

Simetría y Lateralidad en las Artes Plásticas

TIPO DE REFERENCIA: Libro
TÍTULO: Simetría y Lateralidad en las Artes Plásticas
AUTOR: Claudio Girola I.
EDICIÓN: Escuela de Arquitectura, UCV
PÁGINAS: 38
CIUDAD: Valparaíso
AÑO: 1982
CÓDIGO DE PEDIDO: 701 GIR
COLECCIÓN: Oficio
NOTA DE LA EDICIÓN: Tomado del Taller de América de 1980, Instituto de Arte, Escuela de Arquitectura UCV.

Biblioteca Conŕtel
Colección Oficio

[+]]
ARCHIVO HISTÓRICO JOSÉ VIAL
© Marzo 2011

e[ad]
ESCUELA DE ARQUITECTURA Y DISEÑO



Introducción

Hay unos versos en el libro *Amereida* que dicen: «*stiften*» no es fundar, es poner la estancia en su propio ritmo».

En el poema esos versos afirman que es necesario poner «algo» en su propio ritmo. ¿Qué significa colocar «algo» en su propio ritmo?

La pregunta nos arroja antes de intentar contestarla a otra anterior. ¿Qué es ritmo? Cualquier respuesta que intentara una generalización pienso que estaría destinada al fracaso. La pregunta sobre el ritmo es una pregunta difícil de contestar.

Hay una contestación pero por el proceso de vulgarización que ha sufrido suena casi banal: el ritmo hay que sentirlo. Creo que sin intenciones de llegar a conclusiones definitivas podemos intentar hablar acerca del ritmo, puesto que una rítmica es posible pensar formularla siempre que se tenga presente que no debe confundirse la noción con el ritmo mismo. Si se intenta medir el ritmo hay que tener claro que se recurre a otros elementos: el número, la duración o la intensidad. Estos son los medios, pero estos mismos medios no deben confundirse con lo que miden. El ritmo escapa y sobrepasa la precisión teórica. La comprobación de esto llega cuando se domina toda práctica instrumental y sus valores agógicos.

En ese estadio se lo reencuentra, esta vez en forma consciente, es decir, se lo ve con toda transparencia en cuanto y como es tributario a la vez de la vida y de la materia. Ritmo designa una relación entre un hecho viviente que por serlo es siempre fluyente y un concepto que nos formamos de él.

Hay que crear una hipótesis de trabajo. Sin ello no podremos abordar el arte moderno y dentro del arte moderno la contemporaneidad.

La hipótesis de trabajo sería esta: el arte contemporáneo se atuvo principalmente a fijar los elementos *regulares* o *irregulares* con los cuales toma su propia configuración. Y lo hizo a través de una estructura de *equilibrio dinámico*. Antes, el arte, fijaba su configuración a través de un *equilibrio estable*.

Para decirlo de otra manera, el arte moderno dejó de lado la estructura simétrica sobre la cual se constituía para arriesgarse en la aventura de recuperar el equilibrio y mostrarlo en cuanto tal a través de una estructura de lateralidad o asimetría, es decir, dinámica. En este sentido es de carácter fuertemente rítmico.

En resumidas cuentas la hipótesis nos dice que el arte desde siglos se anudó sobre un fundamento que privilegia la simetría y que el nuevo arte se desanuda de aquella anudación para anudarse a un fundamento que privilegia lo fluyente.

Mirando desde otro ángulo la aparición de la belleza en la obra, la aparición de esa trascendencia necesaria a toda existencia humana, vemos que sólo se nos da en un «a través». Y en esa modalidad también, por no ser estática se da lo fluido. Quizá uno de los poetas más modernos, Dante, habla de esto en el Canto XIII del *Paraíso*.

La cera y el pulgar que la modela

*no son constantes; pero más o menos
el signo de la idea trasluce.
Por eso ocurre, pues, que un mismo árbol,
según su especie, bien o mal fructifica
y así nacéis con muy diverso ingenio.
De estar a punto la moldeada cera,
de estar el cielo en su virtud suprema,
la luz del sello luciría toda:
pero natura la da siempre falta,
símilmente operando cual artista
con hábito del arte y mano trémula.*

La verificación de la hipótesis de trabajo la realizaremos tratando de razonar sobre la simetría y lateralidad en las artes plásticas.

Simetría y lateralidad en las artes plásticas

*Con un vaso, anda, ve por los bancos del ágil
navío, saca el tapón de los jarros panzudos,
y viértenos tinto hasta llegar a las heces: serenos,
no podemos, nosotros, hacer esta guardia.¹*

Razonar y reflexionar entre los artistas no es otra cosa que montar guardia, no en la serenidad ni la lucidez del que sitia o es sitiado, sino en la lucidez del arrebatado entrevisto en la resurgencia.

*Y el descenso oblicuo
del mar sobre la hierba
reconociendo en nuestro sueño
su misma desventura
de olvido en silencio
desprende varias voces
del ramaje.²*

Desprender del ramaje varias voces y guardarlas, esa es la herencia. Montar guardia en la memoria y conocer y dar a conocer todo lo que hay en lo entrevisto es mitigar la desventura de «olvido en silencio» tan cara, tan a menudo cara, en nuestra América.

Aquella que tan bien definió P. Chaunu como la de «el gusto, casi el genio de los comienzos que no tienen continuación».

Razonar y reflexionar sobre el quehacer del arte no es hacer arte. Pero yo

¹ ARQUÍLOCO, *Elegías* (5).

² GODOFREDO IOMMI A. *La Semejanza más Sorda*, La Resurgencia.

no puedo hablar de Julieta sin saber como son sus facciones, y lo curioso es que aún en el mero hecho de que me limitara a una pura descripción de sus rasgos, es decir, a tratar de mantener una objetividad instrumental, caería en lo subjetivo, voluntaria o involuntariamente, porque aquí hay que reconocerlo desde ahora, poco tiene que hacer la voluntad en este negocio. No nos olvidemos de aquellos versos, de la *Divina Comedia* que por otro lado son como un latigazo a toda presunción:

*¡Oh vana gloria del quehacer humano,
cuan poco dura el verde de tu cima,
si una edad más grosera no despunta!
Cimabue creyó que en la pintura
tenía el campo, pero ahora es Giotto,
y la fama de aquel se ha oscurecido.*

y un poco más adelante:

*El humano rumor es sólo un soplo
de viento, que de aquí y de allí se acerca,
y muda el nombre porque muda el sitio.*

Dante usa la palabra «lato»; su traductor A.J. Battistessa usa la palabra «sitio». Literalmente sería lo mismo: lato, ancho, amplio. Va implícita la idea de «lado» en su significado, por ello es que el traductor usa el sinónimo «luogo» o sea lugar, sitio. Para mis propósitos tanto «lado» como «sitio» sirven. La fama, ese humano rumor que es sólo un soplo de viento, muda el «lado». La idea de lado es lo opuesto a la idea de centro. El arte se ha movido siempre desde un centro (simetría) hacia un borde (lateralidad).

Dante usa la metáfora para hablar de las movedizas arenas de la fama de los individuos, pero es indudable que detrás de la fama de las personas está la fama del arte, del destello entrevisto por aquel que momentáneamente goza de la fama de saber revelar, manifestar ese destello.

En la noción de centro o de simetría están ligadas dos representaciones. Una es de carácter geométrico: la posibilidad que una figura tiene de superponer dos de sus partes en relación con un eje, o la posibilidad que tienen dos figuras de superponerse igualmente en relación con un eje. Otro modo de representación a la cual está ligada la noción de simetría es de carácter biológico: nuestro propio cuerpo está constituido esencialmente por un sistema nervioso y por miembros que también se reparten de un modo regular a una y otra parte del eje dorsal que constituye la línea media de nuestro cerebro prolongado por nuestra columna vertebral. Las dos mitades de nuestro cuerpo, en hipótesis, son susceptibles de ser superpuestas.

La idea de regularidad, latente en toda noción de simetría, y más pre-

cisamente la idea de regularidad perfecta de la materia constituiría una de esas cualidades fundamentales y, según la cual, en consecuencia todo objeto natural e imaginado que participara de esta cualidad poseería, «*ipso facto*», una suerte de perfección que en «estética se llama Belleza», al decir de Pierre Francastel. Debo confesar que me suena mal la expresión usada por Francastel. No es la estética que define lo que es la Belleza.

Tal como anteriormente hemos definido en sus caracteres geométricos y biológicos la noción de centro o simetría implica, con mayor o menor variante, haber definido la noción que se elaboró en la antigüedad y se sistematizó en el Renacimiento.

Debemos decir ahora que paralelamente a esta noción de regularidad va la de ruptura de la regularidad, es decir un desequilibrio, puesto que la perfecta simetría de un sistema viviente o imaginario conduce a la inercia. Se piensa que esta situación de desequilibrio es inherente a toda creación.

¿Pero quiénes piensan así? Este modo de pensar es la característica de nuestra época moderna y contemporánea. Nosotros lo que vamos a hacer ahora es internarnos en este campo para ver cómo se origina esta otra herencia ya más próxima a nosotros mismos, el arte moderno.

Lo que hay de común en la noción de simetría a través de las distintas culturas y épocas es la teoría de la relación entre la representación figurativa del cuerpo humano y ciertas leyes consideradas como absolutas del universo. Es la gran doctrina del macrocosmos y del microcosmos. Ella inspira la imagen del hombre con los brazos extendidos, es decir, del hombre cuya imagen se inscribe tan bien en el círculo como en el cuadrado, las dos figuras fundamentales del universo geométrico.

La figura del hombre «*ad quadratum*» o «*ad circulum*» generadores del cuadrado o del círculo tuvo gran éxito durante generaciones. Durante doscientos cincuenta años se encontrará a la cabeza de todos los tratados de Arquitectura o de Bellas Artes. Leonardo y Durero le darán su dignidad, colocando en la base de toda su estética el dato de que existe una ley, un misterio de la naturaleza, según la cual las proporciones del cuerpo del hombre reflejan el orden universal. Es probablemente una de las nociones menos controvertidas de todo el período llamado Renacimiento. Se acepta como evidente la idea que existe una relación fija entre las proporciones de nuestro cuerpo y el orden universal. El mundo está así completamente impregnado de simetría: simetría de nuestro cuerpo, simetría de nuestro cuerpo y el universo. Un estudio de P.M. Schultz nos muestra que aún a fines del siglo XVIII, un mito como el de Gulliver así como un postulado de

Laplace implicarían la posibilidad de una expansión o de una reducción al infinito de nuestro mundo sin ninguna alteración de las leyes del sistema.

La noción de tamaño aparece aquí como relativa, las de proporción y de simetría son absolutas. En la base se admite la idea de un fundamento simple y matemáticamente expresable del universo en el que la simetría sería la última y más simple expresión de la Belleza.

La aparición de la *disparidad*, se manifiesta más bien bajo el aspecto de «acontecimientos» que trastornan la estructura de la sociedad. Es menos fácil concebir y representar la *disparidad*, ella abre las vías hacia la incertidumbre.

A principios del siglo xv el triunfo de la simetría aparece, por un lado como el triunfo de la representación inmutable pero en su seno lleva el germen de la mutabilidad.

Hay un éxito que borra o diluye muchas situaciones que se suceden dentro de lo que podríamos llamar esta antinomia de inmutable y mutable. Ese éxito es el logrado por la pirámide visual de Alberti, pero por otro lado hay otras búsquedas que se manifiestan especialmente en la realización de los retratos como representación del hombre-individuo, que tanto la pintura como la escultura se lo reserva a la representación del hombre en busto y no al retrato de pie, el cual está reservado a la representación del acto que destaca al personaje o a la función, más que al individuo. La personalidad del hombre, en cuanto tal, se manifiesta esencialmente en el rostro. Hay una vacilación entre los métodos a elegir: el perfil o los tres cuartos. El perfil triunfa en Italia con Pisanello hacia 1440, ante la cada vez más estimada divulgación de la medalla antigua. Corresponde a una concepción generalizadora, aún siendo individual, el retrato siempre tiene mucho de idealización y esto estilísticamente implica una *reducción deseada* de los puntos de vista, en cierto sentido, toda generalización como toda simetría o centro supone y determina una exclusión. Con los hermanos Van Eyck triunfa en cambio el tres cuartos, cuya significación en un sentido sería la de acentuar la verdadera individualidad física y moral del individuo y en otro sentido se podría hablar de un indicio de «rechazo» a la noción de simetría o centro, por lo menos en el retrato.

Como ya dijimos, el éxito de la fórmula italiana oscurece u oculta un tanto ciertas otras investigaciones como por ejemplo, siempre a principios del siglo xv, la búsqueda de la simetría está ligada al problema del «espejo», por lo tanto a una otra especulación sobre el espacio. Recordemos el retrato de Jan Van Eyck titulado: *Retrato de los Arnolfini* cuyos personajes

se nos muestran de frente y de pie en el centro de una habitación. Detrás de ellos hay un espejo en la pared y, a través de ese espejo, se ve la espalda de los personajes, así como también la parte de la pieza que, de otro modo quedaría oculto a los ojos del espectador. Tenemos los mismos personajes en el mismo cuadro de frente y de espalda y la habitación hacia el fondo ampliado mediante el ilusionismo del infinito telescópico. Mediante el método del «espejo» los pintores nórdicos introducen a la «*fenestra aperta*» de Alberti, un caso de simetría espacial de tres y no de dos dimensiones. En ningún caso el «espejo» significa reversibilidad de los elementos proyectados sino homogeneidad del espacio mismo.

La «ventana» de Alberti es en el fondo una transposición figurativa del universo que se hace según las leyes de la simetría en el plano, la de los pintores nórdicos no se limita a la pura relación con el objeto representado sino que pretende concebir el universo como perfectamente regular y como absolutamente cerrado, en buenas cuentas como uno de los atributos de la materia. En los bajorrelieves de Ghiberti y Donatello se presenta la misma situación. El bajorrelieve se proyecta sobre una superficie de tres planos escalonados, pero que *no están reducidos a la misma escala*, por lo tanto no colocan al espectador *dentro* de un espacio cúbico.

Hay simetría en relación con el eje medio de la composición pero no hay simetría del espacio en relación con el plano figurativo. Dijimos antes que la «ventana» de Alberti representa una solución imaginaria y en consecuencia figurativa completamente diferente a la solución del espejo. La superficie del cuadro está concebida como la resultante del corte hecho a través del cono de rayos visuales que unen el objeto al espectador. La pirámide visual se detiene en el plano.

Ahora ya tenemos en nuestro poder dos modos de tratar la simetría o noción de centro. Aparentemente la que avanza, como ya lo hicimos notar, sobre la concepción de que la simetría es como una ley suprema del universo, es el modo de los pintores del Norte, en que la homogeneidad completa del espacio es lo que se quiere manifestar. Sin embargo, no es ella la que da la solución a lo que llamamos el «espíritu moderno» sino la otra, por ello es que también hablamos del «éxito» de la misma. Podemos decir que el arte de la representación en Occidente alcanza, «inventa», la noción de proyección, implicada en la hipótesis de la pirámide de rayos visuales que se *detiene en el plano*. En este modo, lo característico, es que la verdadera simetría no se encontrará ya más en el *terreno de representar el mundo*, sino en ciertas creaciones materiales del hombre, como por ejemplo, la arquitectura. Allí florecerán los planos centrales con balanceo absoluto en la composición de todas las partes en relación con un eje o con un centro.

Llegar a pensar la simetría del mundo exterior como la simetría perfecta

implica pensar el mundo como un mundo cerrado y finito. Así pensó el Norte y cabe sospechar que un tal pensamiento no difiere conceptualmente del modo medieval. Es decir, un universo provisto de una vez por todas de todas sus cualidades.

En cambio, *limitar* la simetría al campo de la proyección figurativa en el interior del plano, como lo hizo la Italia del Renacimiento, dejó con ello abiertas las perspectivas de las especulaciones modernas sobre la entropía, las fluctuaciones y el desequilibrio fundamental de la materia. Pero como la simetría está indudablemente ligada a la relación objeto-sujeto; no puede sino tocar el problema del carácter único del *acontecimiento*. La Italia del Renacimiento ante este problema optó por discernir entre los dominios: dejó que la *simetría* lo fuera de la *forma* y el *acontecimiento* de la *vida*. Este fue el primer gran paso dado por el siglo xv en Italia y lo podemos rotular bajo la denominación del «dominio de la simetría del espacio plástico». Ahora viene el segundo y éste se sucede cuando se pone en relación el *espacio sonoro con el plástico*. Lo notable, lo remarcable de este punto es que esta relación no fue descubrimiento del Renacimiento mismo. En el Renacimiento, esto sí, se lo *erigió en teoría y se la llevó a sus conclusiones extremas*. Desde Brunelleschi, Alberti, Piero della Francesca, Luca Pacioli, Leonardo, Rafael, San Gallo; hasta los últimos, Francesco di Giorgi, Zarlino, Daniel Barbaro y Palladio esta toma de posición se acentúa. Mas en medio de ella florecerá y florece el germen y la expansión de la noción de lateralidad a través de Miguel Angel. Pero antes de entrar en este punto veamos someramente la relación espacio plástico-espacio sonoro.

Son numerosos los análisis del sistema armónico sonoro en relación a las artes. El más a la mano es el libro *La Arquitectura en la Edad del Humanismo* de R. Wittkower en cuya Parte IV hay varios capítulos dedicados a ello.

Sin adentrarnos en demasía para tener una noción de esto bastará con una «lectura» del mural de Rafael en el Vaticano: *La Escuela de Atenas*. En este fresco Rafael reúne a los representantes de toda la cultura tal como se la concebía a principios del siglo xvi y ofrece un verdadero balance de la civilización en la experiencia del tiempo. En el centro de la composición se ve un objeto que recuerda las tablas de la ley de Moisés, sin embargo en su superficie se encuentra grabado un pentagrama con las proporciones 1-2-4-8 y 1-3-9-27 que representa la ley armónica del universo según una noble regla de simetría y de progresión a la vez geométrica y matemática. Más allá de Platón –presente en medio de los grupos– tal concepción pone en relación el espacio plástico y el espacio sonoro, puesto que las relaciones matemáticas y visuales determinadas por los números expresan también las relaciones fundamentales de la armonía, y ella nos conduce a Pitágoras.

Tal cual están dispuestas las cifras del triángulo perfecto, fijan la doble

progresión de lo par e impar, así como también definen las consonancias: tercera-cuarta-quinta. Del uso combinado y de la fusión de todos estos elementos resulta una consonancia final: «*la harmonia mundi*». En efecto: toda progresión se inserta finalmente en la regularidad: *cuando se resuelve, se hace necesariamente acorde. La irregularidad no es más que accidente, pasaje.* Finalmente todo se convierte en simetría: círculo, triángulo, cuadrado, figura regular. La simetría manifiesta pues el conocimiento supremo, la unidad de los contradictorios en el plano virtual tanto como en el plano sonoro. Así se manifiesta el acuerdo perfecto del ser con un universo medido, pacificado. El ser humano percibe las proporciones (verdades naturales) porque «de nuevo» lleva en sí mismo, *en su cuerpo y en su espíritu el reflejo de las estructuras divinas*, y en esto va implicado no solamente la semejanza de la figura, sino la de las armonías divinas. La última palabra del universo será pues una vez más, durante generaciones, *el equilibrio*, y aquí sin más dilaciones podemos afirmar que esta concepción es por así decirlo completamente opuesta a la nuestra que identifica el equilibrio con la ausencia de todo fenómeno, de toda realidad, de toda simetría, es decir con la muerte.

Veamos someramente, el pensamiento de Miguel Angel, que trae en medio de esta «*harmonia mundi*» el germen de lateralidad o noción de irregularidad. Lo curioso en Miguel Angel es cierta «dicotomía» entre su modo de pensar, enteramente influenciado por el neoplatonismo y su modo de operar.

Expliquemos esto: Edwin Panofsky en su estudio *El movimiento Neoplatónico y Miguel Angel*, define ciertos principios de composición en Miguel Angel de esta manera:

1. «Llenando huecos y eliminando proyecciones, las unidades, figuras o grupos, se condensan en una *masa compacta* que se «aísla» estrictamente del espacio que la rodea.» (Los subrayados y comillas son míos.)
2. «Pensemos ya en la estructura bidimensional (es decir, sobre el aspecto ofrecido al ojo directamente por una pintura, relieve o una estatua, cuando se contemplan desde un punto de vista fijo) o dediquemos nuestra atención al volumen tridimensional, en ambos casos las figuras de Miguel Angel se caracterizan por una aguda acentuación de lo que podríamos llamar «las direcciones básicas del espacio». Las líneas oblicuas tienden a ser reemplazadas por horizontales y verticales (j) y los volúmenes escorzados tienden a ser frontalizados u ortogonalizados (jj), (es decir: se les hace incidir sobre el plano frontal según un ángulo de noventa grados). Además las líneas frontales y

verticales, así como los planos frontales y ortogonales se acentúan por el hecho de que sirven a menudo como «*loci*» (lugares) para dos o más puntos significativos de la figura.» (Las exclamaciones son más, puesto que lo que según Panofsky predomina son los frentes y las ortogonales, cuando siempre se ha oído hablar del estilo «serpentinado» de Miguel Angel).

3. «La rigidez de este sistema rectangular opera, sin embargo, como un principio dinámico y no estático. Al tiempo que se eliminan algunos motivos oblicuos, se mantienen otros y ganan en énfasis por un agudo contraste con las líneas básicas. Añádase a esto que la simetría a veces deja *vía libre a una antítesis entre dos partes, una «cerrada» y rígida, la otra «abierta» y móvil; son muy frecuentes ángulos de cuarenta y cinco grados. Además las líneas rectas y las superficies planas son compensadas, por decirlo así, por convexidades salientes.*»

Este autor, E. Panofsky, para definir aún más la cualidad intrínseca del volumen escultórico de Miguel Angel tiene que dar un breve rodeo, es decir, definir primero cuáles son las reglas generales de las figuras en el pleno Renacimiento, luego la de las figuras «serpentinadas» manieristas, avanzando hasta el barroco, para luego retroceder y decir entonces con toda precisión la cualidad miguelangelesca. Veamos si en forma un tanto brutal podemos resumir este rodeo.

1. Cualidad del volumen en pleno Renacimiento: «eje central que sirve de pivote para un movimiento libre y sin embargo equilibrado, de la cabeza, hombros, pelvis y extremidades. La libertad está restringida por el «despojamiento de la cualidad tortuosa» del volumen, de manera tal que el espectador, incluso cuando se encuentre ante una estatua acabada en todas sus partes, se le evita la impresión de «ser conducido alrededor de un objeto tridimensional». Una estatua del pleno renacimiento es más bien un «relieve» que un objeto «redondo». Podemos agregar nosotros a esta definición de Panofsky que mirada así una estatua se entiende entonces que Leonardo dijera en su *Tra-tado de la Pintura*: «El escultor, al hacer una figura torneada, hace solamente *dos figuras*, y no infinitas por los aspectos infinitos desde donde puede vérsela y, de estas *dos figuras, una se ve por delante y la otra por detrás...*».
2. Cualidad del volumen en el «manierismo»: Lo que en el pleno Renacimiento restringe la libertad, el despojamiento de lo tortuoso del volumen, en la escultura «manierista» es su deleite, es decir, «lo atormentador de lo cúbico» impide que el ojo descanse sobre un punto de vista predominante. Cada punto de vista es

igualmente interesante, «incompleto», por lo cual el espectador se siente impulsado a circular alrededor de la estatua, al pasar anota Panofsky en pro de su tesis, que no en vano en el período manierista abundan las estatuas y monumentos exentos, mientras que por el contrario en el pleno Renacimiento las estatuas estaban preferentemente colocadas en nichos o sobre fondos de muros. Este modo está definido por Panofsky como «visión giratoria». Hay una cita de Benvenuto Cellini que abona y corrobora esto: «parece girar gradualmente como para presentar no una vista *sino cien o más...*».

3. Cualidades del volumen barroco: tiende a reinstaurar el punto de vista único pero sobre una base distinta a la que prevaleció en el pleno Renacimiento, es decir, no a favor de la disciplina de equilibrios clásicos, pero tampoco por el gusto de la composición entrelazada y contorsionada del «manierismo», por lo tanto se instauró por el gusto «de una *aparente* libertad ilimitada de composición, luz y expresión, que no nos llevan a rodearla porque las unidades plásticas se presentan como fundidas con el espacio en torno a una imagen visual coherente que es *bidimensional*, sólo en el mismo sentido, y hasta el mismo punto que la imagen de nuestra retina. Por lo tanto la composición es plana sólo en tanto y en cuanto responde a nuestra experiencia visual subjetiva pero *no es plana* en cuanto diseño objetivo. Estamos ante un escenario de teatro más que ante un relieve.»
 - a. Las esculturas de Miguel Angel, salvo algunas excepciones bien justificadas, «fuerzan al espectador a *concentrarse sobre un punto de vista predominante* que le impresiona como completo y total». En esto se diferencia del «manierismo».
 - b. «La «presentación predominante» no está basada en la experiencia visual subjetiva sino en la «frontalización objetiva». En esto se diferencia del Barroco.
 - c. «El efecto estético y psicológico de esta frontalización es diametralmente opuesto al obtenido por la aplicación del principio de «cualidad tortuosa» del volumen. En esto se diferencia del pleno Renacimiento.

Deduciendo de las tres oposiciones, es decir, a través de las negativas, llegamos a la afirmativa. Miguel Angel se niega a *sacrificar el poder del volumen a la armonía de la estructura bidimensional*; en algunos casos la *profundidad de sus figuras sobrepasa incluso su anchura*. Por lo tanto las figuras de Miguel Angel no están concebidas en relación a un eje orgánico sino en relación con las superficies de un bloque rectangular.

Hemos dicho anteriormente que la aparición de la disparidad (disimetría-irregularidad) se manifiesta más abajo el influjo del aspecto «acontecimiento» que bajo el aspecto de un universo estable, positivamente estructurado; equilibrado.

Miguel Angel trae consigo esa «disparidad» por vía del «acontecimiento». Este no es otro que la nítida formación neoplatónica que contribuye grandemente a marcarlo desde el despertar de su vida intelectual. Es más a la «verdad científica» a lo que él se consagra desde su juventud. Esto lo podemos ver con toda transparencia en sus cartas, en las cuales las partes puramente artísticas ya no hacen mención sobre la pintura como imitación de la naturaleza sino que toda su atención está colocada sobre el modelo de la imagen mental interior, que sobrepasa en excelencia, todo lo que se puede encontrar en el mundo visible.

*Amor, la tua beltá non é mortale:
nessun volto tra noi e che pareggi
l'immagine del cor, che'infiamme e regí
con altro foco e muovi con altr'ale.*

(Amor, tu belleza no es mortal. No hay entre nosotros ningún rostro que iguale la imagen (que nosotros llevamos) en nuestro corazón (esta imagen) que tú abrazas y sostienes por otro fuego, y que diriges con otras alas (que el de la belleza corporal).

La idea en el espíritu del artista es más bella que la obra final, que no es sino un pálido reflejo. Según Condivi, Miguel Angel «tiene una imaginación extremadamente poderosa, de donde proviene, ante todo, que esté siempre poco satisfecho de sus obras y siempre las subestima, su mano no ejecuta, le parece a él, las ideas que su espíritu concibe». En esta época Miguel Angel insiste fuertemente sobre el carácter divino de la inspiración de los artistas:

*Ma quel divin che in cielo alberga e stassi,
altri, e se piú, col proprio andar fa bello.*

(Pero ese ser divino que reside y habita en el cielo hace las otras bellezas por su propio movimiento haciéndose todavía más bello él mismo). Y el arte es un don que el artista recibe del cielo:

*...la bel 'arte che, se dal ciel seco
ciascun la porta, vince la natura...*

(El arte de la belleza que si cada uno la trae del cielo en sí mismo, puede vencer a la naturaleza...).

Es gracias a este don divino que el artista puede dar vida a la piedra donde esculpe su estatua:

*Se ben concetto, ha la divina parte
il volto e gli atti d'alcun, po' di quello
doppio valor con breve e vil modello
da'vita a' sassi...*

(Si la parte divina (del artista) ha concebido bien el rostro y los gestos de alguien, después, este doble valor (del espíritu y de la mano) sobre un pequeño y vil modelo, puede dar vida a las piedras).

Y la piedra misma, la parte material de la obra, es inútil y muerta hasta que la imaginación acciona sobre ella:

*Si come nella penna e nell'inchiostro
é l'alto e'l basso e'l mediocre stile
e ne' marmi l'immagin ricca e vile,
secondo che'l sa trar l'ingegno nostro...*

(Al igual que en la pluma y la tinta se encuentra el estilo más elevado y el más bajo, y el mediocre también, así mismo en el mármol se encuentra la imagen superior o vil, según que nuestro talento la sepa mostrar).

He querido mostrar, citando partes de algunas rimas de Miguel Angel, que el decir de Panofsky: «su infortunio» es esencial e inevitable, mientras el de los manieristas es accidental y condicional»; es real, verídico. Todas sus energías se consumen en un conflicto interno de fuerzas que se estimulan y paralizan al mismo tiempo.

Es en los versos de Miguel Angel, que como dice la crítica «suenan duros y torpes al sensible oído italiano», donde el neoplatismo del «único platónico» íntegro, se manifiesta enteramente en la constante situación de que la mente arrebatada que admira en el «espejo» las formas aisladas y las cualidades espirituales no es sino sólo el reflejo del único e inefable esplendor de la luz divina, en la cual se ha deleitado el alma antes de su descenso a la tierra. Habla del cuerpo humano como de «cárcel terrena». Para destacar aún más el dibujo de las creencias de Miguel Angel, que implica lógicamente el modo de sus obras, es decir, la disparidad, por contrapartida citemos a Leonardo: «He aquí que la esperanza y deseo de recuperar su mundo y volver a nuestro primer estado es semejante al impulso que conduce a las mariposas hacia la luz (coincidencia con Poe). El hombre, que anhela siempre gozoso la nueva primavera, el nuevo verano, los meses y los años nuevos –no se da cuenta de que desea su propia destrucción. Pero este deseo es la quintaesencia, *el espíritu mismo de los elementos, que se encuentran aprisionados por el alma*, y ansían siempre volver del cuerpo humano al lugar de donde han salido».

Para Leonardo el alma no está cautiva del cuerpo, sino que el cuerpo, o más

bien dicho, la «quintaesencia» de sus elementos materiales es cautivo del alma. He aquí una postura diametralmente opuesta a la de Miguel Angel. El puente teológico entre belleza y verdad está roto, pero la relación permanece. «Voy, Señor, aunque no sepa qué es lo que pueda esperar», dice Miguel Angel. En el comportamiento teológico objetivo *belleza y verdad* se unen en *armonía*, en el subjetivo en *desarmonía*.

Es a mediados del siglo XVIII que se pierde de vista completamente el hecho de que la base de la simetría clásica estaba dada por la aplicación de una razón (*ratio*) geométrica a la distribución general de las partes, por la búsqueda de una conveniencia funcional en el reparto de los espacios.

En el año 1757, Hume dirá que «la Belleza no está en las cosas sino en el espíritu que las contempla y que no tiene nada que ver con el cálculo y la geometría». A partir de mediados de siglo, los principios que fundaron el Renacimiento fueron dejados de lado por aquellos mismos que se «imaginaban» mantenerlos contra los modernos». Los tratados dicen simplemente: cuando se hace una casa se debe cuidar que sea regular y esta regularidad debe presentarse bajo el aspecto general de una simetría exterior de las fachadas. La simetría se convierte en las Academias en una receta de escuela. Se ha perdido completamente, por ejemplo, el espíritu de Palladio, generador de una puesta en armonía de los sonidos, de los números y de los espacios. Rafael Mengs, pintor de la época de la Revolución Francesa, cree mantener su inspiración silbando a Corelli, considerando aún que, para descubrir el secreto de una buena proporción figurativa hay que colocarse en un estado de espíritu musical, última mutación del sistema de fuga de Palladio. En cuanto a Canova se hace leer Homero mientras modela, aunque sea un texto que no comprende. Las nociones de armonía y de simetría geométrica han llegado a ser ininteligibles para el común de los mortales, en la misma medida que se han divulgado.

Casi llegan a ser una especie de magia. Reflejo incoloro de algo que fue una realidad.

Ligada a la estructura misma de nuestro cuerpo, la noción de simetría –ya sea que se materialice en superposiciones, en similitudes armónicas o en correspondencias– constituye una actitud que determina, permanentemente, los comportamientos de todo individuo en contacto con la acción. Pero, según las épocas, ella es aceptada, bajo formas fluctuantes, como la regla de oro, o bien, al contrario, es eludida o más precisamente disimulada, en beneficio de sistemas más complejos que destacan el principio antagónico de asimetría, dicho de otro modo, de lateralidad.

La alternativa antagónica par o impar no deja de subentender cualquier

estética y casi nunca se sale de las tres combinaciones posibles: predominio de lo par, de lo impar o bien temperamento (en el sentido armónico del término) entre los dos principios. En efecto, durante el período considerado hasta aquí, solamente las fórmulas basadas en el predominio de la simetría o bien en las síntesis armónicas de la simetría y de las disonancias tuvieron cabida en la cultura del mundo occidental. Las nociones de asimetría, de lateralidad, en ningún momento fueron consideradas capaces de fundar un sistema. Hubo licencia pero siempre se restableció el equilibrio. En la medida en que la simetría expresa un estado estable del universo y que la lateralidad se vincula al carácter fenomenológico del acontecimiento, era fatal que un arte fundado en la simetría correspondiera al período de la historia en el que el hombre hizo el inventario de un universo considerado como objetivo, dicho de otro modo, como estable y positivamente estructurado independientemente de las reglas del espíritu. La asimetría fue considerada solamente como una violación, que expresaba las rebeldías individuales contra la regla inmutable de la simetría.

La primera verdadera experiencia figurativa que a mediados del siglo XIX marca del pasaje de una actitud negativa, o de rebeldía a la norma de lo par es el Impresionismo. Pero a pesar del papel determinante atribuido al color, este movimiento todavía no se ha separado realmente de la tradición. Bajo la figuración revolucionaria de la luz circundante en las cosas el Impresionismo conserva la pauta de las proyecciones clásicas. Además captó la luz no como causa sino como efecto.

Apegado sobretodo al registro de sus juegos múltiples en las cosas, a menudo la ha concebido como difusa. De una manera general atribuyó al ojo el papel de un aparato de registro directo de los fenómenos, sin considerar ninguna posibilidad para el ojo y la luz de ser creadores de ilusión.

Alrededor de 1880 aparecen los primeros artistas, vinculados de cerca al Impresionismo, que traen los indicios de una nueva regla figurativa fundada en una concepción activa de la disimetría. Ya no se trata sólo de sesgar la perspectiva, multiplicar los ángulos de miras o distorsiones de la visión regular sino de la adopción de un nuevo principio de *dispersión* y *asociación* de los signos sobre la tela.

Se trata de la gran aventura del mundo moderno basada en el registro fenomenológico de las percepciones sensibles y en el reconocimiento del papel ordenador del espíritu, por oposición a las antiguas búsquedas basadas en la práctica de la acción operatoria y en la creencia de una estructura antropomórfica del universo. Para los artistas de nuestra generación la palabra clave, la que tiende a reemplazar la palabra simetría, es *ritmo*.

En un artículo de *Journal de Psychologie* del año 1951, del autor E. Benveniste, fija el contenido semántico de ese término.

Para los antiguos griegos la palabra ritmo tenía un sentido completamente preciso. El ritmo es el esquema, la configuración de la cosa que se designa. Es una noción de forma, pero ligada a la configuración individual tanto de la cosa cuanto de la percepción. Es la forma que no está *estabilizada*. Una vez estabilizada, la forma se hace *taxis* o *thesis*. En el estado de ritmo es aún *modificable*. Sujeta a cambios, aún no se ha detenido, aunque ya tenga una forma. Puede haber un orden, una ley, que implique la existencia de una estructura sin que esta estructura haya tomado ya su disposición definitiva, intangible. Una tal estructura está ligada a una actividad del hombre que la percibe en lugar de existir fuera de él, en lo absoluto. Reflejando las actividades de una sociedad que no se considera ya como colocada delante de un universo inmutable, sino ante un mundo en devenir, los artistas de fines del siglo XIX y de principios del XX se atuvieron a fijar los elementos móviles de la huidiza continuidad de la percepción para integrarlos en sistemas abiertos y ya no rigurosamente simétricos, es decir, estabilizados; se esforzaron por profundizar la experiencia del ritmo. En esta nueva perspectiva, el artista ya no tratará de despejar los elementos más permanentes, los más estables, los más regulares –los más simétricos– para integrarlos en un sistema que, por su propia simetría, también tendrá ese carácter de definitivo, de absoluto, considerado como que traduce el orden supremo de la naturaleza. Al contrario, se esforzará para conservar el carácter abierto y vivo de la forma. El objetivo principal será la *movilidad* en lugar del *equilibrio generador de inercia*. Se esforzará por fijar las cosas en una forma que no sea completamente libre, puesto que es determinada, pero que permanezca en movimiento, abierta a la ambigüedad del porvenir.

Para terminar, nos limitaremos a presentar un ejemplo en que se manifiesta esta nueva actitud de los artistas que rechazan la simetría como noción de centro y estabilidad para establecer una regla basada en el *ritmo*.

Al elegir ejemplos no se nos escapa que muchas veces se conservan las apariencias de elementos de la antigua ley de la simetría, pero esto es explicable, puesto que no son los elementos los que explican un conjunto y por otro lado es imposible que una cultura rechace bruscamente todos los signos heredados. Las mutaciones son hechos de comprensión y no de conjunto de útiles.

El caso de Mondrian es particularmente llamativo. Aunque la obra de Mondrian se presenta a primera vista como un principio de regularidad

absoluta, la parte más vasta está reservada al principio de la lateralidad. O más exactamente al principio estrechamente definido y clasificado de no estabilidad. El espacio de Mondrian se abre en realidad a varios espacios «imaginarios», diferente, más bien dicho que no «terminan» sobre la superficie figurativa portadora de los signos geometrizados. Al colocar una de sus pinturas sobre un muro, la tela de inmediato «organiza» no sólo lo «ya» organizado sobre su superficie sino que irradia una organización hacia fuera, en una suerte de expansión dinámica de esas formas lineales no simétricas. La no «estabilización» se produce por la determinante en las pinturas de Mondrian del instante en que la geometría «cambia» de sentido, por así decir, sin cambiar al mismo tiempo de forma. Sin transformación material de los signos utilizados, la geometría plana se hace generadora de imágenes dinamizadas. La experiencia de Mondrian a pesar de todo, permanece profundamente anclada en la geometría tradicional y sugiere un nuevo universo sin proponer nuevos medios de expresión. La visión está allí adelantada con respecto a la técnica.

En otros ejemplos, tales como los Futuristas, o la pintura Surrealista de Delaunay pasa un poco lo mismo, la nueva concepción, la modernidad es alcanzada más mediante una «distorsión» del antiguo universo de la simetría que por un *nuevo universo de la irregularidad*. Este podría ser definido más o menos así como un campo de fuerzas dinámicas de un universo en movimiento, es decir, en perpetuo desequilibrio y en el cual la simetría ya no representa la última palabra de la perfecta armonía sino el instante en que la *vida* se fija en obras y en nociones.

Sin embargo, entre el modo de Mondrian –llamémosle la experiencia geométrica en busca de dinamismo– y otras dinámicas en busca de un nuevo orden material para ser concretado mediante un nuevo lenguaje –se sitúan las experiencias plásticas de los últimos setenta años.

Es curioso hacer notar que el problema del papel legítimo de la simetría dentro de un nuevo estilo se basa en términos semejantes a aquellos en que se nos apareció en el siglo xv, entre la solución del espejo y la de la pirámide visual de Alberti existe la misma relación que entre la solución irregular pero formalmente geométrica de Mondrian y aquellas a veces aún simétricas pero inmediatamente sensible y esencialmente consagrada a la lateralidad. En ambos casos observamos que de las dos soluciones, aquella que se aleja de la simetría formal mecánica, por así decirlo, es la que triunfa. Así como la pirámide visual dejaba al hombre sólo e insatisfecho frente al campo figurativo, en el que se iba a materializar su visión, así también la geometría de Mondrian lo deja solo frente esta vez no a un campo figurativo utilizado como posta sino frente a una profundidad que ya no es simétrica del terreno en que él se mueve. La vida, la invención pasa siempre por el canal de la lateralidad, aparece como un volver a cuestionar una simetría precedente.

Jamás podría esperarse que una elección absoluta elimine ninguna de las instrucciones fundamentales del ser humano, que siempre continuará oscilando entre dos polos como aquellos que manifiestan el conflicto de la simetría y de la lateralidad. Durante cuatro siglos el arte se elaboró en función de una concepción estática, reconociendo un valor particular a la simetría.

Actualmente se desarrolla en función de una concepción dinámica, naturalmente entonces recurre preferentemente a soluciones que ponen en ejecución el *ritmo* y la lateralidad. Toda creación de un objeto figurativo implica una elección entre posibles, todo objeto, una vez creado, constituye un modelo que cristaliza las actividades especulativas en torno a la necesidad de trascendencia.

No se puede jugar al profeta y pretender de qué modo esta herencia se mutará y visualizará actos y signos que aún están por definir. Todo lenguaje figurativo se hará necesariamente en un cierto equilibrio –entre el ritmo y la simetría. Es una manera positiva de analizar la delicada relación que existe, como se ha señalado, entre la *forma* y las formas.

Índice de Autores

- A
Alberti, Leon Battista 5, 6, 7, 16
Arquíloco 2
 Elegías 2
- B
Barbaro, Daniel 7
Battistessa, Angel J. 3
Benveniste, Émile 15
Brunelleschi, Filippo 7
- C
Canova, Antonio 13
Cellini, Benvenuto 10
Chaunu, Pierre 2
Condivi, Ascanio 11
Corelli, Arcangelo 13
- D
Dante 1, 3
 Divina Comedia 3
 Paraíso 1
da Vinci, Leonardo 4, 7, 9, 12
 Tratado de la Pintura 9
Delaunay, Robert 16
della Francesca, Piero 7
di Giorgi, Francesco 7
Donatello, Donato di Niccolò di Betto Bardi 6
Durer, Alberto 4
- F
Francastel, Pierre 4
- G
Ghiberti, Lorenzo 6
- H
Homero 13
Hume, David 13
- I
Iommi A., Godofredo 2
 La Semejanza más Sorda 2
- L
Laplace, Pierre Simon 5
- M
Mengs, Anton Raphael 13
Miguel Angel 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13
Mondrian, Piet 15, 16
- P
Pacioli, Luca 7
Palladio, Andrea 7, 13
Panofsky, Edwin 8, 9, 10, 12
 El movimiento Neoplatónico y Miguel Angel 8
Pisanello, Antonio di Puccio 5
Pitágoras 7
Platón 7
Poe, Edgar Allan 12
- R
Rafael Sanzio 7
 La Escuela de Atenas 7
- S
San Gallo, Antonio de 7
Schultz, P. M. 4
- V
Van Eyck, Hubert y Jan 5
Van Eyck, Jan 6
 Retrato de los Arnolfini 6
- W
Wittkower, Rudolf 7
 La Arquitectura en la Edad del Humanismo 7
- Z
Zarlino, Gioseffo 7