



El Punto: Motivo de Inicio y Conclusión en el Arte

Número Actual

Febrero - Marzo
2005

Por Iñigo Sarriugarte

Número 43

A lo largo del siglo XX hemos comprobado mediante la pintura y el dibujo una dirección de retorno a un marco de expresión simbólico y espiritual, que asumía las pautas expresivas de las primeras manifestaciones artísticas del Paleolítico. Con los planteamientos pictóricos y teóricos de Wassily Kandinsky se reforzó la idea de retorno a una originaria práctica pictórica y gráfica del ser humano. Las premisas de intervención valorativa del dibujo en sus mínimas expresiones, línea y punto, han vuelto a recuperar la sinergia existencial del hombre prehistórico. Si observamos el estudio sobre el punto realizado por Kandinsky en su libro "Punto y línea sobre el plano", veremos que se retoma el recuerdo de las primeras impresiones de puntos y signos ideomorfos de tribus de cazadores en África Meridional o Australia, en grutas franco-cantábricas y en dibujos rupestres del Sahara y del Levante español. Estos signos ideomorfos surgidos del punto como forma básica es algo que continuamente reitera el teórico y pintor ruso, ya que nos anuncia que el punto puede tomar infinitas figuras. Este círculo perfecto es capaz de adquirir diferentes variantes geométricas y desarrollar formas libres, por ejemplo, puede ser puntiagudo, triangular, cuadrado, entre otras, ya que su borde es fluctuante y las posibilidades formales son ilimitadas. Estas formas son observadas con claridad en las primeras manifestaciones artísticas de los primeros hombres prehistóricos.



Carr. Lago de
Guadalupe Km. 3.5,
Atizapán de Zaragoza
Estado de México.

Tels. (52)(55) 58645613
Fax. (52)(55) 58645613

Estos valores puntiformes e ideomórficos mantienen una clara relación esquemática con figuras, objetos, en ocasiones con órganos de figuras y manos. En el siglo XX, el hombre regresa a su más ancestral expresión, el origen de la expresión pictórica, el punto, asumiendo continuamente valores espirituales, que son manifestados mediante la representación gráfica mínima. En las composiciones del pintor ruso Wassily Kandinsky, el punto mantenía una referencia inevitable, caso de las obras de los años 20, donde este elemento sígnico es llevado a su máxima expresión mediante formas de mayor dimensión, séase "Algunos círculos", óleo realizado en el año 1926; o en la obra de Kazimir Malevitch en su "Círculo negro" realizado en los años 20. Esta condición vaticinaba a comienzos del siglo anterior la aceptación de muestras mínimas en valores que predicen otros condicionantes terminológicos y simbólicos. Esta mínima presencia especula con procesos de desmaterialización representativa, pero a su vez se muestra como productora de los suficientes condicionantes expresivos. De hecho, Kandinsky (1986, p. 40) afirmaba que los puntos se encuentran en todas las artes y su fuerza interior crecerá cada vez más en la conciencia del artista.

El punto es promotor e iniciador de continuas propuestas pictóricas, tal y como se puede observar en la obra de Kandinsky. Junto con la línea, se relaciona con propuestas que se manifiestan por su potencial ordenador de una composición determinada, a través de gestos que marcan direcciones generativas, productivas y estructurales. El punto, asumido en su

extensión como línea, se fundamenta en la ubicación de un gesto que concreta una futura estructuración, enlazando con las diferentes actitudes primordiales de expresión y construcción respecto a la descripción de las ideas y los fenómenos de interpretación. Los trazos reconocidos son los rastros fijos de esos gestos, que plantean el método de conocimiento de las formas. En definitiva, el punto y la línea no sólo comunican una idea o concepto, sino que informan de la estructura con la que el espectador capta el fenómeno y su posterior simbolización. La estructuración de la composición, mediante el punto y la línea, se debate entre la objetivización y la individualización del valor interpretativo. En definitiva, la correlación entre el carácter de estructura objetiva y los gestos impulsivos, que surgen de la esencia presente interior, formalizan un acto de proyección notoriamente creativo, estableciéndose los procesos conclusivos de la obra gráfica.

Para Kandinsky, "el punto geométrico es invisible. De modo que debe ser definido como un ente abstracto. Pensando materialmente, el punto semeja un cero." Este cero identificado por el escultor y teórico Jorge de Oteiza¹ con el vacío y el hueco de los cromlechs y ciertas construcciones megalíticas no fue más que el origen de un estudio, que aborda la historia del arte, desde el punto de vista del hueco o vacío, y el estudio de su propia obra como conclusión en el vacío. En este sentido, afirmaba lo siguiente: "a nuestro cromlech vacío no solamente le falta un pedazo, le falta todo y todo aquello que le falta es realmente lo que tiene, lo que es. Estoy afirmando que es una obra de arte igual a cero." (Oteiza, 1983, sección 110). Más adelante vuelve a añadir: "En el arte contemporáneo se está entrando en una conclusión semejante a nuestro cero-cromlech neolítico final, es por lo que afirmo que es la hora de interpretarnos y de comprendernos." (Oteiza, 1983, sección 112)

Según las diferentes teorías de este escultor, en el arte existen dos fases, que se contraponen y que no pueden existir una sin la otra: una primera fase de acumulación y mayor materialización técnica y una segunda de desmaterialización e interiorización. En esta primera etapa, se da un incremento en la expresión, donde aparecen numerosos problemas de estructura. En cada una de las etapas históricas, desde la Prehistoria hasta nuestros días, hay un periodo de crecimiento, de acumulación y expresividad. Es una fase, donde el arte parte del cero, de la nada para comunicarse e identificarse con la realidad física de la Naturaleza. La segunda etapa, que también existe en cada una de las épocas anteriores, resulta una fase conclusiva. La expresividad disminuye, la comunicación en vez de ser exterior se torna interior, debido a una desacumulación y desmaterialización. Son periodos conclusivos que consideran el cero o la nada final como un punto de llegada, ahora la relación con la naturaleza tiende a manifestarse interior y espiritual. De una física del arte se pasa a una metafísica del arte. Según este escultor (Oteiza, 1988, p. 241), en la Prehistoria se concluye con el cero del cromlech vasco, en Grecia con el Partenón, en el Renacimiento con las Meninas de Velázquez, en el arte contemporáneo con Malevich, Mondrian y con las Cajas Metafísicas de este artista vasco. Este vacío o cero se correlaciona igualmente con el punto de Kandinsky entendido como inicio y conclusión en la historia del arte.

En la Prehistoria, se parte del punto como elemento generador de nuevas proyecciones artísticas. Por otra parte, en el siglo XX, el punto y el plano vacío son los objetivos metafísicos de una parte de la pintura abstracta (recuérdese los cuadros de Kandinsky, Malevich y la pintura minimalista). El punto, el cero y el vacío no son más que principios surgidos desde los primeros años de creación artística del ser humano y que posteriormente en el arte del siglo XX han vuelto a ser reutilizados, como valores de un proceso concluido y finalizado. Como afirma Jorge de Oteiza (1983, índice epilogal, en "arte concluye") "el arte concluye como

comenzó."

Si en algunas composiciones pictóricas y gráficas del siglo XX, el punto ha sido el marco de retorno al origen creativo del hombre prehistórico, curiosamente, encontramos que esta teoría toma más peso si observamos las nuevas tecnologías infográficas, donde el punto o píxel resulta más válido que nunca a partir de la década de los años 60 con el tratamiento informático.

Recordemos que las creaciones infográficas están fundadas sobre los conceptos de Imagen Digital e Imagen Numérica, es decir, una imagen donde su especificidad básica se reduce a los pequeños elementos que la constituyen, llamados pixels. Así cada pequeño punto o pixel es cualificado y cuantificable separadamente en cuanto a color, textura, luminosidad y a la localización. La imagen digital se presenta como una matriz de números en filas y columnas en la memoria del ordenador. Los parientes más próximos del pixelismo son las artes visuales desde 1800 y la Animación Fílmica. De hecho, los artistas informatizados descienden directamente del puntillismo. El pixelismo es un movimiento que empezó cuando los ordenadores se usaron por primera vez para crear gráficos. Desde el advenimiento del ordenador personal, el movimiento se ha expandido hasta convertirse en un desarrollo artístico internacional.

Centrándonos nuevamente en el apartado más pictórico, debemos afirmar que el hombre primitivo intenta potenciar la ocupación espacial, enfatizando la prioridad simbólica y mágica, mientras que el artista contemporáneo tiende a una desocupación espacial mediante sus elementos mínimos: la línea y el punto. El punto es la forma más escueta. Su fusión con lo que le rodea es mínima y su tendencia se presenta de una manera estática, no afirmando ninguna dirección en concreto. Nuevamente, podemos decir que el punto es el elemento primario de la pintura. Su manifestación se presenta como la máxima reducción de la composición, siendo la imagen primaria de la expresión pictórica.

Como ya hemos dicho, el punto tiende a una ocupación espacial, caso de las figuras que aparecen en la Cueva de Covallanas en Cantabria (España), realizadas en el Auriñaciense antiguo (30.000-20.000 a.d.C.), donde las figuras son conseguidas por la sucesión de puntos, que dan idea de una línea seguida, generando 3 ciervos con cuatro patas, e incluso con pezuñas; o la formación lineal a base de puntos en la Cueva del Castillo, en el denominado periodo III del Paleolítico (hace 20.000-15.000 años) sito en la misma provincia; o la formación de puntuaciones en la Marsoulas (Francia) de la misma época. La aparición en estos lugares de puntos rojos se vuelve a reflejar nuevamente en el siglo XX en obras como "Mancha roja II", realizada en el año 1921, de Kandinsky.

El punto llevado a su máxima expresión de tamaño, alcanzado los límites extremos y superándolos, conlleva que como tal desaparezca y en su lugar se genere el estado embrionario del plano. También, este teórico y artista ruso realiza una profunda investigación en torno a las relaciones y conexiones entre el tamaño del punto, el plano y otras formaciones sobre el plano.

Según Kandinsky (1986, p. 21), el punto no es más que un enlace básico entre palabra y silencio. En este sentido, las probabilidades de relación con diversas disciplinas del saber pueden ser amplias y variadas, caso de la relación gramatical y la conexión con el ballet y la música.

El valor de aprehensión sutil de las ideas y de los objetos proporciona una multiplicidad de sentidos e interpretaciones, que son emitidos mediante la pintura y el dibujo. Lo concreto es aprehendido de manera intuitiva, conceptual y representado bajo una referencia de prácticas científicas, técnicas o artísticas.

Las distintas modalidades de dibujo, desde las más conceptuales a las más naturalistas, serían consecuencia de la utilización de lenguajes de convenciones gráficas de una menor o mayor riqueza y articulación. En este sentido, el dibujo más abstracto (composición en base a una ilógica figurativa de puntos y líneas) se proyecta mediante un amplio repertorio de imágenes procedentes de un lenguaje universal, relegando el control de la racionalidad mental. Pero, en todas ellas las bases aplicativas de partida son el punto y la línea. Es aquí donde asumimos su correlación y correspondencia con las primeras fases de la creación artística, encontrando un evidente desarrollo metafísico y simbólico.

El origen del arte se basa en la identidad entre la representación y lo representado, siendo la imagen no sólo el sustituto de otra realidad, sino una forma de precisar una identificación entre dos realidades diferentes. Para Heidegger (1950, p. 13), "el origen de algo es la procedencia de su esencia." El origen del arte, especialmente de la pintura, se fundamentaría en el punto, como elemento cero de inicio. El origen de algo "sirve para convertir subrepticiamente *lo que hay* en raíces del pasado y en espejo del futuro, en contenido esencial" (Jiménez, 1992, p. 207), de ahí la conexión del uso prehistórico del punto y su vuelta al uso en el arte moderno. El concepto de origen se entiende desde los fundamentos esteticistas y desde posiciones esencialistas, en términos de progreso histórico o de evolución, desde lo primitivo a lo civilizado, convirtiéndose en norma o modelo de lo que es específicamente diferente, por la diversidad de situaciones culturales. En este sentido, nuestro interés se centra en la esencia como valor de desarrollo inicial, asumiéndolo como proceso de inicio y conclusión de una existencia pictórica.

La historia del arte demuestra diversos valores simbólicos desde los albores de la historia, mientras que posteriormente la perfección y el dominio de la reduplicación técnica conlleva nuevamente renovados conceptos de simbolización, asumiendo los valores de la mínima materialización aplicativa en una máxima proyección expresiva. Las primeras fases creativas del arte como en los actuales procesos artísticos se vinculan a prácticas en términos de borrones, manchas, puntos y líneas. Mediante estos anteriores elementos, se retoma mediante una mínima expresión nuevamente una máxima valoración simbólica y espiritual.

Notas:

¹ Jorge Oteiza nace en 1908 en Gipuzkoa (España). En 1929, se matricula en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid, donde permanecerá un breve tiempo. En 1935, viaja a Argentina con el pintor Balenciaga. Durante este mismo año, presenta su informe "Encontrismo" (análisis morfológico para la expresión formal). Al año siguiente, en Santiago de Chile participa en la creación del teatro político experimental. En 1941, es profesor en la Escuela Nacional de Cerámica de Buenos Aires y al año siguiente el Gobierno de Colombia le contrata para la organización de la enseñanza oficial de la cerámica. También, en 1947, dará un curso de química cerámica en la Escuela de Ingenieros de Trujillo en Perú. Al año siguiente, regresa a España y en 1950 se le adjudica por concurso el proyecto escultórico para la Basílica de Aranzazu. En 1958, finaliza su experimentación escultórica, abandonando la escultura un año después. En 1976, participa con Agustín Ibarrola y Eduardo Chillida en la Bienal de Venecia. Entre los principales textos escritos por el artista, destacamos los siguientes: "Carta a los artistas de América. Sobre el arte nuevo en la posguerra" en 1944; "Interpretación Estética de la Estatuaria Megalítica Americana" y "Renovación de la estructura en el arte actual" en 1952; "Propósito Experimental 56-57" en 1957; "El final del arte contemporáneo, razones por las que abandona la escultura" en 1969. Igualmente, destacan los libros: "Quousque Tandem...!" en 1963; "Ejercicios espirituales en un túnel" en 1966.

Referencias:

- Heidegger, M. (1950). Holzwege. Frankfurt: V. Klostermann.
Jiménez, J. (1992). Imágenes del hombre. Fundamentos de estética. Madrid: Tecnos.
Kandinsky, W. (1986). Punto y línea sobre el plano. Barcelona: Labor.
Oteiza, J. (1983). Quousque Tandem....! Ensayo de interpretación estética del alma

vasca. San Sebastián: Hordago.
Oteiza, J. (1964). Ideología y técnica para una Ley de los Cambios en el arte.
Ponencia para el 13º Congreso Internacional de Crítica de Arte en Italia sobre
Ideología y Técnica. Madrid. 1964. Publicado en VV.AA. (1988). "Oteiza, Propósito
Experimental". Madrid: Fundación Caja de Pensiones.

Iñigo Sarriugarte Gómez

*Profesor Asociado en el Departamento de Historia del Arte de la Facultad de
Filología, Geografía e Historia, Universidad del País Vasco, España*