es sede de todo origen, como mencionamos líneas arriba. Las formas se dan a conocer, tienen un lugar de origen y se hacen visibles cuando un espacio las hace visibles. Aclaremos que cuando una forma se hace visible, cuando el modelo eterno se hace visible, es por que la intención del artista creador así lo ha determinado. Tenemos que recordar que el kosmos creado por el demiurgo es la imagen visible del modelo invisible, y el receptáculo que lo acoge, sólo puede tener las dimensiones de la idea de universo. Podemos ilustrar esta idea un poco más si nos ocupamos del sentido de espacio que se da en la pintura. Podemos preguntarnos ¿cómo se determina el receptáculo para una idea pictórica? Es evidente que como soporte tiene medidas, pero es la idea a pintar la que ha determinado las dimensiones que le corresponden al receptáculo, es la idea que tiene el Pintor la que va a determinar un límite, para que su idea (de *kosmos*, *retrato*, *bodegón*, *viento*) pueda plasmarse plásticamente. Hablamos de espacio, de sede, de receptáculo, y estamos diciendo que hay un espacio predeterminado que va a albergar un proyecto pictórico. Por eso Platón describe el término receptáculo como una especie “invisible” que se hace visible como receptáculo de lo creado. Es amorfa, pues es la forma quien le da límites; y admite todo y participa de todo, pues como espacio da cabida a la forma (plástica) en un lugar preferencial. En todo caso, a la idea de kosmos a ser pintado, le corresponde un espacio donde puedan crearse las formas en sus proporciones, medidas, límites, todos ellos elementos ausentes que el artista aún no

<<http://www.mathesisphilo.com.ar/artb3.htm>>

ha empezado a ensamblar. Y si el espacio es entendido como sede, también podemos aplicar que el proyecto que ha de plasmarse pictóricamente, ha de encontrar descanso en su plena realización. El artista, el Pintor, tiene la necesidad de realizar su proyecto en una sede que le permita organizar las formas en el espacio, hacer una composición de una idea plástica, y que alcance las dimensiones de la imagen pictórica como obra de arte. La necesidad de un espacio para crear algo por el Pintor o por el demiurgo, permite una forma inteligente de operar (componer) en la materia; y el receptáculo es “*el espacio*”, “*una sede a todo lo que posee un origen, captable por un razonamiento [...]*” (52 a-b).

Platón señala una manera de ilustrar el sentido de espacio como extensión para decir: Mirar o soñar implica decir que “*todo ser está en un lugar y ocupa un cierto espacio, y que lo que no está en algún lugar en la tierra o en el cielo no existe*” (52 b-c). Una imagen tiene que ocupar un espacio o no ha de existir en absoluto. Cita del diálogo que permite identificar tres elementos en la explicación del origen del kosmos: *Imagen y espacio y devenir*.

Entendemos así que hay *ser, espacio, y devenir*, tres realidades diferentes que están presentes antes que naciera el mundo. El espacio como *nodriza* del devenir recibe a las formas, (52e), y a su vez está lleno de fuerzas disímiles que todavía no mantienen un equilibrio entre sí. Por lo que antes de la creación todo carecía de *proporción y medida* (53b). Y será en el receptáculo donde nazcan éstas características, además de la *profundidad* (53 c), *el movimiento y el reposo* (57 e). Todo este proceso va acompañado de la *necesidad*, cuyo objetivo será finalmente “comprender la causa divina, captarla y participar en ella” para crear un kosmos, (53 c-e; 69 a).

Si algo podemos resaltar del proceso creativo del kosmos, es que tenemos a un *demiurgo* (dios), con una inteligencia capaz de tener en cuenta todos estos componentes y condiciones. Durante el hacer del kosmos, el demiurgo “*introdujo en cada uno de sus componentes las proporciones necesarias consigo mismo y para con el resto y los hizo tan*

proporcionados y armónicos como le fue posible” (69 b)²⁰⁹. Nuevamente el sentido de perfección y belleza están sujetas al ordenamiento de una materia sin descanso, la cual necesita de proporción, armonía, medidas y de un límite que genere el kosmos “*más bello de todos*”²¹⁰. Del relato del *Timeo* rescatamos un orden creacional, un orden de preparación para dar inicio a la creación del kosmos. Pareciera que Platón no ha querido dejar nada a la casualidad, más bien ha mostrado cómo por medio del “razonamiento” acompañado de la “necesidad”, es posible entender el proceso creativo del universo.

Platón ha articulado las tres realidades existentes y previas a cualquier proceso creativo, describiendo sus naturalezas resaltándolas como: “*Modelo, Receptáculo y Devenir*”. El orden de la construcción del mundo, del modo cómo lo ha planteado Platón en su diálogo, propone un orden como proceso no solo de creación sino también de aprendizaje para aquellos que tienen del deseo de “aprender a pintar”. Sobre todo si están en esa etapa de aprendizaje como estudiantes de arte. Cómo se compone una “idea”, cómo se modela “una forma”, cómo se estructura el espacio y cuáles son sus proporciones y orden de todo aquello que abarca la obra a crear. Como relato no sólo es verosímil sino también una teoría plausible para el proceso creativo.

De ese modo podemos postular un proceso creativo que ha de tener origen en la visión ideal de un *modelo* que se contrasta con una visión de *caos* y *desorden* de lo aún no creado, de lo carente de deidad, carente de *Logos*. Luego podemos entender la necesidad de formular un proyecto que pueda ser depositado en una sede ideal, en un receptáculo, donde todas las formas adquieran orden, proporción y armonía. Y, finalmente podemos entender la relevancia de poseer un proyecto creativo que exige y demanda organizarse a través del *logos*, mediante el cual podamos ser guiados en la creación de una nueva realidad para el arte. Sin *logos*, sin deidad, sin *palabra*, tanto en el sentido platónico como en el sentido

²⁰⁹ PLATÓN 1992, p 229. Se ha hecho una observación en la redacción del texto en cuanto al género. La traducción de F. Lisi utilizada, es fiel al texto transcrito en esta tesis. En todo caso, se refiere a los elementos proporcionados y armónicos, no a las proporciones.

²¹⁰ *Timeo* 69 c.

joánico, nuestros proyectos creativos son débiles y carecen de modelo y por lo tanto de un orden.



4 LA VISIÓN DEL PINTOR, UNA LECTURA PICTÓRICA DEL MUNDO

Maurice Merleau-Ponty

4.1 La transformación del mundo en pintura.

Empezamos este análisis con una lectura del Prólogo del Evangelio de Juan, para apropiarnos del *Logos* como el principio guía del proceso creativo del Pintor: El *Logos* como origen de todo lo creado y el *Logos* como el fundamento y sustento para el proceso creativo. Hemos tomado su “encarnación” como una imagen a través de la cual concebir y encontrar un nuevo “orden” para el proceso creativo. Entendemos de ese modo al *Logos* como la “palabra-proyecto” y como el “principio” que ordena, organiza y ejecuta el proyecto del Pintor, que en éste caso, puede aplicarse al proceso creativo en el arte, específicamente a la Pintura.

Pero también describimos la actividad del demiurgo platónico en la creación del kosmos, siendo el kosmos imitación del modelo inteligible, eterno, que siempre es y que no cambia; creación posible, dado que el demiurgo contempla el modelo eterno e inmutable. El kosmos creado viene a ser entonces la imagen *más perfecta y bella posible*, porque ésa ha sido la voluntad del *demiurgo hacedor* al crearla, de tal modo que como imagen refleje el modelo original. También un *deseo* particular acompaña la creación de la polis, en aquellos que tienen conocimiento de lo verdadero; como Sócrates y sus interlocutores, quienes quieren volver a construir una polis ideal. Es un *deseo* que se presenta después de *ponerse de acuerdo* acerca de cómo sería esta nueva polis o una nueva república. Polis, por cierto, que es distinta a la que encontramos en el texto joánico, pero que no deja de hacernos recordar al “nuevo reino” ideal, perfecto, donde reina la justicia, como el que nos da a conocer el Evangelio de Juan y, la nueva polis platónica.

Aparte de estos dos primeros ejemplos, Platón y Juan, encuentro también en Merleau-Ponty, paralelamente en su obra “*El Ojo y el Espíritu*”, otro modo muy particular para acercarnos al proceso creativo del Pintor, a través de una lectura fenomenológica de nuestra existencia ilustrada y explorada en la experiencia de pintores y del arte. Son iluminadores los ejemplos que usa Merleau-Ponty al referirse a Leonardo, Caravaggio, Cézanne, Van Gogh, Klee, Mondrian, entre otros, para describir su pensamiento filosófico. Su lectura sobre la vida y hacer de estos artistas, pareciera convertir la actividad de los pintores en un proceso cognoscente del mundo. Desde la mirada fenomenológica de Merleau-Ponty, toda la visión del Pintor, su contacto con el mundo, su percepción de la realidad, es motivo de su hacer artístico. En *el Ojo y el Espíritu*, examina nuestra experiencia del mundo a través del instante de visión del Pintor. La visión de mundo del Pintor hasta su conversión en pintura, es para Merleau-Ponty, un modo para “describimos sobre la actividad humana”²¹¹, entendiendo “la percepción” del Pintor, como una “experiencia vivida”²¹² que convertida en lenguaje pictórico, nos comunica su sentir a través de su obra artística.

Encontramos que la visión del artista responde a *un antes* que precede al hacer mismo. Es un *instante de visión*, como la nombra Merleau-Ponty, con la cual el Pintor hace contacto con el mundo que lo rodea y suscita su actividad como artista. La interrogante que surge de inmediato es ¿cómo nos percibimos en el mundo? ¿Cómo lo hacen los Pintores, cómo los artistas en general? ¿Qué acontece en la vida de un Pintor que hace pertinente la experiencia estética según Maurice Merleau-Ponty? De la obra citada, Merleau-Ponty toma preferentemente la vida y hacer artístico de Paul Cézanne, para explicitar la importancia de ese “instante de visión” y describir las dimensiones de nuestra existencia y sobre todo, permitirnos una lectura pictórica de su filosofía. Un instante de visión, es para el proceso creativo, un nuevo elemento causal que permite la formulación de un proyecto al igual que

²¹¹ PEILLON, Vincent. Libro de Vincent Peillon sobre el pensamiento de Merleau-Ponty.
<www.infoamerica.org/teoria/merleau1.htm> Julio 2013

²¹² PEILLON 2013

el sentido joánico del *Logos*, y al mismo tiempo entender la visión del *demiurgo hacedor* al crear el kosmos. El instante de visión del Pintor, pone en relieve la percepción del creador que busca poner un nuevo orden a su creación. Definitivamente hay un instante del Ser en el mundo como el del Pintor que puede ser comunicado, y Merleau-Ponty ha escogido la actividad propia de un Pintor, para mostrarnos su particular modo de expresión.

Se ha dicho que la pintura, es para muchos una especie de *espejo* que refleja la percepción del mundo en el cual existimos; y aunque la pintura es *fantasía* y el resultado de la *imaginación* del Pintor, no por ello deja de reflejar a modo de espejo cómo es nuestra vida. Para Merleau-Ponty, en una pintura, el Pintor nos relata “los escándalos y las glorias de la historia”²¹³. Y es bien sabido, que la historia relatada en las obras de arte, ha hecho visible justamente esas glorias y esos escándalos históricos de cada época vivida. Hay un *mundo* vivido en el cada día y los Pintores vienen dando una continua *opinión pictórica encarnada* del mundo. Pero, ¿cómo podría una “opinión” tener validez para el proceso creativo, si el modo de conocer del Pintor, pareciera no ser una aprehensión racional del mundo, una percepción no racionalizada? Entendemos que la percepción, “es un proceso que se enriquece con la experiencia vivida, es un fenómeno de significaciones conscientes”²¹⁴. Sin embargo, no podemos negar, como sostiene Rudolf Arnheim, que:

el “mundo arroja su reflejo sobre la mente, y este reflejo sirve de material en bruto que debe ser examinado, probado, reorganizado y almacenado, [...] es el mundo dado, nuestra percepción visual, es una ejecución activa. [...] Algunos de sus aspectos están sometidos a una constante confirmación, reapreciación

²¹³ MERLEAU-PONTY, Maurice. *El ojo y el Espíritu*. Traducción de Jorge Romero Brest. Barcelona, PAIDOS. 1986. p13, (M-P 1986). HEGEL, *De lo bello y sus formas*. Sexta edición. 1980. Editorial Espasa-Calpe. Para Hegel es “en las obras de arte donde los pueblos han expresado su más íntimos pensamientos y sus más ricas intuiciones. ... la bellas artes son la única llave por medio de la cual podemos abrir los secretos de su sabiduría y los misterios de su religión. p 31

²¹⁴ PEILLON- 2013.

*...completamiento, corrección y profundización de entendimiento*²¹⁵. Hay que captar la “mancha roja en la gaviota” antes de reaccionar frente a ella”²¹⁶.

La visión del Pintor está sometida a ese constante completamiento; hay que entender la visión de un artista, como un proceso de ordenamiento y selección del mundo en tanto realidad percibida antes de llegar a ser Pintura. En este proceso parece “*primar la experiencia*” del Pintor y responder a una “*dimensión activa y constitutiva*” que refleja el color del mundo percibido²¹⁷.

Si leer a Platón es como *ascender* a la visión de un mundo ideal, encuentro que con Merleau-Ponty tendremos que hacer todo lo contrario. Usando sus palabras, él nos hace descender: “*al suelo del mundo sensible, del mundo trabajado, tal como está en nuestra vida, para nuestro cuerpo.*”²¹⁸ Lejos de ascender hasta la aprehensión del mundo de las ideas platónico, Merleau-Ponty nos confronta al mundo desde nuestra primera experiencia corpórea con éste. Para Merleau-Ponty el contacto con el mundo sensible, desde nuestro cuerpo, es el espacio desde el cual descubriremos nuestra existencia, donde se presenta un “instante de visión” que acontece permanentemente en ese encuentro con la realidad. Como experiencia, el mundo vivido en el Pintor es una constante de texturas, de colores, de voces; que en términos más artísticos llamamos “vivencia”. Vivencia que a su vez va a determinar su manera de vivir.

Según Merleau-Ponty, la visión del Pintor es un contacto que descubre la presencia de “algo”; y será a partir de una mirada, de su mirada, que pueda ver ese algo, que pueda palparlo como un todo. Un Pintor puede decir, al igual que Cézanne y, repetir, que, algo que existe “en” mí, sólo en mí, y sólo yo, *soy testigo* de su presencia. Para que *algo* pueda

²¹⁵ ARNHEIM, RUDOLF. *El pensamiento visual*. Barcelona, Ediciones Paidós, Ibérica, S.A. 1986, p 28

²¹⁶ ARNHEIM 1986, p 41

²¹⁷ *La importancia primordial de la percepción*.
<http://iles.wikipedia.org/Maurice_Merleau_Ponty>

²¹⁸ M-P 1986 p11.

existir tiene que estar “*cogido de alguna manera en el tejido de mi experiencia*”²¹⁹. Antes era desconocido para el Pintor ahora, visto y experimentado, adquiere sentido; antes era desconocido por estar fuera del campo de su visión, ahora existe en él y necesita del Pintor, de su *mirada*, que atestigüe su presencia. Ese algo, Merleau-Ponty lo llama “cosa” y si como tal la “descubro como un paisaje” que estaba escondido, ahora que el paisaje está *en mí* y que *necesita* de mí, sólo en ese momento el paisaje llega a ser plenamente paisaje y soy su “testigo”²²⁰. Es evidente que el término “paisaje” alude inmediatamente a una visión de horizonte para quienes somos pintores. Al mismo tiempo es imposible negar que seamos testigos del mismo, y como tales, podemos responder de inmediato a ese particular “enmarcado” con el que interiorizamos el paisaje en nosotros. El Pintor posee en sí mismo la corporeidad del paisaje al ser su testigo, que más tarde será vaciado sobre un *soporte* o un receptáculo como diría Platón. Esta interpretación fenomenológica consciente de la realidad, en los pintores, puede enriquecer en todo sentido el *hacer* de Pintor. Una mirada del “paisaje” da existencia a esas sensaciones del Pintor, y así en el paisaje encuentra el modo de representar y comunicar quién es el hombre de su época. Llama paisaje a la percepción de su existencia como un horizonte, cuyas sensaciones han sido estructuradas pictóricamente al ser vividas, “deletreadas” y nombradas como “paisaje”²²¹. El mundo que percibe se ha hecho carne como paisaje ahora en él, configurado pictóricamente en una *construcción significativa del mundo vivido*, actualizado en su visión. Sin la vivencia de su visión, sin el nombrar del paisaje en el Pintor, “no hay nada que pueda pretender existir”, así como nada llegó a existir sin la fuerza del *Logos* joánico. Recordamos que para que “algo llegue a ser”, necesita de la fuerza del *Logos* para volver a nacer y abandonar la tinieblas “de su existencia”, del mismo modo que algo necesita ser nombrado y actualizado por el Pintor como “paisaje” para llegar a ser pintura. Sería un gran aporte al proceso creativo de los artistas, especialmente del Pintor, atender a las dimensiones filosóficas

²¹⁹ MERELAU-PONTY, Maurice. *Sentido y Sinsentido*. Traducción de Narcís Comadira de la Edición original de 1948. Ediciones Península. Primera Edición, Julio de 1977. p 60. (M-P 1977)

²²⁰ M-P 1977. pp. 60,61

²²¹ *La Fenomenología Existencial. Merleau-Ponty*.
 <http://alejandria.nidaval.com/scripts/Editorial.d11?SE=2_1_0_TO-A288_35.>,
 M-P 1964 p 67

(fenomenológicas) del mundo, para entender ese aparecer del mundo, esas transformaciones del mundo a través del aparecer del color.

4.2 *La ocupación del Pintor*

Para aquellos cuya ocupación es la del Pintor, el texto de Merleau-Ponty permite encontrar un mejor modo para explicitar esas aperturas del mundo en él. Se ha dicho mucho sobre el arte, pero pocas veces se describen las motivaciones, los gestos y la técnica del Pintor de manera tan clara. Sobre todo, esta obra, da luz sobre la vivencia y la actividad creativa en la vida de los artistas. Principalmente, devela los principios que dan inicio al proceso creativo. Más que enfocarse en el origen de la obra de arte, pone énfasis en la visión del Pintor que antecede a su obra artística; el encuentro de un instante del mundo que habita en él y pronto materializará a través de sus trazos pictóricos. Una selección de pasajes de la obra en mención, permiten una *lectura pictórica* de su filosofía. Según Merleau-Ponty, la ocupación del Pintor podría entenderse como una técnica pictórica para “explicar” filosóficamente la percepción de la opacidad del *ser* en el mundo. El Pintor posee una visión opaca de las “tinieblas repleta del ser”²²², ²²³. El mundo acepta volver a decirse a través de su mirada, que se hace visible por medio de sus trazos y renace en sus telas vacías.

La ocupación del Pintor, debe ser entendida como la actividad que actualiza y ejecuta la visión de *algo*. Ese algo es el *Logos* del paisaje; desde ese “hay previo” –como dijera Van Gogh- que hace contacto con el mundo (sensible)²²⁴, hasta su final transformación en obra de arte. Para Merleau-Ponty esta ocupación es como una “red que se tira al mar sin saber

²²² *No ser* en el sentido que todavía no ha llegado a ser pintura.

²²³ M-P 1977. p 60

²²⁴ M-P 1986. p 11

qué recogerá”²²⁵. Su actividad está rodeada de “una urgencia (de pintar) que pospone cualquier otra urgencia”, incluyendo su propia vida. No necesariamente es una vida *fuerte o débil*; es más bien una vida cuya urgencia *usurpa* lo vivido, una vida *apropiándose* de las cosas, para dar sentido a aquello que demanda *su debilidad o su fuerza*²²⁶. En su ocupación el Pintor es “*soberano en su modo de rumiar el mundo*”²²⁷, dándose licencia para dejarse alcanzar por la multitud de sus vivencias, pues todas ellas galopan a la vez y sin tregua, en esa red que ha sido lanzada y que también recoge el mundo vivido de los otros²²⁸.

El hacer del Pintor, es un hacer constante, que produce los logros y los fracasos de su mundo vivido, un hacer permeado de su propia libertad. Tal vez, consiste en una ocupación que se distingue, sólo en parte, del hacer del filósofo; pues en tanto Pintor su pensamiento alcanza hasta una segunda corporeidad: visión que ensaya en su pintura. Ahí, como espacio dado, ensaya la materialidad del color opaco, de un color habitado y vivido que él *presta* al mundo. Con sus técnicas de rumiar el mundo puede aprehender su visión, que le permite posarse en las cosas mismas, hacer contacto con ellas “con toda la inocencia” (la libertad) que se permite como Pintor. Pero dicha aprehensión del mundo, de un rumiar el mundo, se da desde su cuerpo operante y actual. Un cuerpo actual que “*cual centinela le asiste [...] a sus palabras y sus actos*”²²⁹. Un cuerpo operante que conoce su visión y cuya técnica está en “*sus manos y sus ojos*”; conociendo y haciendo contacto con el mundo construye las texturas del ser, al que responde con su “*fuerza de ver y su fuerza de pintar*”. La actividad del Pintor consiste en hacer presente ese silencio de la opacidad del mundo, “*mirando las cosas sin algún deber de apreciación*”²³⁰; que sus “telas” hacen presente este mundo vivido y habitado por todos. Como Pintor, su actividad le permite volver a comunicar su percepción del color del mundo²³¹, en forma “articulada y organizada”²³², a través de la

²²⁵ Íd p 10

²²⁶ Íd p 13

²²⁷ Íd.p 13

²²⁸ Íd p 10

²²⁹ Íd p 11

²³⁰ Íd p 12

²³¹ HAOUR, Bernardo S.J. *Introducción a Fenomenología de la Percepción de Maurice*

palabra-proyecto (paisaje corporal) que precede a la obra misma²³³. Este proyecto ahora entendido como “esquema corporal”, una estructura plástica que el Pintor ha interiorizado en sí mismo, cuya técnica está subordinada a su mirada y que permite a sus manos construir con la libertad de poder ver el motivo “invisible de los relieves y las profundidades” del color del mundo vivido²³⁴.

4.3 *Con Ojos y Manos de Pintor*

¿Qué dimensiones preceden y formulan todas las etapas del proceso creativo y cuáles son esas etapas de acuerdo a Merleau-Ponty?

A través de su actividad, Merleau-Ponty dice que, el Pintor “rumia el mundo con la técnica que sus ojos y sus manos” le permite; por medio de su técnica logra “posarse sobre los objetos” y develar sus formas, sus relieves y las profundidades de las texturas, con el color que las hace presentes. Su técnica está caracterizada por su “fuerza de ver” y su “fuerza de pintar” el color que ilumina las profundidades de un mundo vivido²³⁵. Técnica que puede entenderse como ese lenguaje propio de la Pintura, y que permite cristalizar *otro* modo de *palpar el mundo* en que vivimos. Dicho de otro modo, el Pintor, a través del rumiar de su pintura, hace aprehensible aquel aparecer de su visión. La fuerza de sus manos y sus ojos, su técnica lo incita a ir “más lejos” para percibir ese momento “único y fecundo” que identifica la *pictoricidad* del mundo²³⁶ y construir *las telas* con el color que ha palpado de él.

Merleau-Ponty. Fondo Editorial Universidad Ruiz de Montoya. Editorial Cordillera-
Lima, 2010. p 91

²³² Íd p 92

²³³ Íd p 93

²³⁴ M-P 1964, p 29

²³⁵ M-P 1986, p 13

²³⁶ KOGAN 1965, p 42.

Esta fuerza de ver *anida* en el Pintor activada por una visión pictórica. El Pintor “aporta su cuerpo” para dejarse alcanzar por esas sensaciones que le aportan el color del mundo²³⁷; su cuerpo es la morada²³⁸ donde convergen todas esas sensaciones (texturas, relieves, profundidad) que delinear el color del mundo. Su “cuerpo actual y operante” se ha vuelto un cuerpo “clarividente” de su visión. Este cuerpo operante y al mismo tiempo clarividente nos hace recordar a ese momento en que Sócrates en el *Timeo* de Platón, está listo para pronunciar un nuevo *logos* de la polis, porque conoce cómo describir una polis ideal. Sócrates se describe como el “ser asaltado por un deseo después de haber visto...”. Del mismo modo, esta corporeidad del mundo percibido en el Pintor como un cuerpo actual y operante puede describirse como el estado febril del proceso creativo en su vida. Entendido como un instante de aprehensión del mundo vivido que activa su creatividad, constituye este conocer el mundo en pintura.

De acuerdo a Merleau-Ponty, sólo una *fuerza de ver* permite al Pintor *poner en obra*, una verdad, *un acontecimiento de la verdad*, a través de la fuerza de pintar. De esa actividad, Heidegger dice que: “el crear (el quehacer del Pintor) es dejar que algo emerja”²³⁹. Entendemos así, que la técnica para *rumiar el mundo* con las manos y con ojos del Pintor, es la fuerza de una técnica del Pintor, capaz de hacer nacer una pintura, es una fuerza que *pone en obra* las telas del mundo.

Merleau-Ponty al explicitarnos sobre la fuerza del Pintor, sobre la técnica de sus ojos y sus manos, aporta con mucha claridad sobre el proceso creativo. La *transformación* del mundo en pintura consiste en: *visión, sentimientos, deseo, contacto, y conocimiento* transformados en proyecto pictórico. El inicio del proceso creativo surge en el instante que el mundo hace impacto en el “*cuerpo operante y actual*” del Pintor. Allí se dan esas “*transustanciaciones*” que combaten para convertirse en su pintura. Estados febriles de su

²³⁷ M-P 1986. Citando a Valéry, p 15

²³⁸ M-P 1986, p 15. KOGAN 1965, p 74. Kogan citando a Merleau-Ponty.

²³⁹ HEIDEGGER Martín. 2000, *Caminos de Bosque*- Alianza Editorial. Madrid. Primera reimpression. De la traducción: Helena Cortés y Arturo Leyte. p 43

cuerpo como un espacio donde *se “entrelazan visión y movimiento”*, porque su cuerpo es un consciente, un *saber* cómo unirse a ella (a su visión) y dejarse alcanzar²⁴⁰; es desde su *cuerpo operante y actual* que conoce cómo entrelazar *un ver en un hacer* el mundo por medio de su técnica que construyen un mundo con sus trazos coloridos. Un mundo visible que es y será “su proyecto motor” (el principio) que explicita su existencia y la de otros²⁴¹.

El Pintor es un cuerpo actualizado por su visión que irradia desde sí mismo. Desde allí, se ve reflejado en “el número de las cosas, pertenece al tejido del mundo”. Según Merleau-Ponty, el Pintor no vive de espaldas al mundo, pues desde su cuerpo, al cual llama “*mío*”, actúa como un “*centinela silencioso a sus palabras y sus actos*”²⁴². Desde su cuerpo operante, activado por una técnica que lo *lleva más lejos*, puede ver, que ese tejido del mundo, está hecho “*con la misma tela del cuerpo, su cuerpo*”²⁴³. Este tejido del mundo se entiende como el combate, la lucha, el instante de visión creativa que vive el Pintor. Es una doble actividad que consiste en tocar aquello que anida en él y está al alcance de sus manos; por un *ver viendo y tocar tocando*, el Pintor se *hace [...] visible y sensible para sí mismo*”²⁴⁴; se reconoce en el color y las formas visibles de las telas del mundo que operan en sí mismo, hasta volverse el tejido del mundo. En ellas, -las telas de su cuerpo- el Pintor se prolonga “*asimilándolo, constituyéndolo y transformando en pensamiento*”²⁴⁵, para comunicarlo pintando. Su cuerpo visible y móvil, pertenece al tejido del mundo, por ello, el mundo, aquello que está “*incrustado en su carne*”, se cohesionan en sus pinturas como si fueran las mismas telas de su cuerpo²⁴⁶. Interiorizado y cohesionado a su pintura, se hace visible y se prolonga a través de ella, porque a través de su pintura nos comunica las cosas percibidas que lo definen y reflejan²⁴⁷.

²⁴⁰ M-P 1986, p 15

²⁴¹ *Íd* p 16

²⁴² *Íd* p 11

²⁴³ *Íd* p 17

²⁴⁴ *Íd* p 16

²⁴⁵ *Íd* p 17

²⁴⁶ *Ibíd.* p17 “Visible y móvil, mi cuerpo está en el número de las de las cosas, es una de ellas, pertenece al tejido del mundo y su cohesión es la de una cosa.”

²⁴⁷ *Íd* pp 17, 18.

Para Merleau-Ponty los problemas de la pintura, son éstos “*extraños sistemas de intercambios*”²⁴⁸ arriba mencionados. El “enigma del cuerpo” pareciera ser “el enigma de la pintura”, pues a través de ella se hace visible el mundo²⁴⁹. Cuando este enigma se hace presente en el Pintor, dice Merleau-Ponty es como “*una chispa que alumbr*” entre el que “*siente y lo sensible*”. Ese alumbrar es como el fuego de Critias en el *Timeo* de Platón, al entender el relato de un anciano. O el mismo *Logos* joánico que se encarna para alumbrar a lo que está en tinieblas. Para Merleau-Ponty es un fuego que no se apaga, que no cesa de quemar, hasta que logra ser comunicado, o pintado. Una chispa que percibe, un fuego que no cesa de quemar, un instante de visión: *prende ese fuego que no cesará de quemar, hasta que tal accidente del cuerpo [...]*²⁵⁰, en el cuerpo del Pintor, se convierte en pintura. ...a la fuerza de sus ojos y de sus manos de Pintor le ha sido develado y alumbrado el enigma del cuerpo. Es el enigma en el cuerpo del Pintor que activa su fuerza de ver y su fuerza por pintar. Un enigma en él, que devela la naturaleza de su propia existencia y la de los otros; ese es el cuadro que mira y se pregunta donde estaba. “Dónde está el cuadro que miro” pregunta Merleau-Ponty por el Pintor. ¿Será cómo el modelo que contempla el demiurgo platónico? O ¿será como el *Logos* en el sentido joánico que guía la creación? Merleau-Ponty pareciera distinguir la particularidad de la *percepción* del mundo entre Pintores y los que no lo son. Pero ¿hay tanta diferencia? Tal parece que no, hay algunos que rumian el mundo en pintura; otros que escriben sobre de él; otros que sólo lo viven en silencio, pero todos rumian un mundo, que desean comunicar, ...*cada vez que se da, cada vez que se enciende un fuego que quema ...*

Esta *visibilidad secreta*²⁵¹ a través de sus ojos y sus manos de Pintor, Merleau-Ponty la llama citando a Cézanne, “*la naturaleza que está en el interior*”. Un mundo interiorizado cuyo enigma se devela en las texturas que ha descifrado con la fuerza de sus ojos y sus manos. Son las cualidades de *la luz, del color, de la profundidad* que re-construyen ese

²⁴⁸ Íd p 18

²⁴⁹ Íbíd

²⁵⁰ Íbíd

²⁵¹ Íd p 19

enigma. Visibilidad secreta ahora entendida como luz, y sobre todo, como *la profundidad* del mundo percibido, habiéndolo transformado en el claroscuro del color del mundo. Visibilidad recibida como una formula carnal que hace presente las cosas que suscitan y activan la técnica de sus manos y sus ojos. Trazos, gestos, cualidades, claroscuro, manifiestan su formula carnal de existencia. Por ello el Pintor “*mira*” el cuadro que pinta, mira “*conforme al cuadro que ha de pintar, porque ve al cuadro mismo*”²⁵². El *adentro* y el *afuera* se unen y hacen posible “*la duplicidad del sentir*”, la “*textura imaginaria de lo real*” dicho en palabras de Merleau-Ponty²⁵³.

Se trata de un mirar desde adentro, un mirar de la luz y las sombras a través del color de lo imaginario. Pero ¿qué despierta su cuerpo de Pintor? Merleau-Ponty nos dice, que el Pintor ve el “*mundo y lo que le falta al mundo para ser cuadro, y lo que le falta al cuadro para ser él mismo*”.²⁵⁴ Porque ver es, según Merleau-Ponty, “*acceder a un ser en latencia*”, es “*ver más allá de lo que se ve*”. Es ver lo “*invisible, un punto cero*”, que permite “*esa abertura de una dimensión de lo visible*”²⁵⁵. Es ver más allá de lo sensible con los ojos del alma; es un ver lo inteligible que lo sensible esconde. Por eso la visión del Pintor no sólo precede al cuadro mismo. Es una visión que muestra las carencias del mundo, o su ausencia de color. No sólo es una visión opaca y de caos del mundo, también es la visión de un mundo de carencias que suscitan en él esa urgencia de pintar, y que pospone cualquier otra urgencia; visiones en el Pintor que se contrasta con la certeza de una visión que conoce “*qué le falta al mundo para ser pintura*”²⁵⁶. Es una abertura a “*la dimensión de lo visible*”, que suple estas carencias a través una paleta que plasma el color de la luz, la profundidad, y

²⁵² Ibíd

²⁵³ Íd p 20

²⁵⁴ Íd p 21

²⁵⁵ M-P 1964, pp 29, 30

²⁵⁶ M-P 1986, p 21

construye un orden. Con sus trazos el Pintor podrá “restituir a lo visible eso que ha conmovido el impacto del mundo en él”²⁵⁷ y que le urge pintar desde su nueva visión vidente.

En ese sentido, para Heidegger, las dimensiones de lo visible y la técnica del artista empiezan desde un “*hacerse carne* de todo lo vivido, ya que “*las cosas se nos meten literalmente en el cuerpo*”²⁵⁸. Pero en el proceso creativo, también hay que “determinar la esencia del crear desde su lado artesanal”. Heidegger relaciona los “oficios artesanos y del arte”, desde un sentido griego, quienes “designaban la misma palabra “τέχνη”, para hablar de estos oficios²⁵⁹. Según Heidegger, el significado de “τέχνη” es “un modo de saber”, un saber experimentado para hacer presente al ente”, cuyo quehacer está “determinado por la esencia del crear. Para Heidegger, semejante modo de crear, de traer delante, es el crear durante el proceso creativo²⁶⁰. Descubrimos en su afirmación: “*en la obra está en obra el acontecimiento de la verdad*”²⁶¹, que este obrar se hace con la técnica de los ojos y las manos del Pintor. Porque alguien tuvo que poner la verdad en ella, y el acontecimiento del mundo fue pintado durante el proceso de crear una pintura.

Para Heidegger esta actividad del crear es un “combate” que desoculta un mundo invisible, -la pictoricidad del mundo-, para “fijar la verdad” pictórica sobre un soporte con los ojos y las manos del Pintor. Es entender esa fuerza de pintar, como un “querer [...] ir más allá de sí mismo”, es saber “haber-visto” y “estar decidido” a pintar; es “estar dentro en el combate [...]”²⁶², dispuesto a sacar *la verdad que se devela* en las telas del mundo. Luchas y combates que permiten al Pintor con su técnica ir más allá de sí mismo, con la fuerza de sus ojos y sus manos que pugnan por hacer visible lo profano de un mundo desconocido para los otros.

²⁵⁷ Ibíd

²⁵⁸ HEIDEGGER 2000, p 17

²⁵⁹ Id p 43

²⁶⁰ Íd pp 42, 43, 44

²⁶¹ Íd p 43

²⁶² Íd p 49

4.4 Una teoría mágica

Merleau-Ponty llama “teoría mágica de la visión” a la ocupación del Pintor²⁶³, ocupación que se sustenta en esa chispa que alumbra lo que ve y lo que percibe, entre ese adentro y ese afuera, en esa duplicidad que puede configurar un mundo imaginario a partir de lo real²⁶⁴. Eso que sus manos trazan son “las cifras de lo visible”, eso que hace que sus “ojos se conmuevan por cierto impacto del mundo”²⁶⁵, pareciera ser “el enigma de la pintura”. Una transformación de su visión, una “metamorfosis del ser en su visión”²⁶⁶, hasta alcanzar cierta semejanza, cierto parecido, a fuerza de ver y a fuerza de pintar. Pero ¿cómo es ésa transformación o ésa transustanciación en el *cuerpo operante* del Pintor? ¿Cómo se da ese ejercicio del pintar en medio de la soledad? ¿Cómo llega el Pintor a poseer una teoría mágica del mundo?

¿Será su soledad un espacio de diálogo? ¿Será el espacio de su soledad que le ha permitido ver el mundo como ningún otro ser ha logrado verlo? ¿Cómo ha logrado ver el mundo, o cómo el mundo ha grabado en él, las “cifras de lo visible”? Es un kosmos, un universo que refleja su humanidad, su propia existencia, develado a sus sentidos, percibidos por los llamados que su visión le manifiesta. Para entender esta teoría mágica de la visión, es posible hacernos la misma pregunta que Merleau-Ponty: “¿*Qué le pide el pintor a la montaña, en verdad?*”²⁶⁷ Qué se pregunta el Pintor frente a su motivo, a eso que ha conmovido su “ojo”. Preguntas que engendran una respuesta: pintar es una *teoría mágica que investiga y hace aprehensible los objetos del mundo*. El Pintor justifica e ilustra a través de su pintura, los enigmas del cuerpo; entonces, ¿cuáles son los problemas que

²⁶³ M-P 1986, p 22

²⁶⁴ Íd p 20

²⁶⁵ Íd p 21

²⁶⁶ Íd p 23

²⁶⁷ Ibíd p23

interpreta la pintura? Vemos que una “visión profana” del Pintor, puede develar todos estos misterios por los cuales “la montaña se hace montaña” en el cuadro del Pintor. Es una visión profana que activa su hacer pictórico, que pronto será una teoría mágica que investiga, y hace aprehensible los objetos que están más allá en el mundo.

Se ha escrito mucho sobre la obra de Cézanne, y Merleau-Ponty es uno de los que ha analizado a profundidad su obra pictórica y su vida²⁶⁸. Uno de los motivos pictóricos que escogió Cézanne fue el paisaje, como el tema de la “Montaña de Saint-Victoire”. Sobre su pintura y vida de pintor, sabemos de la pasión extrema con la que vivió pintando. Capturar ese “instante del mundo” como él decía, lo llevó a una vida extrema y apartada de amigos y vecinos. Pero él sabía que algo más estaba allí frente a él, “*eso*” que quería trazar sobre sus lienzos, se develaba para él en tan solo *un instante de visión, como una chispa que alumbraba su ser, convertido en un fuego que no dejaba de quemar*. No en vano su obra es para nosotros hoy, una puerta que atrajo y actualizó el claroscuro de la pintura barroca, la línea del Neo clasicismo. Tenía la paleta del impresionismo reinante, pero se adelantó y preparó una base para la pintura abstracta, que años más tarde irrumpiría en el escenario de su época. Sobre todo, serían Picasso y Matisse siguiendo el ejemplo de Cézanne, quienes llevarían a su pintura, la síntesis abstracta de la forma y el color.

Retomando el texto que señala Merleau-Ponty, volvemos a preguntarle a la montaña, ¿qué puede decirnos qué hay “*en*” ella para ser montaña? Pues la montaña se devela para nosotros y se hace aprehensible con dicha teoría mágica entendida como las cualidades de la *luz, las sombras, los reflejos, el color*, y podríamos añadir el *ritmo, el volumen, y la perspectiva*. Entendemos que, la suma de estas cualidades, es una teoría mágica del término “montaña” nos comunica para hacer presente lo ausente. Es un “poder espiritual mágico, capaz de alojar en el significado de montaña, la cosa misma”. El Pintor, “ nombra en la palabra el significado que quiere representar”, y “hace presente la forma”...de la

²⁶⁸ M-P 1977, pp 33-56.

montaña²⁶⁹. Todas estas cualidades suman una estructura que responde al diagrama que configura sus pensamientos (los de Cézanne). De ese modo, a través de ellos “ilustran” al Pintor, “el enigma del cuerpo que la pintura justifica”²⁷⁰. El Pintor, recibe “*la fórmula carnal de la montaña*” a través del color, la profundidad, la luz y las sombras, etc., ese “*equivalente interno*”, esa “*presencia que las cosas suscitan*” en él²⁷¹. Todos los llamados *objetos de investigación*, sólo tienen “*existencia visual*”; son parte de la *visión profana* del Pintor, quien le pregunta a la montaña, en un diálogo permanente por medio de esa fuerza de ver y esa fuerza de pintar ¿por qué es montaña? Sólo así logra entender cómo se han “*tomado entre sí*”, como se han relacionado, se han develado y se han hecho visibles como “*montaña*”²⁷². Una mirada profana que hace visible una montaña, nos hace recordar esa fuerza de *ver viendo y tocar tocando*, lo desapercibido por otros, que tratan de ver y no lo perciben. Merleau-Ponty postula a lo visible en sentido profano, porque el Pintor “*puede olvidar sus premisas, pues reposa en una visibilidad entera que puede recrearse*”. Es el mismo sentido al que Hegel se refiere en cuanto a que en el arte se da esa libertad de lo imaginario. El Pintor en su visión profana se libera de “*los medios oficiales para ver*”, y deja libre esa “*génesis secreta y afiebrada de las cosas en su cuerpo*”²⁷³. De allí por qué las urgencias del Pintor frente a todas las demás urgencias. Pintar el mundo, es asumir que el Pintor conoce el mundo, posee una técnica para pintarlo, porque posee la libertad que una teoría mágica le permite, su libertad para pintar, ...es saber pintar. Pintar lo vivido es su urgencia, pues lo vivido es un fuego en su entrañas, una génesis secreta y afiebrada, haciendo nacer las visiones que *albergan y recrean* su mirada pictórica del mundo.

²⁶⁹ M-P 1964, pp 53,54,55

²⁷⁰ M-P 1986, p 18

²⁷¹ Íd p19

²⁷² Íd p 23

²⁷³ M-P 1986, p 24

4.5 *Traspasado por el universo*

Vivir en la fascinación es la forma de vida de un Pintor, según Merleau-Ponty. Entonces hay que dividir al hombre en dos grupos. Uno, un grupo de hombres, pintores, *fascinados* por su visión del mundo; dos, un segundo grupo de hombres, *que viven sin fascinación*. Dentro de los que viven fascinados, hay hombres cuya actividad está llena de pasión y deleite, como la ocupación del Pintor, un hacer desde la fascinación. Este vivir en la *fascinación*, nos hace recordar al *Logos* joánico, cuyo escritor nos relata su encarnación, como una visión de “*gloria*”, “*llena de gracia y verdad*”²⁷⁴. La materialización “hecha pintura” es otra manera de entender su belleza como la gloria encarnada del proyecto del Pintor. Contemplación para todos, y fascinación en su creador, que responde a su visión cual espejo para nacer plásticamente. *Fascinación* al dialogar *con* aquello que lo mira, aquello que a través del *logos* va dando nombre, cómo eso llamado luz que da forma a la montaña. El Pintor se apresura a oír a la montaña, al bosque, al ser, que le habla constantemente y le dice quién es él. *Fascinación* en el Pintor, que expresa su medida de plenitud al ser alcanzado por el *Logos* guiando su creatividad. Visible e invisible, el Pintor vive en la fascinación de la luz que somete a las sombras; en los reflejos que “amplifica la estructura metafísica de su carne”²⁷⁵; en los contrastes del color organizados por el *Logos* hasta alcanzar el orden de su universo, que son el color del mundo vivido y experimentado. El *Logos* habla al Pintor y convierte su visión profana en el cuadro del mundo. El Pintor se hace visible en eso que lo *mira*; el Pintor se deja *traspasar* por eso que le *habla*, y ...después de escuchar a la montaña mostrar por qué es montaña, “*pinta para surgir*”. El Pintor “se ve viendo, pinta y es pintado a la vez, porque el Pintor y su visión del mundo es “un nacimiento continuado”²⁷⁶. El Pintor escucha, en otras palabras, al *Logos* que traspasa su cuerpo operante y lo actualiza. Pinta porque ha visto, pinta para surgir en “las cifras de

²⁷⁴ Juan 1: 14. (y vimos su gloria, gloria como del unigénito del Padre), lleno de gracia y de verdad.

²⁷⁵ M-P 1986, p 26

²⁷⁶ Íd p 25

lo visible”, que, “al menos una vez, han sido grabadas en él”²⁷⁷. El Pintor, descubrirá al *Logos* hablándole a través de la “línea, la luz, los colores, los relieves, las masas”, todos ellos “irradian y se hacen visibles” para él. Pronto el Pintor, a través del *Logos*, encontrará sus propias equivalencias para pintar la *profundidad, el espacio y el color* del paisaje del mundo”²⁷⁸. Su obra pictórica es un “volver a nacer” a través del color, también él es el cuadro del mundo. A partir de allí, entendemos por qué el Pintor vive en la fascinación, porque es una fascinación de quien tiene la libertad para trazar el color del mundo en una nueva realidad llamada pintura.

Pero ¿qué es esta fascinación del Pintor? Algo ha acontecido en ese *cuervo operante* del Pintor, que le hace vivir *en la fascinación*. Definir un estado de fascinación como forma de vida no es fácil, pero Merleau-Ponty haciendo mención de pintores como Klee y junto a André Marchand, nos describen el estado febril que dichos pintores vivieron. “Vivir en la fascinación” comprende las siguientes características:

1. Es vivir el “*nacimiento continuado*” de una visión²⁷⁹. Para Merleau-Ponty, los pintores dicen que sus visiones “emanan de las cosas mismas” eso es un “nacimiento continuado”²⁸⁰; estos pintores- Marchand siguiendo a Klee coinciden en decir que: “*en un bosque he sentido muchas veces que no era yo quien miraba el bosque. Ciertos días he sentido eran los árboles los que me miraban, que me hablaban... Yo estaba allí, escuchando...*”²⁸¹. El Pintor se deja alcanzar por aquello que mira, que lo “traspasa” una y otra vez, y tantas veces acontece”. Es una visión que configura un “*universo*” que suscitan los trazos en las telas que habitan su cuerpo²⁸². Una visión continua de ver y ser visto, de

²⁷⁷ Íd , p 23

²⁷⁸ Íd pp 53,54

²⁷⁹ Íd pp 24,25

²⁸⁰ Íd p 24

²⁸¹ Íd p 25

²⁸² Ibíd

un oír y de ser escuchado, es *volver a nacer y respirar* el mundo que lo traspasa.

2. *Fascinación* que, como dice Merleau-Ponty, hace indispensable *pintar para seguir viviendo*²⁸³. La actividad de pintar es un rumiar el mundo con fascinación, dejándose traspasar por los límites de su existencia. Es un llamado que espera la respuesta continua del Pintor para volver a nacer pintando.
3. Pero también es *fascinación* porque en su “vivencia” como Pintor se percibe *completo*. Descubre en su mirada “prehumana” como la llama Merleau-Ponty, la “*imagen especular que figura y amplifica la estructura metafísica de nuestra carne*”²⁸⁴. Su cuerpo vive en la fascinación como cuerpo vidente, desde allí se hace visible la imagen que esboza en las *telas de su (y nuestro) cuerpo*, el trabajo de su visión. Como un “espejo” vive la “técnica de su cuerpo” que traduce pintando y se completa y prolonga en su pintura. Un *vivir en la fascinación* donde el Pintor se percibe “completo”, pues “*todo lo invisible de su cuerpo*”, todo *aquello “que prolonga su carne hacia fuera”* y al mismo tiempo “*inviste a los otros cuerpos que ve*”, se ve en sí mismo como “*hombre espejo para el hombre*”²⁸⁵. Una visión total, absoluta, que se traduce como el “*espectáculo del mundo*”. Lo vidente y lo visible, definen según Merleau-Ponty, nuestra carne y nuestra vocación. Vivir en la fascinación, es el único espacio donde las cosas permanecen, como ese “*instante del mundo*” que Cézanne quería pintar,...y que hoy permanecen en las telas que albergan su visión del mundo²⁸⁶.
4. Y por último, la fascinación es principalmente por el color del mundo. Fascinación que el Pintor ha concedido, a todo aquello que es “*existencia o esencia, imaginario o real, visible e invisible*”. Para Merleau-Ponty, el Pintor en su pintura se ha dado licencia para “*confundir todas estas categorías,*

²⁸³ *Ibíd*

²⁸⁴ *Íd* p 26

²⁸⁵ *Ibíd.* p 26

²⁸⁶ *Íd* p 27

*desplegando su universo onírico de esencias carnales, de semejanzas eficaces, de significaciones mudas*²⁸⁷. En otras palabras, es un dar “rienda suelta” a la libertad con que sus manos trazan las esencias carnales del color del mundo.

Pronto los pintores diremos junto a Merleau-Ponty, que *pinto para surgir, porque hay cosas que me miran en la ciudad, en el paisaje; todos ellos me miran, me hablan, me traspasan y se hacen visibles en mí; desde allí escucho al Logos del paisaje que me mira y me habla, y al escucharlo, pinto para surgir; y al escuchar al Logos, puedo volver a nacer como obra de arte.*

4.6 *El murmullo del color*

¿Qué licencia se da el Pintor para convertir en pintura su percepción del mundo? Si el Pintor es traspasado por el universo, si el Pintor mira y habla con el mundo que lo rodea, se entiende que un “murmullo” permanente lo asedia y lo alcanza constantemente. También hay un susurro que le permite al Pintor un *ir más lejos* de lo visible, es un murmullo que le permite conocer cuál es el *orden y la estructura* del color del mundo. Una visión como la luz que desde afuera entra a nuestros ojos” y que al Pintor le permite hacer contacto con las cosas²⁸⁸. Según Merleau-Ponty, el Pintor hace “*ilusiones o percepciones sin objeto*” que no afecta nuestra idea de mundo²⁸⁹.

Merleau-Ponty describe su inicio como la luz que ilumina los ojos ordenando su visión. Pero esta iluminación es como el contacto con las cosas que el bastón de un ciego permite. Un contacto que “engendra una percepción sin objeto”, y aunque sean “duplicados

²⁸⁷ Íd p 28

²⁸⁸ Íd p 29

²⁸⁹ Íd p 30

irreales”, su efecto es real en nosotros, se produce entonces una “*semejanza de la cosa y su imagen especular [...] que pertenece al pensamiento*”.²⁹⁰ Es una *imagen* de las cosas que su pensamiento teje, no las cosas mismas. Y es la imagen la que obra y la “*que excita nuestro pensamiento*”,²⁹¹ pero como imagen no se asemeja a las cosas que significan. Es una imagen hecha pintura y como imagen refleja la argumentación pictórica del artista, imagen que *nace en él y que no se asemeja al mundo visible*. Para Merleau-Ponty esta imagen es “*la pintura de las cosas en el cuerpo...que las siente el alma*”²⁹². Es el contacto que “traza la luz en los ojos (del Pintor), que teje su pensamiento y descifra los signos dados en su cuerpo, en “ocasión”, en el momento que despierta su creatividad en imágenes²⁹³. Para Merleau-Ponty, “el lenguaje del color, es el lenguaje del Pintor, con el que es capaz de descifrar y comunicarnos ese murmullo que está más allá de su mirada y crea una abertura pictórica de su existencia y la de otros”²⁹⁴.

Es un instante de visión del color, es la luz que traza una imagen mental que hace presente lo ausente. Es la imagen de un *murmullo indeciso de los colores*²⁹⁵ que hace presente las cosas ausentes del mundo vivido. “Un bosque, una tempestad, o el mundo” se hacen presentes a través de las *cualidades segundas* que el color proyecta. Es ver y oír al bosque o a la tempestad que el Pintor puede ir más lejos para hacerlos presente en su pintura. *Murmullo* que también va acompañado de un *elemento silencioso* que permite hacer presente las profundidades del paisaje del mundo. Profundidades que se expresa a través su lenguaje pictórico, para descubrirse y descubrir las dimensiones de nuestra existencia. Esas profundidades, responden a esa perspectiva lineal oculta en el paisaje del mundo. En el paisaje, cual espejo, nos vemos reflejados según nuestra propia altura, anchura y profundidad, pero es según su imagen que el Pintor lo hace presente. Estas cualidades

²⁹⁰ Ibíd p

²⁹¹ Íd p 31

²⁹² Ibíd

²⁹³ Íd p 39

²⁹⁴ Íd p 55

²⁹⁵ Íd p 33

segundas son para Merleau-Ponty el dibujo silencioso y oculto, donde reside *toda la potencia de la pintura*.

Es la línea quien posee toda la fuerza que permite que algo se transforme en un cuadro, y como artista, reconozco la fuerza de la línea para construir, delimitar el espacio y por ende una pintura. La línea pasa a ser un elemento silencioso como cualidad del color, no se dibuja, pero su claroscuro delimita esa profundidad entendida como la perspectiva en el paisaje del mundo. También es cierto que el dibujo como dice Merleau-Ponty, se atreve a todo, pero lo más puntual es la relación “arreglada que existe entre él y el espacio en sí”²⁹⁶. El dibujo empieza, ciertamente, cuando hace posible delimitar o representar lo extenso. Otorgándole una dimensión real a lo que se está inserto en él. Y más allá de *hacernos ver el objeto ausente*, es poder verlo dentro de una tri dimensionalidad reconstruida. La línea nos permite ver –también– la forma un kosmos de la misma manera como ver y dialogar con el *Logos (como palabra)* que permite ver la dimensión de lo que ha de llegar a ser. La línea delimita la dimensión del espacio, como el receptáculo que recibe todas las formas, sin perder su naturaleza. Receptáculo, entonces en el sentido platónico y que también responde al sentido joánico del *Logos*. “*Lo suyo*” es el receptáculo que ha de recibir al *Logos*. Tres espacios delimitados por *algo* silencioso, para recibir un todo, espacios que responden a una visión pictórica merleauPontiana, una visión platónica, o una visión joánica.

Si la línea tiene un poder diacrítico²⁹⁷ como dice Merleau-Ponty, estamos de acuerdo que los trazos del Pintor crean una “génesis visible” en su proceso creativo, un sentido constitutivo que a su vez circunscribe las profundidades del espacio a pintar. Merleau-Ponty dice que la “línea roe” el espacio (prosaico), pero es a partir de ello, que puede erigir y constituir un “desnudo, un retrato, un paisaje”. A través de la línea como parte de su lenguaje plástico, el Pintor “restringe, segrega y modula una espacialidad” cual génesis de

²⁹⁶ Íd p 34

²⁹⁷ Entendemos que la línea cumple una función constructora del espacio particular y distintiva en cada Pintura a ejecutarse.

lo visible²⁹⁸. Dado que ver es “aislar y seleccionar”, el artista hace visible esas profundidades de su visión del mundo”²⁹⁹. Creando un moviendo libera y hace presente una dimensión que irradia lo visible en el cuadro. Esta irradiación es el “movimiento” que da vida al cuadro, que va a ser organizado como una visión pictórica que tiene inicio en el murmullo del color hecho carne en él.

Pero este ir más lejos abarca una tercera dimensión llamada profundidad. Merleau-Ponty describe la profundidad como algo “no visible” pero existente. Como profundidad no sólo se remite a su asociación inmediata que pudiéramos hacer con el espacio físico. Más bien habla de la profundidad en el sentido de “participación en un Ser sin restricción”, asociado al “cuerpo y los pensamientos que posee o que da forma”; una profundidad que organiza para sí “*la ilusión de una ilusión*”³⁰⁰. Desde esa profundidad llamada espacio es posible ubicarse en el *dónde* que orienta, polariza, o nos envuelve, en esas profundidades “métricas de nuestra propia dimensionalidad”³⁰¹. Un espesor que nos hace recordar la dimensionalidad del sentido de materia en caos y sin descanso en el Timeo Platónico, antes del nacimiento del kosmos. O de lo existente en las tinieblas carente del *Logos* en el sentido joánico. La dimensión de nuestra existencia va a ser recibida en las telas del Pintor. Es una dimensión no visible, pero que recibe todas las formas que han de conformar las profundidades de nuestro propio kosmos, donde se teje una visión de mundo.

Relacionada a la vida o la visión del Pintor, esta espacialidad carente de formas, reconstruida primero en sí misma y luego en su pintura, descubre el *espesor verdadero* de su existencia. Es un pensamiento desde el espesor de su cuerpo, al cual llama *suyo* y es lo

²⁹⁸ Id p 57

²⁹⁹ GOMBRICH 2000 Pág. 15, 18

³⁰⁰ M-P 1986. Pág. 36

³⁰¹ Ibid

que *anima su alma*; un espesor entendido como la dimensión que amplifica o angosta su proyección en el mundo, un espesor de su cuerpo, del cual tiene un pensamiento, y al igual que el *Logos* en el Pintor, encuentra un depositario³⁰².

Hablar de las profundidades del alma también es hablar de la espacialidad vivida e interiorizada en el Pintor. Una visión que se manifiesta y muestra lo que ella es, no necesariamente con un poco de tinta, sino más bien, con el color de su imaginario³⁰³. Sin el color de lo imaginario, el espacio y la luz que atraviesan serían mudos, una línea que traza el imaginario donde mora el espesor de la existencia del Pintor y la mía. Cuando ésta ha adquirido corporeidad y se ha hecho gesto, al Pintor le *urge plasmarlo en sus telas*³⁰⁴. Sus telas son el depositario de lo que quiere comunicarnos. Su pintura como lenguaje ha entretelado con lo imaginario en sus telas, un concepto de su mundo vivido, de su mundo aún no presente.

4.7 “El acontecimiento del color como profundidad”

Dice Merleau-Ponty que hay en la *carne de la contingencia* una estructura del acontecimiento, un tema durable de la vida presente en la carne del Pintor³⁰⁵. La profundidad es la exterioridad conocida de las cosas en su envoltura y su dependencia mutua en su autonomía³⁰⁶. Es una relación conforme a la cual se puede medir el mundo en su altura, ancho y distancia; todas ellas medidas abstractas. Citando nuevamente a Cézanne, Merleau-Ponty se expresa de la profundidad, como la búsqueda de la *deflagración*³⁰⁷ del Ser que se halla en todos los modos del espacio y de la forma, entendida

³⁰² Id p 43

³⁰³ Íd p 44

³⁰⁴ Íd pp 43-45

³⁰⁵ Íd p 47

³⁰⁶ Íd p 49

³⁰⁷ Entendido como los instantes de visión, como esa chispa saltarina constante que no deja de ser.

como *forma segunda*, derivada³⁰⁸. Pues hay formas puras, abstractas, como los *triángulos*, *cuadrados*, *rectángulos* y *círculos*; formas que estructuran, o más bien “modulan” el *color* en el espacio, adquiriendo su propia “*voluminosidad*”³⁰⁹. Formas como las que Platón nombra en el *Timeo*, para referirse a la síntesis abstracta de las figuras con las cuales se configuró el kosmos. Profundidad entendida como las dimensiones del color, que se sujetan a las formas primeras, para representar la voluminosidad del mundo. Para Merleau-Ponty, pareciera que lo más importante del Pintor, es su capacidad para descifrar el sentido de “profundidad”, desde donde se anuncia “una animación interna, una irradiación de lo visible”³¹⁰. Se trata entonces de un sistema de equivalencias a través del *logos*³¹¹, que nos presentan al “Ser universal” en una “dimensión abstracta”; que hacen presente al “ser en su voluminosidad pictórica y no otra”³¹².

No basta explicitar el sentido de profundidad entendida como espacio, también hay que entender y tratar al espacio como las *dimensiones del color*. Cézanne como pintor, tenía una percepción particular del color del mundo y que identifica su pintura. Decía Cézanne que “el color es el lugar en que nuestro cerebro y el universo se juntan”. Un espacio donde acontece ese “*murmullo del color que hace presente las cosas*” para el Pintor. El murmullo del color es el acontecimiento que va a permitir crear una relación “*del color con el color*” con la cual el Pintor modula las dimensiones del mundo. Algo así como “*el tono con el tono*” cromático modula la profundidad, entendida como perspectiva en su sentido más amplio. El Pintor se apropia de ese murmullo para modular un clarooscuro de “*texturas, de voluminosidad, de identidad y de diferencias de formas y cosas*”³¹³. Esta profundidad o más bien, esta dimensión del color, es la perspectiva entendida en primer lugar como la perspectiva lineal, que revierte pictóricamente la ilusión del espacio físico; pero también es la perspectiva que crea el significado del color que representa el sentimiento del Pintor en

³⁰⁸Íd p 50

³⁰⁹Íd pp 47-50

³¹⁰Id. p 53

³¹¹Íd p 54

³¹²Íd pp. 47-51

³¹³Íd p. 51

su concepción del mundo percibido. Como propone Merleau-Ponty, es una “vuelta al color que tiene el mérito de acercarnos un poco más al *corazón* de las cosas, que está más allá del color-envoltura”³¹⁴.

Nuevamente ese “ir más lejos” es la fuerza del pintor, traspasando con el color las profundidades del espacio que envuelve las cosas. Una profundidad pictórica que *germina en los soportes* y que surge desde las mismas profundidades del alma del Pintor. Ya no es sólo un mirar hacia fuera, sino un emerger y hacer nacer a través de las cosas que van a habitar sus cuadros³¹⁵. Un develarse y “gritar” a través del color su propia existencia. Eso que alimenta una vida pintando, es aquello que “*irradia lo visible como profundidad, espacio y color. Un Logos en las líneas, las luces, los colores, los relieves, las masas, un sistema de equivalencias*”³¹⁶. Todo un modo para develarse y comunicarnos aquellas cosas que lo miran, le hablan, como un sistema de equivalencias para su pintura.

4.8 *El color en el tiempo y el espacio*

Sobre esta particularidad del color en cuanto a su temporalidad, Merleau-Ponty citando a Rodin nos dice que el movimiento es: “transición y duración, como el caminar de un hombre”³¹⁷. “*La ubicuidad temporal del cuerpo le permite al hombre recorrer el espacio*”³¹⁸. El cuadro permite ver el movimiento de las cosas imitando la realidad en constante movimiento. La ubicación de la forma en el espacio, el modo de cómo se configura, es lo que hace visible un recorrido en el espacio, un movimiento en el cuadro. Entendemos así, que el movimiento adquiere un sentido de temporalidad por su “duración”,

³¹⁴ Íd p 51

³¹⁵ Íd p52. M-P dice que el cuadro finalmente es “auto figurativo”, también podría decirse que es autobiográfico.

³¹⁶ Íd pp 53,54

³¹⁷ Íd p 59 L’art, artículos escogido por Paul Gsell, Paris, 1911.

³¹⁸ Ibíd.

y cada instante puede hacerse presente en el continuo movimiento de la relación forma-espacio. Merleau-Ponty nos habla de la metamorfosis del tiempo a través de los cuadros sobre “caballos de Géricault”³¹⁹ (foto 1, 2), donde podemos apreciar como el Pintor ha logrado representar esa metamorfosis del tiempo que permite a esos caballos desplazarse en el cuadro, dado que esos caballos tienen en sí mismos, el dejar aquí, ir allá, porque tienen un pie en cada instante: las “*cifras secretas del movimiento*” como “*toda carne, aun la del mundo, irradia fuera de ella misma*”³²⁰. La pintura es un lenguaje plástico que permite tejer “las cifras secretas” de cómo vivimos en el mundo. Nos hacemos visible a través del hacer del Pintor, siendo sus cuadros un modo de ser en el mundo en una nueva forma de “expresión creadora”³²¹. Obras de Théodore Géricault:



1. Théodore Géricault, Carrera de Caballos

³¹⁹ Al final del capítulo hay dos fotografías de las pinturas sobre caballos de Theodore Gericault.

³²⁰ M-P 1986, p 60

³²¹ VERANO GAMBOA, Leonardo. *Sentido encarnado y expresión en Merleau-Ponty* Embodied Meaning and Expression in Merleau-Ponty. Bergische Universität Wuppertal. Alemania. *Acta fenomenológica latinoamericana. Volumen III (Actas del IV Coloquio Latinoamericano de Fenomenología)* Círculo Latinoamericano de Fenomenología Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú; Morelia (México), Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo 2009 - pp. 601-615



2. Théodore Géricault, Carrera de Caballos Salvajes

Del mismo modo, los grabados japoneses Ukiyo-e,³²² son otro buen ejemplo de cómo el artista trabaja la idea de movimiento sobre una superficie. En estos grabados podemos ver cómo es el traslado de la forma en el espacio³²³. Como la forma recorre el espacio, creando una sensación perfecta de movimiento. El uso del espacio y su proporción alrededor de la forma, permite que la figura “deje un aquí, para ir más allá”. Es el movimiento que se percibe, que irradia en el cuadro, igual que en el Pintor, señalándole hacia *dónde ir* como carne en el mundo.

³²² Fotografías de grabados Ukiyo-e, 3,4,5

³²³ Ukiyo-e; es.<wikipedia.org/wiki/Ukiyo-e,subculturagranada.wordpress.com>



3. La gran ola de Kanagawa (1830 - 1833), grabado de Katsushika Hokusai, Metropolitan Museum of Art, Nueva York.



4. El puente Ōhashi en Atake bajo una lluvia repentina de Utagawa Hiroshige, 1857. Xilografía • Ukiyo-e 4 cm × 22,5 cm Brooklyn Museum of Art de Nueva York.

Sobre este tema, debemos aclarar que el color también es tiempo y espacio, porque necesita de ellos -del tiempo y del espacio- para hacerse visible. Estas dimensiones también permiten a las cosas hacerse visibles, sujetándose a una temporalidad que obtiene de aquellas texturas que le otorgan el tiempo y el espacio. El color, por lo tanto existe cuando el Pintor encuentra aquel instante que se enmarca como el color de su pintura. De tal modo, que sus dimensiones siempre estarán sujetas según el claroscuro de su propia existencia.

4.9 *Una ventana del alma*

Para Merleau-Ponty la visión es el *“medio que me es dado para estar ausente de mí mismo, asistir desde adentro a la fisión del Ser, al término de la cual solamente me cierro en mí.”*³²⁴ Los pintores no hablan con palabras pero sí con sus pinturas como decía Leonardo³²⁵; ellas, *existen en lo visible a la manera de las cosas naturales, y los pintores se comunican por ellas, a todas las generaciones del universo*³²⁶. Como ya hemos visto, Merleau-Ponty la llama una “ciencia pictórica y silenciosa” por ser las “formas de las cosas” que le “vienen al ojo del Pintor y se dirigen al ojo”, entendiendo el ojo como *una “ventana del alma y por medio del cual nos llega la belleza del universo”*³²⁷. Concordamos con Merleau-Ponty, quien se priva del *ojo*, quien se priva de ver toda la belleza que la “Naturaleza” nos proporciona, es como seguir viviendo en las sombras sin la luz del *Logos*, como nos enseña el texto joánico.

El Pintor llega a ser *una dimensión* de todo lo existente. Como Pintor se ha dado licencia para albergar las texturas del Ser, albergar una duplicidad invisible, apercibida ocultamente y que *“vuelve presente lo que no es él, y se ofrece como una apertura a ese mundo que*

³²⁴ M-P 1986 p 61

³²⁵ Ibid Citado por Delaunay Pág. 175 y luego por M-P.

³²⁶ Íd p 66

³²⁷ Íd p 62

*existe independiente de él*³²⁸. “El Pintor toca por la visión las dos extremidades, dice Merleau-Ponty, y responde pintando el encuentro que ha producido esa “suscitación que ha invadido e iluminado su cuerpo” y se ha hecho carne en él. Si la visión nos enseña algo, será a pintar lo figurativo o lo abstracto, y aún lo no-figurativo. Merleau-Ponty, define a esa visión con una precisión que nos asombra: “la precesión de lo que es sobre lo que se ve y hace ver, del que se ve y hacer ver sobre lo que es, es la visión misma”³²⁹. Todo lo que *es* posee dimensión, por ello en su visión, el Pintor encuentra su verdadera dimensión en el espacio, dimensión que se inicia desde su cuerpo operante que ha hecho carne a su visión, a través del cual puede *tocar* todas las manifestaciones luminosas del ser³³⁰. Visión fugaz pero que enciende y se hace carne en el Pintor de tal manera que es alcanzado por una ciencia silenciosa del color³³¹, capaz de “trasladar a la obra las formas de las cosas”. La visión del Pintor como “ojo”, realiza “el prodigio de abrir el alma a lo que no es alma”; por eso, a través del ojo del Pintor podemos contemplar la “revelación de la belleza del universo”. Para Kogan, el hacer del artista, “es un hacerse así mismo a la vez que va dando forma a su obra”. Es una espiritualidad encarnada, es el “logro de que una idea, una forma, un sentimiento, una palabra, el *Logos*, el proyecto”, “ha sido impresa” con lo que se transfigura la vida a través del lenguaje del arte³³².

De inmediato Platón se hace presente para recordar junto a Merleau-Ponty, que justamente la contemplación del demiurgo de un “modelo ideal”, permite la creación del kosmos. Hay una visión inteligible de un hacer que se hará visible en su materialización como kosmos. El *Logos* joánico, trae la imagen que describe el escritor del Evangelio, de aquella contemplación entendida como el ser capaz de “ver la gloria, la gracia y la verdad del *Logos*” encarnado, en la que se hace visible el proyecto divino. Las visiones del Pintor, visiones del demiurgo platónico, visiones del Apóstol joánico, todas ellas son, visiones que

³²⁸ Íd pp 63,64

³²⁹ Íd p 65

³³⁰ Íd pp 62, 63, 64

³³¹ Íd 61

³³² KOGAN 1965, pp 152, 170, 171

nos permiten contemplar la belleza de un universo, cuyas transfiguraciones se han dado por la fuerza creativa que poseen sus propios artífices. Hay contemplación, hay percepción, hay una visión que busca transformar una realidad particular en una materialidad ideal: Un kosmos, una nueva vida, una pintura. Por qué no entender al *Logos*, como ese instrumento que acude a abrir la ventana de nuestro cuerpo, para aprender a ver la presencia del ser en nosotros, en el Pintor, y llamar a las cosas por su nombre. Reconocer el *Logos* en el Pintor es reconocer la palabra que comunica un modo de ser en el mundo. El *Logos* como la palabra que ha podido tejer, formular y ejecutar un proyecto para comunicarnos pictóricamente ¿quién es el hombre?

4.10 *De hallazgo en hallazgo*

“Profundidad, color, forma, línea, movimiento, contorno, fisonomía, ramificaciones del Ser, todos son problemas de la Pintura”³³³, sostiene Merleau-Ponty. Como pintura nada es suficiente, dado que los problemas en la pintura nunca han de ser resueltos en su totalidad. A partir de allí, entendemos la constancia del Pintor en su trabajo plástico; ahora entendemos es qué consiste su fuerza para ver y su fuerza para pintar. Del por qué de su constancia en un hacer, afanado en convertir las profundidades del mundo en pintura, no basta un cuadro para plasmar el sentido del mundo. Los problemas de la pintura que el Pintor encuentra en su hacer, son los problemas múltiples que se presentan al ser alcanzado, tan sólo por la “profundidad” del mundo. Las ramificaciones del ser, ahora entendidas en “el color, la línea y la forma”, sujetos a la profundidad del *dónde* han sido insertados compositivamente dentro del espacio; y al mismo tiempo, entender que la “profundidad, la perspectiva”, están llenas del “ritmo del color, que permiten el “movimiento del ser”. Todos ellos, son problemas que el Pintor se esfuerza en pintar, problemas pictóricos que dan razón a su visión del mundo. Cada uno de ellos, es un hallazgo que lo lleva a configurar el mundo

³³³ M-P 1986, p 67

artísticamente. Todo lo pintado anteriormente, puede decirse una y mil veces, y un “hallazgo es lo que llama a otros hallazgos”³³⁴. Lo que el Pintor creía haber encontrado, todavía no ha sido adquirido, pues si el mundo es un universo, tardarán muchas vidas y muchos pintores, muchos hallazgos, tocar algo de esa visión del universo.

Cada problema es un obstáculo que puede ser *investigado*, sorprendiendo al Pintor con una nueva urgencia pictórica, que ha sido recogida en la red que ha lanzado al mundo. Es el saber de un instante que descubre otro instante a lo largo de toda su vida. Una vida que conoce de usurpaciones, transgresiones e impulsos que le indican que lo que “quiere está más acá de sus fines y de los medios”. Porque sobre todo esa búsqueda y esos hallazgos, le “ordenan desde arriba toda su actividad útil”, todo un hacer creativo y pictórico del mundo “con toda la vida por delante”³³⁵. Sin olvidar que en su tarea como Pintor “es infinita para pintar todo lo que existe”³³⁶.

Y si guiados por el *Logos* joánico, “desde el nacimiento del sol hasta donde se oculta”, definitivamente, hay una visión que se revela pintando el mundo para el arte. Pues hay *hallazgos* que propician nuestros encuentros con las texturas del ser, develando su presencia y suscitando nuestro hacer para convertirlo, darle forma con los colores del mundo. Como Pintores, necesitamos que el *logos del color* nos haga entender nuestros pensamientos, y que nos permita hablar “no con palabras”, sino más bien con nuestras obras como “ventanas del alma”, para contemplar a través de ellas, aquella belleza que es indecible en palabras. Una ciencia pictórica que encuentra en el *Logos*, una manera de definir las “dimensiones del ser”. Una ciencia pictórica donde el *Logos* muestre la profundidad, el color, la forma, los movimientos del ser en el Pintor, para transformarlos y convertirlos en un cuerpo llamado pintura. El *Logos* dando forma a las dimensiones del ser, a sus infinitas texturas, pintadas por esa “ciencia secreta” del Pintor. Redescubrir al *Logos*

³³⁴ Íd p 68

³³⁵ Íd pp 69,70

³³⁶ Íd p 42

en el color, en la línea y en el espacio, para construir todas las dimensiones de nuestra verdadera existencia, de nuestra condición humana. Lo invisible hacerlo visible como el hallazgo del color del mundo. Sólo el Pintor es capaz de descifrar lo invisible para otros, y hacerlo visible para nosotros, a través del hallazgo de su trazos que muestran sus telas coloridas. Concluimos junto a Kogan, que la obra de arte “expresa lo que es infable por medio de la palabra”³³⁷.



³³⁷ KOGAN 1965, pp 70, 74, 45.

5 CONCLUSIÓN.

El proyecto de creación artística proviene de una visión especial. Esta visión es la que hemos vinculado inicialmente con el *Logos* joánico, que nos ha permitido entender mejor el proceso creativo del Pintor. Y luego hemos desarrollado el relato del *Timeo*, donde también identificamos otro elemento del *logos*. Con Merleau-Ponty como acabamos de ver, ese *logos* se encuentra en la irradiación de lo visible, en ese sistema de equivalencias, que evidencia fenomenológicamente, lo que hemos rastreado desde el principio.

Si en algo coinciden estos tres autores, El Apóstol Juan, Platón y Merleau-Ponty, es que todos ellos tienen una manera particular y propia de *explicar* la creación y el origen de algo. En todos ellos, hay una visión de “*luz y de sombra*”, y la necesidad de llevar el desorden a un nuevo orden; como cuando el Pintor transforma su visión del mundo en un proyecto pictórico. También está presente una visión ideal en sus “artífices”, junto a un “deseo” profundo que abarca el desarrollo de una actividad en un grado máximo de satisfacción. Se trata de un hacer artístico que está permeado de un amor profundo, de una pasión incontenible en cada creador, por volver a ver una nueva imagen hecha realidad.

Tres autores, tres momentos distintos, con actividades creativas semejantes. Tres voluntades que aportan desde ellas mismas, tres modos de un hacer del proceso creativo. Tres concreciones, tres creaciones, y en todas ellas, se ha buscado armonía, brillantez, perfección y unidad en lo creado. Creaciones únicas con un sentido de identidad y pertenencia en cuanto al principio que dio origen a su existencia. Creaciones que han sido posibles, porque hay un *proyecto* que las precede; proyectos que han idealizado su propia y nueva imagen. Creaciones que son respuestas a las fuerzas con las que han sido creadas: el *logos* como proyecto del creador, que sustenta su actividad creativa y que ha logrado “encarnar” en cada receptáculo.

Merleau-Ponty, Platón, y el Apóstol Juan: encuentro en todos ellos, que el crear es una necesidad espiritual, del alma, común en toda actividad humana como lo fue en la divina. Todos los textos analizados de estos autores, muestran una urgencia por dar a conocer, y hacer visible, un nuevo y mejor modo de existencia. Todas son creaciones del espíritu, que irradian en sus creadores, y sobre todo irradian desde sus propias creaciones, llámese kosmos, pintura, o un nuevo ser. Todo responde a proyectos que nacen de una visión, que encarnados, vividos, están permeados de una gran pasión desde su proyección y durante su ejecución. Creaciones que tienen origen según el espíritu del *logos* o según el modelo eterno, o según la imagen de mundo, de sus creadores.

Pero no bastará tener una visión *saltarina* del mundo, ni en continuo movimiento, ni permanecer quietos ante esa *ubicuidad de la visión* como la nombra Merleau-Ponty. Tampoco será suficiente contemplar un modelo inteligible. Cada momento del mundo, cada instante de claridad y de certeza, será aprehensible al Pintor, cuando el *logos* como proyecto pueda dar nombre a su visión. Como el nombre de *kosmos* que da el demiurgo platónico a su creación; o el nombre de *montaña* que señala Merleau-Ponty. El Pintor, encontrará que apropiarse del *logos* será para él, el principio que le muestre cómo transformar su visión en Pintura.

“Hoy pinto para surgir”, “pinto para volver a nacer”, dicen los Pintores. Pero también tendrían que decir que: la certeza del *logos* en mí, es la certeza de haber visto aquella presencia tangible que se devela como proyecto artístico. El *logos* en el Pintor, es esa deflagración del Ser, anunciándole cómo sustentar las texturas de su visión, que orientan su actividad pictórica. El *logos* en el Pintor, es esa chispa que le alumbrá, es esa luz que devela las sombras de la opacidad del mundo. Es el *logos*, a través del cual el artista descubre las dimensiones del color que definen su propia trascendencia. Sin el proyecto del color del *logos* no hay tiempo ni espacio del mundo vivido, no hay una vida iluminada que pueda

volver a *hacerse carne*; porque no hay principio de creación, y sin principio no hay chispa de luz que ilumine el inicio de nuestra creatividad.

Carentes de deseo o de pasión por algo ideal, no hay acontecimiento, ni hallazgo, ni encuentro con el *logos*, que instaure un proyecto a ser ejecutado. El Pintor como morada del *logos*, permite que lo espiritual de su visión, sea pensamiento, proyecto, para nacer más tarde como obra de arte. Luz, brillantez, transparencia del *logos* en mí, luz del *logos* en el Pintor, ensamblando lo espiritual en lo material, para comunicarnos qué es, quién es y qué piensa. Deleite, pasión, sentimientos por ver y contemplar un instante de visión, despertada, sí, por la contemplación de la belleza del color desde sí mismo. Belleza del color que lleva al Pintor a querer crear un *kosmos* semejante al que contempla, a una vida pintando sustentada por lo que comunica el *logos*, hasta alcanzar la perfección de su visión cósmica. Visiones, impactos, encuentros, chispas saltarinas, que encuentran descanso y orden, al ser nombradas por el *logos* como: profundidad, luz, espacio, color, etc. Entendiendo que la actividad de crear es un proceso que consiste en rescatar, concebir y ejecutar la perfección del color como pintura.

La obra de arte, una pintura, es la respuesta del Pintor a su necesidad de crear un mundo semejante. Es un receptáculo donde anida un sentido de proporción y de armonía. Un receptáculo que recibe al *logos*, transformado en pintura, develando el deseo del Pintor. Imaginación, fantasía del paisaje del mundo vivido en su cuerpo operante y actualizado, son atrapadas en el tejido de su experiencia. Un cuerpo operante por su fuerza de ver y de pintar. El Pintor rumia lo vivido configurándolo en pintura; son visiones fugaces, ágiles, depositadas en las telas de su cuerpo que luego sus pinturas logran hacerlas visibles.

Una vida creando, activada por el *logos* que hace visible la luz, el color, la profundidad del mundo, como una textura imaginaria de lo real. Por eso, cuando el Pintor ve el mundo, es porque a través del *logos* conoce qué le falta al mundo para ser pintura, qué le falta al cuadro para ser una obra de arte. El Pintor hace uso del *logos* para restituir a lo visible, esa luz que lo ha conmovido. Traspasado por las texturas que el *logos* descifra del mundo, el

Pintor vive fascinado en su actividad pictórica, pues en su carne se formulan las cosas del mundo que lo miran y le hablan. El *logos* en el Pintor, es comunicación, es luz, hace visible lo invisible, encuentra semejanzas eficaces, significaciones que pronto dejarán de ser mudas para él. El Pintor va más allá, va más lejos, formula su pensamiento a través del *logos*, argumenta el sendero al encuentro de los bosques, las tempestades, los murmullos de nuestra existencia. El *logos* guía al Pintor al encuentro del murmullo del mundo y al mismo tiempo, a descubrir el silencio de su ser. El *logos* traza esa línea que hace ver al Pintor aquel objeto que refleja su espacialidad y la luminosidad de su existencia. Apropiándose de su visión, encuentra que su pintura como lenguaje, puede hacer visible todo aquello que el *Logos* irradia primero en él; aquello que hecho carne en las telas de su ser, puede volver a decirse con los colores que ha tomado prestado del mundo. Su pintura es una nueva realidad que hace brillar sus pensamientos, sus proyectos, el significado de “la palabra” en él.

El color del mundo, es su pasión; la forma del color son sus motivos pictóricos, los encuentra en el color del paisaje. El color del paisaje, (del mundo), es el murmullo que *ve* y *oye*, y *es* el *principio* de su actividad pictórica. El Pintor formula en el *logos* su visión, todo ello, se juntan, se fisionan, hasta *volver a nacer* en el arte. Sus pinturas, todas ellas nos muestran los hallazgos del *logos* en él como color encarnado, al aprehender el mundo con su fuerza de ver y su fuerza de pintar, haciendo su actividad pictórica más útil. Pues él mismo y su visión, no son más que la ventana del alma, que ha sido desplegada para mostrarnos la belleza del color del universo y que el *logos* ha develado para él y para todos nosotros.

Desde la perspectiva del arte, puede decirse que hay días de inspiración, que hay un instante de visión presente en todos nosotros, a la que la fugacidad de las sombras del pretérito no puede responder. Pero un cuerpo operante por el *logos*, es la fuerza motora para dar inicio a nuestras creaciones. Pues para quienes vivimos creando, hay un *logos* que actualiza permanentemente nuestra visión como artistas. Serán nuestras obras como

pinturas, dibujos, esculturas, los objetos que explicitan ese instante como respuesta a la necesidad de vivir pintando. Siendo el arte, el espacio que alberga una nueva corporeidad mostrándonos un *hoy* en el cada vez que contemplamos aquellas creaciones. Entonces el mundo empieza a hacerse visible, cada vez que el Pintor encuentra en el *logos* el principio para dar nombre a sus proyectos.

Cuestionados por el impacto del mundo como artistas, no hacemos más que volcarnos a un hacer que encuentra miles de ensayos, transformaciones y conversiones de lo percibido, cristalizaciones que hacen visible esa fragilidad de nuestra visión del mundo, donde todos somos parte y donde todos estamos sumergidos en esa red que ha de sacar los objetos de las profundidades de nuestra humanidad. Fragilidad que se hace sostenible desde una materialidad que asume lo temporal como obra de arte, donde el tiempo y el espacio no logran derrotar su existencia.

El *logos* es el *principio* que antecede, como dijimos anteriormente, a cualquier hacer que materialice una obra artística. Tiene inicio en un espacio en el tiempo, acaecido en un encuentro entre el Pintor y una visión que impacta toda su existencia. En el *logos*, el diseño del Pintor ha sido formulado para ser ejecutado como Pintura, percibido desde su cuerpo operante como un chispazo de luz despertando su creatividad. Un principio que moviliza toda una intencionalidad por capturar ese instante de visión que lo obliga a un ver y un hacer constante, permanente de gestos, trazos que actualicen lo vivido a través del color del mundo. De esa manera, el Pintor, descubre en el *logos*, un modo de darle nombre a su visión y convertirla en proyecto. Encontrando en el *logos*, el *principio* para un nuevo orden que unifique lo exterior desde una interioridad trabajada, actualizada y posible. *¡Apropiarse del logos!* y redescubrir sus riquezas. Pues el *logos* ha de ser entendido como la *palabra-proyecto*, que sustenta y sostiene su proceso creativo. Un orden formulado y articulado para todas las etapas de su proyecto artístico, dado que su visión es fugaz y saltarina. Como un instante de visión de un mundo actualizado, que en palabras de Merleau-Ponty, es “una chispa saltarina que le permite ver viendo y tocar” pintando las

dimensiones del color que el *logos* ha develado para él. Que su visión no es más que un reflejo de sí mismo, y que su pintura es el espejo de su espíritu capturado en cada instante de lo vivido. Un quehacer que pregunta un *qué es eso* que está al alcance de sus ojos y sus manos, y que responde con el color de un horizonte de pasión, de dulzura, de añoranzas, de pérdidas, creando un nuevo orden. Respuestas, todas, que configura una paleta colorida de una humanidad que espera su instante del color dado por el Pintor.

Un claroscuro del color que identifica las profundidades del ser, su ser; el Pintor, da color a las profundidades por medio de una textura que refleja el espejismo de su existencia y construye un espacio cual morada, llena de ritmos, de movimiento, una unidad que pretende abarcar algo más que un instante de visión y alcanzar eso que estaba más lejos. El Pintor se ve en su pintura, y nos habla desde ese *logos* que mora en ellas y nos alcanza como sus observadores. No necesita más lenguaje que la versatilidad del color en él, pues el *logos* da forma a la luz y las sombras que reflejan su mundo. Cual modelo, un mundo invisible mora en él que es capaz de *imitar* pintando. Un mundo que ha encontrado en su paleta una *teoría mágica* del color para decirlo de una y muchas maneras. Un proceso que ha de repetirse una y otra vez, como ese principio inagotable: el *logos*, es la palabra proyecto, principio del proceso creativo del artista. Principio que ejecuta un deseo sobre cada soporte que ha considerado como suyo, y en cada morada que recibe al *logos*.

Finalmente el Pintor, es un cuerpo actualizado por el *logos* que guía su creatividad, reformulando la luz y las sombras de su realidad, con las gradientes que contrastan el frío del calor de un mundo opaco, iluminado por lo imaginario. *No es Pintor aquel que pinta cuadros, el ser pintor no está sujeto a un quehacer técnico; después de haber oído a Logos joánico, Platón y Merleau-Ponty, podemos decir que: Pintor es, quien a través del logos, puede pintar el color del mundo vivido.*

POST SCRIPTIUM

He utilizado el texto de esta tesis como el argumento para un proyecto artístico, materializando la tesis escrita de tal manera que exhiba una visión plástica de lo aprendido. La misma tesis se hace un *logos*, palabra-proyecto, motivante que desafía mis propias limitaciones como artista, *crear* algo nuevo. Este proyecto pretende modelar por medio de *una graphía*, un proyecto teórico cuya única materialidad anida en la fragilidad del papel como soporte; la permanencia espiritual en su autor, ha encontrado en la palabra “*Viento*” el proyecto para explicar su espiritualidad artística y por qué no, la de muchos. “*Viento*” para hacer visible algo de nuestra espiritualidad, de nuestra necesidad de frescura, y de nuestra necesidad de contacto con lo divino, y que toca continuamente los recintos de nuestro ser. “*Viento*” como ese deseo de volver a nacer en la frescura de una nueva realidad llamada arte. Afirmando junto a Joan Costas que: *“las palabras hacen las ideas imaginables. Las imágenes hacen las cosas reconocibles. Y cada una lo hace a su manera: como símbolo, como signo o como representación. En cualquier caso, la mente interpreta lo percibido. Y en esa interpretación se funda el significado, el sentido”*³³⁸, ...de “*Viento*” para mi experiencia plástica.

³³⁸ COSTAS 2008, p 103.

6 BIBLIOGRAFÍA

1. ADAM, Karl.
1966 *Cristo de nuestra fe*. Barcelona. HERDER
2. ARNHEIM, Rudolf.
1986 *El Pensamiento visual*. 1ª edición en Ediciones Paidós Ibérica, S.A. Barcelona. Enteramente revisada. Traducción de Rubén Masera. Revisión y actualización bibliográfica de Ferran Parellada y Juan Carlos Sabater.
3. BARASCH, Moshe.
1996 *Teorías del arte- De Platón a Winckelmann*. Versión española de Fabiola Salcedo Garcés. Alianza Forma. Primera edición en Alianza forma 1996. Tercera reimpresión en Alianza Forma. Madrid.
4. BARTOLOMÉ, Juan José.
2002 *Cuarto Evangelio – Cartas de Juan*. Editorial CCS, Madrid
5. CASTRO SÁNCHEZ, Secundino.
2001 *Evangelio de Juan. Comprensión Exegético – Existencias* Editorial Comillas
6. CORNFORD, Francis MacDonald.
1975 *Plato's Cosmology. The Timaeus of Plato. First edition, Fifth Printing*. THE BOBBS-MERRILL COMPANY, INC. Indianapolis.
7. DELEUZE, Gilles.

- 2007 Pintura. *El Concepto del diagrama*. Traducción y notas: Equipo editorial cactus. ABRN Producciones Gráficas. 1ra. Edición. Buenos Aires. Septiembre
8. DICCIONARIO EXEGÉTICO DEL NUEVO TESTAMENTO.
1998 Traducido por Constantino Ruiz-Garrido. VOL. I $\alpha \sim \kappa$ y VOL. II $\lambda \sim \omega$. Horst Balz, Gerhard Schneider. EDICIONES SÍGUEME SALAMANCA- ESPAÑA
9. DROZ, Geneviève.
1993 *Los Mitos Platónicos*. Traducción castellana y adaptación de los textos griegos: David Chiner. Primera edición, Editorial Labor. Barcelona.
10. COSTAS, Joan.
2008 *La forma de las ideas*. Gráfico Granollers. Primera Edición, Barcelona.
11. GADAMER, Hans-Georg.
1991 *La actualidad de lo bello*. EDICIONES PAIDÓS
12. GILSON, Étienne.
1965 *Painting and Reality*. Meridian Books. Third printing May, Published by The World Publishing Company.
2000 *Pintura y Realidad*. Traducción del inglés de Manuel Fuentes Senot. Versión actualizada por Rosa Fernández Urtasun. Ediciones Universidad de Navarra, S.A . EUNSA- Pamplona.

13. GOMBRICH, E.H.
2000 *La Imagen y el Ojo*. Versión Castellana de Alfonso López y Remigio Gómez Díaz. Editorial Debate, S. A. Madrid.
14. GRUBE, G.M.A.
1961 *Plato's thought* - Beacon Press Boston
1973 *El pensamiento de Platón* – Traducción española de Tomás Calvo Martínez. Editorial Gredos, S. A. Madrid. Título original: Plato's Thought, Methuen & Co. Ltd., 1970
15. HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich.
1980 *De lo bello y sus formas*. Traducción de Manuel Granel. Sexta edición. Editorial ESPASA -CALPE, S.A. Madrid
16. HEIDEGGER, Martín.
2000 *Caminos de Bosque*- Alianza Editorial, Madrid. Primera reimpresión. De la traducción: Helena Cortés y Arturo Leyte
17. HAOUR, Bernardo. S.J.
2010 *Introducción a Fenomenología de la Percepción de MAURICE MERLEAU-PONTY*. Traducción de Gianna Toringhi. Fondo Editorial Universidad Antonio Ruiz de Montoya. Lima, Mayo
18. KOGAN, Jacobo.
1965 *El Lenguaje del arte*. 1ra Edición. Editorial Paidós. SACIF. Buenos Aires.
19. KREBS, Víctor J.
1997 *Del alma y el arte*. Editorial Arte. Caracas, Venezuela.

20. LEÓN~DOFOUR, Xavier.
1989 *LECTURA DEL EVANGELIO DE JUAN.*
Jn 1-4. Vol. I. Ediciones Sígueme. Salamanca
21. LÓPEZ ROSAS, Ricardo y RICHARD GUZMÁN, Pablo.
2006 *Evangelio y Apocalipsis de San Juan. Primera Parte – Evangelio según San Juan.* Editorial Verbo Divino. Navarra – España.
22. MATEOS, Juan - BARRETO, Juan.
1982 *El Evangelio de Juan. Análisis Lingüístico y Comentario Exegético.* Ediciones Cristiandad. Segunda Edición, Madrid.
1980 *Vocabulario Teológico del Evangelio de Juan-* Ediciones Cristiandad, Madrid. En colaboración con Enrique Hurtado, Ángel Urban y Josep Rius-Camas.
23. MERLEAU-PONTY, Maurice
1986 *El ojo y el espíritu-* Traducción de Jorge Romero Brest. 1ra reimpresión en España. Ediciones Paidós Ibérica, S.A. Barcelona
1977 *Sentido y Sin sentido.* Traducción de Narcís Comadira – Ediciones Península Barcelona. Primera Edición.
1964 *Signos.* Traducción de Caridad Martínez y Gabriel Oliver. Primera Edición. Editorial Seix Barral, S. A. Barcelona
24. MOLONEY, Francis J, S.D.B.
2005 *EL EVANGELIO DE JUAN.* Traducción: José Pérez Escobar. Editorial Verbo Divino. Navarra

25. NUEVO TESTAMENTO TRILINGÜE –
1994 Edición Crítica de José M. Bover y José O’Callaghan – Tercera Edición- BIBLIOTECA DE AUTORES CRISTIANOS – MADRID, MCMXCIV
26. PLATÓN
1981 DIÁLOGOS I: *Hippias Mayor, Protágoras*. Editorial Gredos
1999 DIÁLOGOS II: *Gorgias, Menéxeno, Eutidemo, Menón, Crátilo*. Editorial Gredos . Madrid. Traducciones, Introducciones y notas por : J.Calonge Ruiz, E. Acosta Méndez, F.J. Olivieri, J.L. Calvo. Editorial Gredos, S.A. Primera Edición, 1983. 3ra Reimpresión
1997 DIÁLOGOS III : *Fedón, Banquete, Fedro*. Traducciones, Introducciones y notas por C. García Gual; M. Martínez Hernández; E. Lledó Iñigo. Editorial Gredos, S.A. Madrid. Primera Edición 1986. 3ra Reimpresión.
1986 DIÁLOGOS IV: *La República*. Editorial Gredos
1992 DIÁLOGOS VI: *Filebo, Timeo, Critias*. Traducciones, Introducciones y notas por Ma. Ángeles Durán (*Filebo*) y Francisco Lisi (*Timeo y Critias*). Editorial Gredos, S.A. Madrid. Primera Edición, 2a Reimpresión.
2000 *LA REPÚBLICA*, Traducción de José Manuel Pabón y Manuel Fernández-Galiano. Alianza Editorial S.A. Madrid. Primera Edición 1988. Primera Reimpresión
2006 *PROTÁGORAS*, Editorial Lozada
2002 *CRÁTILLO o Del lenguaje*. Edición y traducción de Atilano Domínguez. Editorial Trotta S. A. Madrid

27. REALE, Giovanne.
2003 *Por una nueva interpretación de Platón*. Traducción de María Pons Irazazábal. Herder Editorial, S.L. Barcelona
28. RIVAS, Luis Heriberto.
2006 *El Evangelio de Juan*. Introducción, Teología Comentario. Editorial San Benito
29. ROSS, David.
1986 *Teoría de las Ideas de Platón*. Título original de la obra: Plato's Theory of Ideas. Traducción de José Luis Díez arias. Ediciones Cátedra, S.A. Madrid.
30. SANTA BIBLIA REINA VALERA – REVISIÓN 1977.
EDITORIAL CLIE
31. SANTA BIBLIA. LA BIBLIA DE LAS AMÉRICAS. FOUNDATION PUBLICATIONS, INC. 1997. LBLA Edición de texto. Copyright by The Lockman Foundation. La Habra. California 1997
32. SARAMANCH, Francisco de P.
1967 *PLATÓN – TIMEO*. Traducción del griego, prólogo y notas. Editorial Aguilar, Buenos aires. 2da Edición
33. TILBORG, Sjef van.
2005 *Comentario al Evangelio de Juan*. Editorial Verbo Divino, Navarra

PÁGINAS WEB:

34. BOTELHO JOSGRILBERG, Fabio.
2008 *La fenomenología de Maurice Merleau-Ponty y la investigación en comunicación*. Traducción del portugués: Luis Ignacio Sierra Gutiérrez. Enero 11, 2008
<<http://redalyc2.uaemex.mx/articulo. oa?is=86005205>>

35. CALVO MARTÍNEZ, Tomás
2000 *La noción de Physis en los orígenes de la filosofía griega. Δαίμων*
Revista de Filosofía No. 21, Octubre 21, 2013 y 2000.
<<http://revistas.um.es/daimon/article/view/11181>>
36. LLANES, María Guadalupe.
2006 *Ontología del Arte: Gilson y Gadamer*. 31/01/2006
<www.ontologiadelarte.gilsonygadamer>
37. HERRERA UBICO, Silvia.
2010 *El Bien del Arte en Étienne Gilson* , Octubre 21, 2013
<<http://dspace.unav.es/dspace/bitstream/10171...>>
38. ECO, Umberto. *Obra abierta anticipación pragmática*. Octubre 21, 2013
<<http://www.scribd.com/doc/19988300/Umberto-Eco-Obra-Abierta>>
39. BLANCO, Carlos. *La Vida del Arte*. Entorno a los libros Pintura y realidad de Étienne Gilson, y la poesía y el arte de Jacques Moritani. Octubre 21, 2013
<www.carlosblanco.es>
40. CABADO, Juan Manuel. *Ontología y arte en Ernst Bloch*. Octubre 21, 2013
<www.herramienta.com.ar/revista-herram...>
41. SAL, Florencia. *Timeo: Creación artística vs creación ex nihilo*. Octubre 21, 2013
<www.galeon.com/filoesp/Akadememos/colabora/fs_timeo.htm>
42. VÉLEZ LEÓN, Paulo. *Aproximaciones a la Ontología del arte*. Octubre 21, 2013
<cogprints.org/6422/1/aontoart.pdf>

43. Ontología de la Obra de arte.
2013 Octubre 21, <www.filosoficas.unam.mx/~tomasini/ENSAYOS/Onto-arte.pdf>
44. LEÓN, Edna. *El Ser y el Arte: Enigmas y Espejos de la Realidad* Octubre 21,
2013 <www.dementeycuerpo.com/dmyc/1/el-ser-...>
45. TEDESCHI, Adriana.
1999 *La naturaleza de los cuatro elementos según el Tímeo*. Mar del Plata.
Marzo. Octubre 21, 2013
<www.mathesisphilo.com.ar/artb3.htm >
46. *Fenomenología de la percepción. Maurice Merleau-Ponty*. Octubre 21
2013 <http://www.opuslibros.org/Indexlibros/Recensiones_1/merleau_fen.htm>
47. PEILLON, Vincent
2013 *Libro de Vincent Peillon sobre el pensamiento de Merleau-Ponty*.
Octubre 21 <www.infoamerica.org/teoria/merleau1.htm>

48. VERANO GAMBOA, Leonardo.

2009 *Sentido encarnado y expresión en Merleau-Ponty Embodied Meaning and Expression in Merleau-Ponty*. Bergische Universität Wuppertal. Alemania . *Acta. Acta fenomenológica latinoamericana. Volumen III (Actas del IV Coloquio Latinoamericano de Fenomenología)* Círculo Latinoamericano de Fenomenología Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú; Morelia (México), Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo - pp. 601-615

<dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2864546>

<revistas.um.es>Inicio › Núm 44 (2008) › VeranoGamboa>

