



Amorin, Graciela  
Sobre el origen del arte  
Círculo Lacaniano James Joyce, Madrid, 2018

## Sobre el origen del arte

Graciela Amorin

**Resumen:** A partir de los dos primeros capítulos del libro *Imagen e idea*, de Herbert Read, y la prioridad que el autor da a la imagen respecto a la idea, se tratan algunos aspectos de la evolución de las artes plásticas. Estas avanzan, desde su origen prehistórico, como representaciones aisladas o desordenadas de imágenes mnémicas, hacia la simbolización y el logro del equilibrio compositivo.

**Palabras clave:** prehistoria, estadio del espejo, imagen, composición formal, abstracción.

### Un espejo sobre el velo de la nada

Herbert Read (Reino Unido, 1893-1968), en su libro *Imagen e idea. La función del arte en el desarrollo de la conciencia humana*, recopila siete conferencias en las que presenta lo que él considera “una teoría hasta cierto punto revolucionaria”. Pero dice que no la inició él, que se encuentra latente en otros autores: Conrad Fiedler y Ernst Cassirer, por ejemplo. Este último sostiene que toda función auténtica del espíritu humano encarna una fuerza formativa, original: “*El arte, el mito, la religión y el conocimiento (...) no solo reflejan lo empíricamente dado, sino que más bien lo producen (...)*” (Read 1957: 7)

Read da prioridad histórica, en este libro, a los símbolos del arte. Afirma que la imagen precede siempre a la idea en el desarrollo de la conciencia humana.

Conrad Fiedler escribió, en 1876, que “*La actividad artística comienza en el momento en que el hombre se encuentra frente a frente con el mundo visible como algo terriblemente enigmático (...)*” (Read 1957: 11).

De él toma la teoría de que el arte había sido, y era todavía, el instrumento esencial en el desarrollo de la conciencia. Ha surgido del reconocimiento fragmentario y la fijación paciente de lo significativo de la experiencia humana y de un discurso simbólico.

De esta posibilidad surgen la religión, la filosofía y la ciencia como modos de pensar, de actuar o como distintas concepciones del mundo. Por otra parte, aunque mi idea era hablar sobre esa hipótesis, se me cruzó la pregunta sobre el origen del deseo de garabatear o pintar por parte de los niños.

Y yendo más atrás, al *estadio del espejo* lacaniano, durante el cual un niño, a los seis meses de edad, reconoce su imagen en un espejo y a partir de ella construye su yo



**Amorin, Graciela**  
**Sobre el origen del arte**  
**Círculo Lacaniano James Joyce, Madrid, 2018**

imaginario propiamente dicho, su yo ideal y su yo simbólico (Lacan 2006: 86).

Se suele decir de una obra, por ejemplo, que es un Picasso, o un Matisse o un Barceló, como si cada cuadro fuese una nueva versión del artista en sí, realizada por él. Parece subrayarlo el hecho de que muchas veces, además, sean autorretratos. Rembrandt, Van Gogh, Frida Khalo, Goya, Cézanne, se han hecho unos cuantos. Supongo que los pintaron mirándose al espejo.

De Rembrandt se conocen más de 100, de Van Gogh más de 30, de Frida Khalo 55, de Goya 23, de Cézanne 26, de Picasso 29.

Read se ocupará de algunas de las etapas más decisivas de la historia del arte, que corresponden a una ampliación de la conciencia humana acerca de su realidad.

No se trata de una evolución en cuanto a destreza estética sino de una ampliación de la conciencia estética, que fue aumentando progresivamente. Dice:

*“Es necesario imaginarse una fuerza constante, un instinto ciego que va caminando a tientas hacia la luz, buscando una ranura en el velo de la nada y descubriendo formas significativas. El acto específicamente estético es el tomar posesión de un segmento descubierto de lo real” (aquí, supongo, en el sentido de “realidad”), “establecer sus dimensiones y definir su forma.” (Read 1957: 15).*

Lo mismo, desde un punto de vista más psicoanalítico, podría explicarse como uno de los modos de entrar en relación con la Cosa, con eso que está fuera del significado.

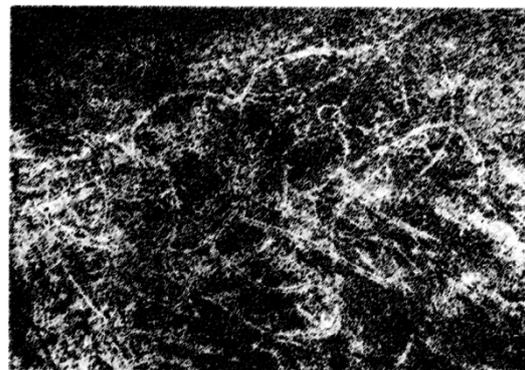
Esto comienza en la prehistoria. No solo no hay documentos escritos de aquella época sino que no parece que hubiera surgido aún el lenguaje.

Cuando Read escribe esto, se refiere a una prehistoria de hace 40.000 años, 400 siglos.

*“Antes de la palabra fue la imagen y los primeros esfuerzos registrados del hombre son*

*esfuerzos pictóricos, imágenes raspadas, picadas o pintadas en las superficies de las rocas o en las cavernas.” No era, aún, arte. El arte va siendo eso a medida que organiza la Cosa, a la vez que los primeros seres humanos van pasando de la magia a las religiones. Algunas llenan el vacío de la Cosa y otras lo respetan. Se ha investigado el surgimiento de una conciencia humana, en el comienzo ilógica, “sin noción de causalidad, pero que ya capta la sincronización, es decir que ya es capaz de establecer una conexión mental entre los hechos que ocurren en lugares separados. El establecimiento de una conexión, por irracional e ilógica que pueda ser, para nuestro sentido de razón y lógica, fue el primer paso en la civilización, la base de la primera economía mágica.” El signo surgió para establecer esa sincronización. De allí se pasó a la magia, para intentar escapar de lo imprevisible e influir en la caza de animales y en la recolección de frutos para alimentarse. “El deseo se expresaba en forma de rito y el ritual (...) es inseparable de las primeras manifestaciones del arte.” (Read 1957: 16-18).*

Algunas veces se han encontrado en las cavernas prehistóricas figuras muy esquemáticas, rayas trazadas sobre arcilla, con los dedos, muy parecidas a las de un garabato infantil. No podemos comparar al hombre prehistórico con el niño de ahora, pero hay semejanzas notables. Por ejemplo, esas líneas paralelas.



Trazos en la caverna de Pech-Merle (Francia)



Amorin, Graciela  
Sobre el origen del arte  
Círculo Lacaniano James Joyce, Madrid, 2018



Garabatos de Brigitte, 4 años. (Stern y Duquet 1961: 20)

En Lascaux hay alguna figura humana esquemática, pero en general se representan animales y el dibujo de estos es naturalista.



Hombre tendido frente a un bisonte. Lascaux (Francia)

Pudo haber habido una etapa así para dibujar más esquemáticamente también animales, pero no quedó nada de eso.

*“Algunas veces los trazos están grabados en la superficie de la roca o modelados alrededor de protuberancias naturales pero en otros casos hay un dibujo trazado con pigmento oscuro que es luego coloreado, logrando un efecto tridimensional”.* (Read 1957: 23).



Bisonte recostado de Altamira (España)

En muchos casos esto fue agregado en copias anteriores a la utilización de la fotografía, puesto que el arte prehistórico, dice Herbert Read, es esencialmente un arte de líneas, un arte de croquis. Lo cual presupone una imagen mnémica. Pero no hay composición ni coherencia entre las imágenes.

Tampoco hay imágenes en perspectiva, aunque a veces puede verse una distorsión en el dibujo de los cuernos, por ejemplo, para representarlos como si se viesan en forma oblicua, uno más cerca y otro más alejado del observador.



Cabezas de toro. Lascaux (Francia)

También lo hacen los niños cuando comienzan a dibujar.



Amorin, Graciela  
Sobre el origen del arte  
Círculo Lacaniano James Joyce, Madrid, 2018

Es el afán de componer las imágenes dentro de unos límites, equilibrando el peso visual de sus formas, lo que podríamos considerar como comienzo de lo artístico en tanto búsqueda de belleza. Pero el recorrido por la historia del arte que realiza Read llega a un punto que él llama de “aberración”: el Renacimiento.

Lo que a mí más me había sorprendido, hace unos 50 años, era la hipótesis principal de Herbert Read: la prioridad temporal, desde un enfoque psicológico, de la imagen. Los primeros humanos habían captado imágenes en texturas o volúmenes con los que se topaban en la naturaleza y a partir de ellas estructuraron ideas.

¿Podía ser tan importante la imaginación? En la época en que leí esto, yo no sabía si continuar o no con mis estudios en la Escuela de Bellas Artes. Se lo comenté a un profesor de una asignatura teórica. Él era marxista y era una época, en Sudamérica, de guerrillas y golpes de estado. En Buenos Aires un grupo de jóvenes solíamos reunirnos con él para leer textos de Hegel y de Marx. Cuando le comenté mis dudas sobre la relevancia social del arte, me respondió que *jamás* había existido humanidad sin arte, en ningún sitio. Eso, precisamente, parecía ser lo que sostenía Herbert Read.

Al volver a leer este libro, hará un par de años, me asombró aquello de que era “necesario imaginarse una fuerza constante, un instinto ciego que va caminando a tientas hacia la luz, buscando una ranura en el velo de la nada y descubriendo formas significativas”.

Este descubrimiento de formas significativas parece consecuencia de lo que Hans Prinzhorn, en su libro “Expresiones de la locura”, llama “tendencias configurativas”, a las que relaciona con esa necesidad de expresión que configura ornamentos, decoración del entorno, obras artísticas, etc. (Prinzhorn 2012 : 48,49).

En cuanto a ornamentos, sobre todo, ya vimos algo de esto en reuniones anteriores, cuando Sergio Larriera y Blanca Samaniego mostraron las imágenes de “21 siglos de cadena brunniana” aplicada a la decoración y que podía estar relacionada, también, con lo religioso y el estatus social.

Read sostiene que no ha habido un progreso específicamente estético desde el arte de la Edad de Piedra al arte de nuestros días”. (...) “Si por arte entendemos la habilidad o destreza que se requieren para realizar las intenciones del artista, entonces no hay realmente una diferencia considerable entre los dibujos rupestres y los de un Rafael o un Picasso. Es algo inherente al desarrollo sensorial del *homo faber* (...)” (Read 1957: 15) que éste puede utilizar, o no, para distintos fines.

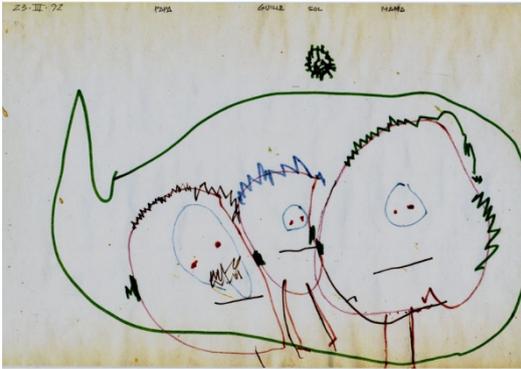
A un comienzo del arte a partir del descubrimiento y elaboración de formas significativas, también podría asociárselo a lo que explica Lacan en *El estadio del espejo*, cuando el niño, frente a la imagen de sí mismo, la va a unir a la del ser con su mismo nombre que otra persona, por ejemplo la madre, le presenta.

Cuando Read denomina “ranura en el velo de la nada” a lo que se busca como correlato del descubrimiento de formas significativas, lo encuentro comparable a lo que será la caída del objeto *a* para lograr separarse y desear ser alguien, no nadie o nada. Quizás también el humano cavernícola deseara dejar constancia, allí, de su existencia.

De todos modos “sería una falacia psicológica tratar de ver en la mente prehistórica nuestros propios modos de sentimiento y expresión”. El niño de la etapa histórica está inmerso en el lenguaje desde que nace y “*tiende a dibujar lo que sabe, no lo que ve; y lo que sabe es inexacto, incompleto, un misterio que será representado por un símbolo más que por una imagen visual.*” (Read 1957: 20-21).

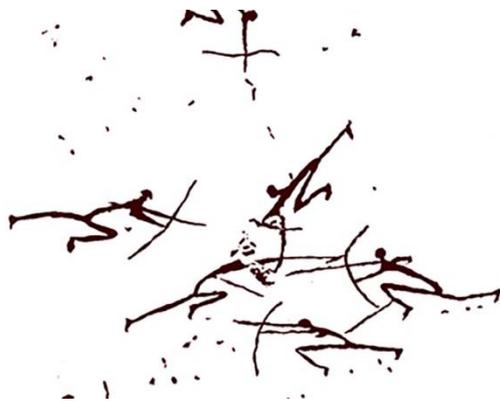


Amorin, Graciela  
 Sobre el origen del arte  
 Círculo Lacaniano James Joyce, Madrid, 2018



Familia dibujada por Guillermo, a los 4 años

Pero pudo haber ocurrido, como leí en una reseña del libro *Shrinking Violets*, referido a la timidez, que el dibujante prehistórico haya sido el miembro más tímido del grupo, el que peor soportaba al macho alfa, el que prefería recluirse en una cueva y reproducir alguno de los animales cuya imagen recordaba (Rubio Hancock 2017). Quizás, de ese modo, lograba ser reconocido como un ser ingenioso que podía conjurar por medio de sus imágenes a los poderes de la naturaleza. Y por poseer esa habilidad quizás afirmaría su yo. Tal vez pueda asociarse esto al momento en que el niño ante el espejo oye que le dicen “ese eres tú”. Y hay, también, quien atribuye el talento de esos artistas prehistóricos a ciertas habilidades usuales en las personas autistas. (Ruiz Marull 2018).



Batalla de los arqueros. Morella (España)



Combate en la cueva de Alpera (España)

Read llama *vitalista* al estilo con que fueron representados los animales en las cavernas del paleolítico. Los dibujos hallados en el *Levante español* muestran más movimiento y más animales en manada, en vez de aparecer aislados. También se ven seres humanos, armados y persiguiendo animales, peleando entre sí o bailando.

Son imágenes aún vitalistas y naturalistas, pero más estilizadas. Read propone llamarlas “hápticas”, palabra “inventada por el historiador Alois Riegel para describir tipos de arte en los que las formas se hallan dictadas por sensaciones internas más que por observación externa. Los miembros en posición de correr se alargan porque al correr se sienten más largos” “son modos reflejos de expresión, asociados con modos particulares de acción” y, por esa razón, Read sigue considerándolos *vitalistas*.

Pero la reproducción externa de una imagen perceptiva, o sea más realista, naturalista, “requiere una coordinación sensomotora”. Aquellos seres humanos dependían de la caza para sobrevivir. Debían cazar y matar animales fuertes y feroces.

A lo largo de los siglos el éxito en la caza dependió de la agudeza de sus facultades de observación. Se supone que todavía no hablaban pero, de algún modo, debían aprender y transmitir sus conocimientos. Aunque agregaran elementos mágicos generadores de optimismo, la imagen verídica del animal era esencial. Todo lo demás de la naturaleza, lo que podían recoger, pescar o cazar con facilidad no requería el apoyo de imágenes, de representaciones mágicas.



Amorin, Graciela  
Sobre el origen del arte  
Círculo Lacaniano James Joyce, Madrid, 2018

Aunque se encontraron pequeños objetos, casi todos de hueso, con plantas o peces grabados (Read 1957: 24-27).

El objetivo era apropiarse del animal del que dependía la supervivencia.

El etnólogo y arqueólogo Leo Frobenius (1873-1938), relata algo referido al deseo de apropiación mágica, observado al visitar una tribu africana de pigmeos.

Uno de sus integrantes, acompañado por la plegaria de los otros y, luego, por el grito de una mujer, lanzó una flecha a un animal dibujado en el suelo. El objetivo era el usual en este y otros ritos: alimentarse. Cuando los hombres desaparecieron entre los matorrales, Frobenius se acercó al animal dibujado en la arena. Era “un antílope de casi un metro de largo; del cuello del animal sobresalía la flecha del pigmeo” (Read 1957: 29).

Fuera de las cuevas o de los albergues, cuando las condiciones climáticas fueron cambiando a lo largo del mesolítico y el neolítico, la magia ya no parece ser necesaria y las imágenes son símbolos estilizados de la forma humana, más bien signos cercanos al ideograma o de la pictografía china. Parece el principio de la evolución hacia la escritura, el paso de la imagen figurativa a un pensamiento más abstracto: “una abstracción *consciente* del proceso natural”. De esta posible voluntad de abstracción, lo más que se puede suponer es que algo de una destreza espontánea adquirida por la elaboración de herramientas o de armas sirvió luego para el dibujo de animales.

Pero esto no explica la calidad plástica de lo pintado. También Herbert Read dice que quizás fueran obra de individuos “cuyas dotes sensoriales o corticales le dieran una habilidad excepcional” para lograr esto.

Aunque existiera entre los artistas de aquella época la capacidad, por ejemplo, de reconocer en alguna protuberancia de la roca una semejanza con un animal natural, o pasar

de ese reconocimiento casual a la imitación, no sabemos qué motivo pone ese proceso en marcha. Quizás sea una inquietud provocada por la necesidad de estar alerta ante posibles peligros. Pero también hubo voluntad y talento para comparar y retener imágenes. Este desarrollo de la imaginación sería la base de la inteligencia humana. Herbert Read relaciona esto con los arquetipos junguianos (Read 1957: 36).

Pero quizás pueda explicarse por lo que en la actualidad se considera herencia epigenética, la que estudia los factores que sin ser genes, o sea sin ser los elementos básicos de la genética clásica, interaccionan con estos, de modo que nuestras propias experiencias pueden marcar nuestro material genético y ser transmitidas a generaciones futuras. Por ella, quizás, la vitalidad propia de lo animal dio lugar a la intensidad del deseo y a esas primeras creaciones artísticas. Generó esas obras de arte donde eso reconocido como más vital fue aceptado como símbolo colectivo.

*“Si en la composición de uno o dos de los animales de Altamira o de alguna otra parte intervinieron valores abstractos, no fueron sino accidentales en la función mágica de la imagen, y nunca se convirtieron en valores independientes.” “Lejos de ser un juego, un gasto de energía sobrante, (...) el arte en el albor de la cultura humana fue la clave de la supervivencia, fue un aguzamiento de las facultades esenciales para la lucha por la existencia.”* (Read 1957: 37).

## Hacia el equilibrio

Herbert Read distingue vitalidad de belleza. Y sostiene que el artista ha de escoger entre ambas.

La primera, la vitalidad, aún se encuentra en las obras de tribus nómadas de la Edad de Bronce y de la Edad de Hierro y puede



Amorin, Graciela  
Sobre el origen del arte  
Círculo Lacaniano James Joyce, Madrid, 2018

resurgir si emerge lo animal del inconsciente. Ocurrió en Europa y Asia en los siglos VI y VII a. C y nuevamente en Mesopotamia, China, África y Grecia.



Figura animal en bronce, dinastía Chou (China)



Figuras de leopardos en bronce (Nigeria)

La vitalidad, no la belleza, también es la característica del arte etrusco. Y del arte vikingo y celta, pese a su elaboración abstracta.



La loba del Capitolio, Roma (Italia)



Detalle de una pared. Iglesia de madera de Urnes, Luster (Noruega)



Cerámica ibérica, Liria (España)

La vitalidad es la fuerza de la vida en sí, deseosa de sí misma, manifiesta en lo humano y lo animal. Donde deje de estar predominará lo convencional, sistemático y comercial.

*El descubrimiento de la belleza* será el título del segundo capítulo de *Imagen e idea*.



**Amorin, Graciela**  
**Sobre el origen del arte**  
**Círculo Lacaniano James Joyce, Madrid, 2018**

La transición del paleolítico al neolítico suele considerarse, en cuanto al arte, una “catastrófica declinación”. En lugar de representaciones precisas y variadas de animales se pasa “de un naturalismo vital” a “la inerte monotonía de la abstracción” (Read 1957: 42).

Pero tras una edad de tinieblas, sin vestigios entre ambos, el paso del paleolítico al neolítico fue un gran avance pues se pasó del nomadismo al sedentarismo, de la caza a la domesticación de animales, al cultivo de granos, a la realización de artesanías y la invención de la cerámica. Pasó de la magia a lo religioso, lo espiritual, a cálculos astronómicos y a los primeros calendarios. O sea que unos 10.000 años antes de Cristo, surgieron las primeras civilizaciones.

En cuanto a las pinturas rupestres del paleolítico, el bisonte de Altamira, por ejemplo, podría considerarse en una posición estilizada, no como una imagen lo más verosímil posible de lo que capta la vista. Pero quizás sí fuese verosímil, pues tanto el bisonte como otros animales a veces se muestran en posiciones poco habituales y por eso mismo más vívidas. En Altamira, Font de Gaume y Lascaux, parece haber una búsqueda de las representaciones de posturas que mostraran mejor las características principales del animal: el vuelo, por ejemplo, o la velocidad. La realidad representada no incluía todo sino esos detalles significativos.



Cueva de Font-de-Gaume (Francia)



Cueva de Chauvet (Francia)

Aunque durante el paleolítico hubo distintos estilos según las zonas, ninguno de ellos llegó a componer armoniosamente un conjunto de imágenes. Eran imágenes separadas, colocadas de modo arbitrario y con frecuencia una última imagen cubría las anteriores.

El arte neolítico es diferente, refleja una nueva forma de vida pues “nuevas condiciones económicas, dan lugar a nuevos desarrollos en la estética”.

Pero para que este nuevo dinamismo genere creatividad, hace falta algo más. “Los logros del arte, como ha dicho Worringer, representan siempre la obtención de lo que se desea” (Read 1957: 45).

Pero lo que el ser humano ha deseado o desea, en el paleolítico o ahora, no puede ser explicado solo en función de la economía.

El estilo paleolítico es posible que persistiera en etapas intermedias y que sobreviviera en lo pintado por bosquimanos de los tiempos históricos. Parecen confirmar lo dicho más atrás por Herbert Read. Tampoco hay realmente una diferencia considerable, en cuanto a calidad estética, entre estos artistas bosquimanos y otros contemporáneos.



Amorin, Graciela  
Sobre el origen del arte  
Círculo Lacaniano James Joyce, Madrid, 2018



Pinturas de bosquimanos (Suráfrica)

Gordon Childe señaló que los cazadores no abandonan los propósitos mágicos de lo pintado, grabado o esculpido cuando comienzan a complementar la caza con la cría de animales o el cultivo de cereales.

En el neolítico desarrollan un arte geométrico, totalmente abstracto, pero quizás no haya sido el único estilo.

Read opina que hubo una ampliación de la sensibilidad estética, no una limitación de ella. Puede ser que entre el naturalismo paleolítico y el naturalismo neolítico que habría de suceder a la abstracción, el estilo geométrico haya tenido un origen independiente, que expresara cierto estado psíquico.

Si la cultura neolítica, en general, representa un avance social sobre la cultura paleolítica, deberíamos esperar que el arte lo reflejara.

Se descubrieron nuevas artesanías y, lo más importante fue que todo esto “conduce al descubrimiento de la composición formal”. (...) “He sugerido que los dibujos paleolíticos fueron proyecciones automáticas de la imagen mnémica: las composiciones y dibujos del período neolítico suponen procesos inventivos y comparativos. Las imágenes son reunidas, ordenadas, invertidas y colocadas dentro de un marco coherente: La multiplicidad se reduce a unidad (...). La imagen mnémica no es conservada en toda su realidad, sino *transformada*.” (Read 1957: 48-49).

Jacques Mauduit sostiene que el arte del Levante español parece haber sufrido una evolución más lenta. Dice que podría ser creación de poblaciones llegadas de África y relegadas a las montañas por grupos más poderosos, de modo que habrían vivido durante milenios sin contacto con el mundo exterior, prosiguiendo su existencia de cazadores y conservando las mismas formas plásticas. Como los bosquimanos del desierto de Kalahari, que vivieron hasta el siglo XX la misma civilización y el mismo arte que los cazadores del Levante español (Mauduit 1959: 147-148).

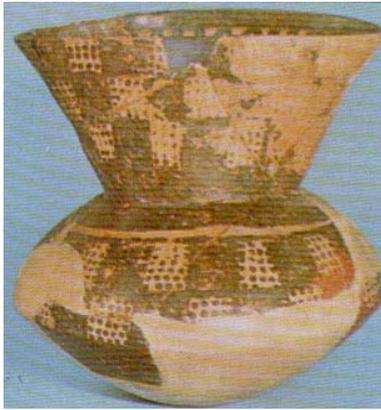


Barranco de Valtorta (España)

La cestería prehistórica ha desaparecido sin dejar huella, pero si comparamos los diseños geométricos de la cerámica con la cestería de pueblos primitivos de los tiempos históricos (por ejemplo, los indios Tlingit de Alaska), salta a la vista su naturaleza idéntica. Modelos parecidos fueron un subproducto del tejido de esteras y estos diseños del tejido eran trasladados algunas veces a la superficie arcillosa, antes de que las vasijas se secaran o cocieran. Otros elementos abstractos surgieron de la manipulación del barro (Read 1957: 50).



Amorin, Graciela  
 Sobre el origen del arte  
 Círculo Lacaniano James Joyce, Madrid, 2018



Cerámica de Irak



Cestería Tinglit (Alaska)

Modelos parecidos fueron un subproducto del tejido de esteras. Estos diseños del tejido eran trasladados algunas veces a la superficie arcillosa, antes de que las vasijas se secaran o cocieran.

La manipulación del barro también dejó huellas que dieron lugar a elementos abstractos. Luego, como había sucedido en el paleolítico, se estableció una correlación entre la incipiente imagen visual de un ave o animal y el diseño previo ya confeccionado. La imagen se deslizó en el molde mental ya preparado, la geometría triunfó sobre la vitalidad y “solo nos es posible distinguir la imagen original porque poseemos secuencias de objetos que ilustran la geometrización gradual del elemento natural”. Es lo que ocurre, por ejemplo, con un cáliz de Sialk cerca de Kashan, Persia que “muestra un

motivo que es ya completamente geométrico, pero por los ejemplos que muestran etapas anteriores en el desarrollo del diseño, sabemos que representa un ave acuática nadando”.



Cáliz pintado de Sialk

Herbert Read cita a Max Raphael, autor de *La cerámica y la civilización prehistórica en Egipto*: “La intención no era suprimir el contenido de la vida, sino dominarlo”, como si hubiese querido representar “las relaciones de los hombres entre sí y con el cosmos dentro de un sistema inmutable” (Read 1957: 53).

## La coherencia total

Según Herbert Read, la supervivencia de estos tipos geométricos de arte entre las tribus aborígenes de nuestros días, se debe a que la emoción que motiva esta tendencia no figurativa es el miedo. (...) “el hombre neolítico se vio atribulado por una angustia cósmica, un temor a la existencia o al ser” (Read 1957: 54).

Esta angustia cósmica tendrá relación, creo yo, con lo que hemos visto, durante estas reuniones, referido a cadenas brunnianas, nudos infinitos, nudos gordianos y nudos celtas, que aparecieron en obras artísticas, decoraciones o ilustraciones, posibles



Amorin, Graciela  
Sobre el origen del arte  
Círculo Lacaniano James Joyce, Madrid, 2018

intentos de fijar en representaciones, a lo largo de diferentes culturas, la eternidad o la naturaleza eterna del alma, las infinitas reencarnaciones o como dice el buda Shakyamuni, en *El Sutra del loto*, a la realidad como “apariencia, naturaleza, entidad, poder, influencia, causa interna, relación, efecto latente, efecto manifiesto y su coherencia del principio al fin.” (Rubio 2014: 24).

Las estilizaciones geométricas pudieron haber escondido un significado simbólico ininteligible para el no iniciado. “Pudo haber existido toda una ciencia mágica de signos geométricos en el período neolítico pero su interpretación no pertenece al campo de la estética. Son las formas como tales, desarrolladas para establecer, para fijar una nueva conciencia de la realidad, las que iluminan nuestro tema, ya que la nueva conciencia que aparece por primera vez en este período es *la de la forma misma*, la forma como una entidad imaginada y articulada, como un producto del esfuerzo constructivo.” (Read 1957: 55).

Y esto es lo más importante de este tema: el desarrollo de las formas como tales, la conciencia de la forma misma, imaginada y articulada.

Herbert Read sostiene que si dejamos de lado los prejuicios naturalistas, notaremos que la vitalidad del arte naturalista, es también el principio distintivo del arte geométrico del neolítico, aunque las motivaciones de uno y otro sean diferentes.

“Según la interpretación de Raphael del desarrollo del arte neolítico en Egipto, la nueva magia que hizo uso de signos geométricos fracasó (...) porque no podía hacer frente, entre otras cosas, al deseo cada vez mayor de una segunda vida, al anhelo de inmortalidad.” (Read 1957: 56).

Se desarrolló, entonces, un arte “sincretista” que aprovechó algunos elementos del estilo geométrico pero abandonó el símbolo abstracto en aras de formas vitales

naturalistas. La composición formal del arte abstracto se convirtió en la característica de un arte humanista.

El principio de composición más importante fue la *simetría*, presente en el cuerpo humano y en el de los animales. También el arte paleolítico había sido consciente de ello en sus estatuas y sus armas pero no se recurrió a un uso consciente de la simetría como principio separado. En el período neolítico se utiliza por primera vez en una composición visual. Puede tomar, por ejemplo, la forma de dos animales, colocados uno frente al otro.

Un ejemplo es la incrustación en carey de la tumba real en Ur (Sumeria), que muestra cuatro escenas de animales en acción.



Incrustación en carey, Ur (Mesopotamia)

Los animales enfrentados de forma simétrica también están en un cuchillo de sílex con un mango de marfil, probablemente mesopotámico, hallado en el alto Egipto.



Amorin, Graciela  
 Sobre el origen del arte  
 Círculo Lacaniano James Joyce, Madrid, 2018



Mango de marfil, Alto Egipto

En uno de sus lados, arriba, “hay una figura de pie con dos leones uno frente a otro, exactamente en el mismo arreglo geométrico en la placa de Ur. La figura es barbada y con las extremidades terminadas en forma de garra. Puede tratarse de un mago, que parece estar dedicado a la domesticación de los leones” (Read 1957: 61).

Representan la domesticación de animales, especialidad de magos o sacerdotes. Representar esto exigía, por parte del artista, representar la función y el poder del mago, o sea “conceptos, no fenómenos objetivos”.

El significado ritual de la situación se representa duplicando y oponiendo las imágenes. No solo los animales salvajes habían sido domesticados sino también la imaginación del hombre, obligada a crear una composición formal, someter a la imagen eidética.

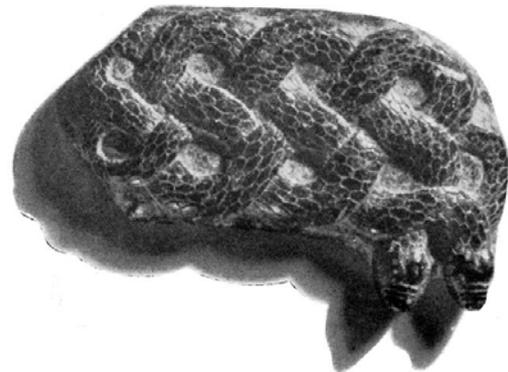
*“La forma misma, la noción abstracta de ella, había nacido y había sido aplicada a la representación de objetos naturales con incalculables consecuencias para la historia del arte.”* (Read 1957: 62).

En el Louvre hay otro objeto, que muestra una etapa posterior: un bloque esculpido de piedra bituminosa de Susa, tal vez del tercer milenio a. C.



Bloque tallado en piedra bituminosa, Susa, Mesopotamia

Aquí las figuras enfrentadas son humanas y en el centro hay un animal. Es difícil interpretar la escena porque el centro de la plancha está dañado. Sobre las manos unidas de los hombres hay dos serpientes entrelazadas. Otra vez, un nudo, un tipo de composición que se repetirá infinitas veces, como ya lo hemos visto aquí. Puede tener, en este caso una explicación simbólica.



Tapa de lámpara, Sumer

También en el Louvre hay otro ejemplo con el mismo motivo de serpientes entrelazadas. La serpiente es muy importante en las creencias de las civilizaciones antiguas. Pero



Amorin, Graciela  
Sobre el origen del arte  
Círculo Lacaniano James Joyce, Madrid, 2018

no se entrelazan, en la realidad, en diseños simétricos.

Es posible que la imagen existente en el inicio de esta idea de serpientes entrelazadas que generan placer estético, se haya originado en la contemplación de los tejidos realizados en estos sitios.

Lo más importante de todo esto “fue el haber logrado el equilibrio asimétrico en una composición” (Read 1957: 64). Pero el diseño geométrico suele correr un riesgo: tiende a ser regular y exacto. Un artesano sensible se dará cuenta, enseguida, de este peligro y deliberadamente incluirá irregularidades en su diseño repetido. La repetición de motivos idénticos quita vitalidad. La regularidad y la exactitud son conceptos intelectuales mecánicos que interrumpen la corriente orgánica de la vida.

La vitalidad estética se encontró en el principio del *equilibrio*. Pero no es lo mismo percibir el equilibrio que representarlo en la imagen creada.



Placa de piedra caliza tallada, Sumer

Un ejemplo de esto último es una placa de piedra caliza del 2.000 a. C. que representa al rey de Lagash, Ur Mína, como constructor que lleva una piedra sobre la cabeza y a sus hijos. Abajo, en una segunda escena, Ur Mína lleva una copa. La composición, que parece

distribuida alrededor del agujero central, sugiere una esvástica y la diagonal que resulta de trazar una recta guiada por los brazos del rey, unifica toda la composición.

Read lo explica así pero no cree que esa composición fuese deliberada. Lo que se capta es su equilibrio estético. Es el resultado de la evolución del arte geométrico que se traslada intuitivamente al arte figurativo.

Deduco que el artista sumerio se hubiese sentido menos satisfecho si hubiese colocado a sus figuras de modo desequilibrado o con una uniformidad insignificante. Esta *forma coherente* es muy distinta de la *vitalidad integral* de un dibujo paleolítico.

El artista paleolítico arroja sus imágenes a un espacio sin límites. Las imágenes sumerias están confinadas en un espacio artificial: la plancha rectangular de piedra caliza. Acomoda sus imágenes dentro de esta área.

“Lo vital se somete a lo abstracto, la imagen al concepto.” Esta unión es el prototipo de toda composición pictórica. Es la unidad que ahora consideramos como característica general de una obra de arte compleja. Las etapas posteriores de esta evolución suponen la conciencia de una tercera dimensión, la profundidad.

Según Read, las leyes de la percepción no se habrían expresado en formas artísticas si no hubieran entrado en la conciencia humana como una evidencia sensible. La simetría, el equilibrio, todas las leyes de la composición geométrica se hicieron evidentes por primera vez en el arte. La primera ciencia fue una anotación de los descubrimientos del artista, las matemáticas nacieron como una meditación sobre los artefactos.

“La percepción ordenada, la coherencia de la visión, debe haber sido una necesidad biológica, un desarrollo estrictamente evolutivo, de funcionamiento sensoriomotor”.

Pero la percepción del orden en el nivel intelectual es una cosa completamente



Amorin, Graciela  
 Sobre el origen del arte  
 Círculo Lacaniano James Joyce, Madrid, 2018

diferente y el proceso por el cual se desarrolló debe haber sido intuitivo. Una intuición solo demuestra haber sido tal a posteriori, si lo intuido sucede. En este caso sucedió.

Durante siglos la composición habría de ser la esencia de la obra de arte: el arte se concibió como un proceso de composición.

“Lo que en el curso del período neolítico había aparecido era, por lo tanto, la primera conciencia de la belleza. La belleza es el segundo gran principio del arte, el primero es la vitalidad establecida en el período paleolítico.”

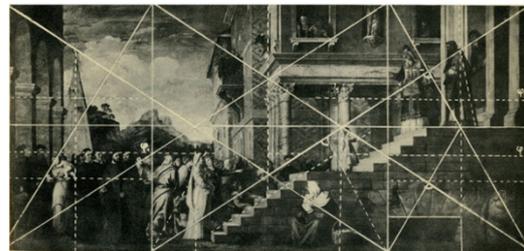
Herbert Read finaliza este capítulo sobre “El descubrimiento de la belleza” con estas palabras:

*“La belleza nunca ha perdido su posición como la manera con la que el hombre expresa las intuiciones de la forma que elevan su ser sobre el caos y la accidentalidad circundantes.” (Creo que se refiere a lo que el psicoanálisis nombra como lo real) “Pero la serenidad alcanzada de este modo no bastaba, siempre quedaba un atosigante sentido de lo numinoso, de un mundo más allá del mundo de la sensación inmediata, de un reino trascendente. La aprehensión de ese reino dentro del terreno de la conciencia humana sería la siguiente aventura.” (Read 1957: 71).*

La culminación del arte que tuvo lugar durante el período renacentista estuvo relacionada con la utilización de la divina proporción o número de oro: *phi*, en la composición. Una obra realizada sobre la trama armónica generada por la proporción áurea puede lograr un orden tan sólido como una catedral o una pirámide. Y ya se había utilizado la composición áurea, también, para el diseño de obras arquitectónicas.



Tiziano: “Presentación de la Virgen en el templo”, Venecia, ca. 1534-1539.



Trazado armónico según la proporción áurea (Funck-Hellet 1951: 47)

La última imagen, duplicada con el dibujo encima de algunas líneas del trazado áureo, es de una obra en la que se ha buscado, como desde siglos atrás pero de un modo mucho más elaborado, la misma armonía de todo con todo y la misma coherencia del principio al fin.

## Agradecimientos

A Blanca Samaniego, por la diagramación y por su ayuda técnica en la presentación de las imágenes.



Amorin, Graciela  
Sobre el origen del arte  
Círculo Lacaniano James Joyce, Madrid, 2018

## Bibliografía

- Funk-Hellet, Dr. CH. 1951. *Las Pinturas del Renacimiento Italiano y el Número de Oro*. Librería Hachette, Buenos Aires.
- Lacan, Jacques. 2006. *El estadio del espejo como formador de la función del yo (je) tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica*. En *Lacan, Jacques. Obras Escogidas I*. RBA, Barcelona.
- Maudit, Jacques. 1959. *40.000 años de arte moderno*. Taurus, Madrid
- Prinzhorn, Hans. 2012. *Expresiones de la locura. El arte de los enfermos mentales*. Cátedra, Grandes temas, Madrid
- Read, Herbert. 1957. *Imagen e Idea. La función del arte en el desarrollo de la conciencia humana*. Fondo de Cultura Económica, México D.F.
- Rubio Carlos (traductor). 2014. *El Sutra del loto*. Soka Gakkai, Barcelona.
- Rubio Hancock, Jaime. 2017. Disponible en: [https://verne.elpais.com/verne/2017/03/06/articulo/1488817455\\_379547.html](https://verne.elpais.com/verne/2017/03/06/articulo/1488817455_379547.html)
- Ruiz Marull, David. 2018. Disponible online: <https://www.lavanguardia.com/cultura/20180514/443578527019/revolucion-arte-pintores-autistas-paleolitico-rupestre.html>
- Stern, Arno y Duquet, Pierre. 1961. *Del dibujo espontáneo a las técnicas gráficas*. Editorial Kapelusz, Buenos Aires.