

EL PENSAMIENTO FRENTE AL ARTE *

ANTONIO BERGMANN

Es un hecho histórico de gran importancia el que el hombre haya creado arte *antes* de haberse dedicado a la filosofía. Al mencionar esto no pienso en las pinturas pre-históricas que se encuentran en las cuevas de España y en el Sur de Francia, sino ante todo, en el arte egipcio y mesopotámico. En Egipto y Mesopotamia —y Mesopotamia parece ser la región más importante —no nació sino que *se creó* al hombre humano, al hombre como ser arquitectónico.

Con este hombre arquitectónico se pusieron también los fundamentos para una cultura universal, por lo que no me parece una casualidad que el mito del Génesis comience en Mesopotamia.

Por lo pronto dejemos de lado los delicados problemas que surgen con el trabajo investigativo de los científicos de la antropología física, trabajo que muchas veces ofusca el pensamiento más claro, y ocupémonos de otra antropología, no menos moderna, la antropología tal como la conciben Max Scheler, Hellmuth Plessner, Rothacker, Heidegger y Gehlen, y de las ideas fundamentales que ella desarrolla, ideas que también se manifiestan, de cierta manera, en el arte contemporáneo.

El arte, especialmente el contemporáneo, no es un entretenimiento estético sino un factor de grande importancia para el reconocimiento de la existencia humana y la cultura, probablemente más importante que la filosofía.

Teniendo en cuenta este hecho, Guillermo Baumeister hizo la siguiente observación: "En vez de la frase de Descartes 'Cogito, ergo sum' puedo decir: me pinto, luego existo".

El sentido de la frase de Baumeister es el siguiente: "Me puedo pintar, puedo pintarme esencialmente, —no solo decorarme exteriormente— estoy pintado, luego existo".

Démonos cuenta de lo que significa semejante observación, pues se trata de la transformación de un estado animal en una *figura*; en una

* Conferencia leída en el Aula Máxima de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional.

figura arquitectónica auténtica, en un hombre arquitectónico, por la pintura, por el tatuaje.

Es mi intención no entrar a considerar la problematicidad del “Cogito, ergo sum” de Descartes, que Baumeister menciona casualmente; ya aquí el racionalismo cartesiano no permite el cambio en el “Estoy pintado, luego existo”. Demos un salto del “Cogito, ergo sum” a un mundo completamente diferente, a un mundo en el que no hay lugar para el pensamiento cartesiano, a un mundo en el cual dicho pensamiento es absurdo. Pues el hecho de que hoy en día podamos comprender en toda su magnitud la frase “Estoy pintado, luego existo” o lo que es lo mismo “Llevo un ornamento, un ornamento litúrgico, estoy ornamentado, luego existo”, nos está indicando a qué distancia nos encontramos del pensamiento cartesiano y de todo pensamiento que lo siga.

Es así como nos hallamos ante una división profunda, podemos decir, ante una vuelta total al pensamiento tradicional occidental. La situación ha cambiado completamente. Una nueva orientación del sentimiento existencial del hombre determina una nueva fase de la cultura. Son Maurice Denis, Novalis, Charles Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, y especialmente Paul Cézanne, quienes introdujeron un nuevo principio de orientación no solo en el arte, sino en toda la cultura occidental.

Para comprender esto, debemos tener en cuenta que toda vida humana exige una orientación como acto primordial. Toda obra cultural, sea que se trate de pintura, poesía, música o filosofía, manifiesta en su estructura, es decir, antes de que nos diga algo, qué orientación la basa, si su decir es verdadero y auténtico.

El orientarse es esencialmente arquitectónico. De las creaciones humanas, la primera es la orientación. Ella se funda en el propio ser del hombre, por lo que la falta total de orientación significa miedo, y por ello muerte segura. El miedo y la angustia de nuestro tiempo se deben en gran parte a la falta de una orientación segura. Algo que se esconde detrás de los límites que traza la orientación, nos amenaza. La orientación absoluta es Dios. De donde resulta que un cristiano auténtico, es decir, un santo, no tiene miedo. Interesante es la afinidad entre Dios y la orientación.

Entre la orientación humana y la del animal existe una completa diferencia. El animal jamás comprenderá una obra de arte, por muy naturalista que ella sea. El pájaro, por ejemplo, se orienta por un centro que puede ser el nido, el palomar, etc., mientras que el hombre, en razón de su ser erguido, de su ser arquitectónico, está, de cierta manera, en todas partes. Su existencia en este o aquel lugar, está siempre en completa armonía con el resto del mundo. No es su casa sino el paisaje en donde demora el hombre, pues su casa, si es realmente humana, está situada en el paisaje, por hacer parte esencial de él. Y hasta la morada —como nos indica la etimología de la palabra— es algo esencialmente diferente del nido. El animal no conoce paisaje alguno, solo conoce su mundo circundante (en caso de que podamos aplicar el término “mundo” a la situación del animal).

Sin orientación arquitectónica no hay ni pensamiento ni filosofía; y sin existencia figurativa, es decir, sin existencia arquitectónica, tampoco hay acceso a la orientación auténtica.

Por desventura, estamos tan influídos por una idea naturalista-animal de la orientación, que no alcanzamos a darnos cuenta de la importancia que tiene ésta para la existencia humana; para lo que es creer, vivir y pensar humanamente.

Toda orientación se basa en la archi-vivencia fundamental y pre-recognoscitiva de la existencia erguida y su comportamiento, señalada ésta —la existencia erguida— por la unidad viva con el “Cielo” encima del hombre, y por la “Tierra”, es decir, el horizonte a su alrededor. Esta archi-situación existencial nos indica lo que es el hombre, el mundo, la cultura. Ella coincide completamente con la existencia del hombre, de tal suerte que es una con éste. El hombre siente, deambula, piensa y vive, o sea, “conduce su vida” en función de este archi-hecho.

Son la arquitectura y el arte arquitectónico —y todo arte auténtico es esencialmente arquitectónico— los que transforman al ser viviente, al hombre, en una figura: “Estoy pintado, luego existo”, y lo llevan al mundo del auténtico “ente siendo”.

En este caso no se trata tanto de una trascendencia, sino más bien de una transfiguración legítima y, ante todo, necesaria. Pues, ¿cómo se puede reconocer el ente de algo que no es “siendo” en sí mismo? Si algo nos quiere mediar cierto reconocimiento de lo “siendo”, entonces este algo también deberá ser en sí mismo algo “siendo”. Una pintura, un dibujo, una danza, no se nos dan así no más, no se nos dan directamente (como, por ejemplo, una fotografía), ellos deben ser en sí lo que se nos da. ¿Cómo es posible esto? Precisamente de ello se trata en el arte contemporáneo, especialmente en el abstracto. *Se trata del misterio de lo arquitectónico.*

El arte contemporáneo no nos da directamente una cierta información; él es primordialmente una orientación arquitectónica, correspondiente al carácter propio de cualquier hablar humano. Por eso podemos decir que una obra de arte, especialmente abstracto, primariamente *no es para ver*, a pesar de que el ver sea el acto mediante el cual se nos *da* la obra, sino *para orientarnos*. No se debe olvidar que el ver lo realiza un ser que es *esencialmente arquitectónico*. El elemento arquitectónico determina *en forma total* al ver, por lo que podemos decir: *es antes del ver en cuanto tal cuando la obra de arte nos orienta, por ser ella esencialmente arquitectónica*. Al hombre como figura, como forma, está referida la obra de arte, por ser el hombre forma dotada de un ver arquitectónico. Teniendo en cuenta estos antecedentes podemos entender la frase de Novalis: “Devenir hombre es un arte”, y la de Rimbaud: “Es falso decir ‘yo pienso’, sería mejor decir *se me piensa*”.

Estos principios arquitectónicos-existenciales —me refiero nuevamente al pensamiento y al pensar—, no son temas tanto de la propia filoso-

fía en cuanto tal, sino ante todo asuntos de la especial forma existencial del filósofo, es decir, de su existencia eminentemente humana, humano-arquitectónica. Esta figura y esta fuerza formativa —Jaeger habla de la fuerza “antropoplástica”— median el arte y la arquitectura.

Hacía mucho tiempo que el arte se encontraba “al otro lado”, cuando la filosofía se dio cuenta de lo que pasaba efectivamente en la vida cultural de nuestro tiempo. Creo que no nos hemos dado lo suficientemente cuenta de cómo estamos todos influídos por un mundo completamente nuevo, a pesar de que no sepamos nada de Cézanne, Baudelaire, Mallarmé; de la música electrónica y demás fenómenos. Pues lo nuevo no está solamente en las obras de la cultura y del arte, sino en la estructura entera de lo que podemos llamar con un término de Baudelaire: “La modernité”.

Cada época cultural tiene su propia forma o figura de orientación como base que caracteriza y determina formalmente *todas* las manifestaciones humanas. Esta orientación fundamental no es nada absoluto; ella es siempre *simbólica*. Es la suerte del hombre que el debe conducir su vida arquitectónica, es decir, “en imágenes y símbolos”, por corresponder esto a su ser más profundo.

El ataque a la filosofía no viene hoy en día de la filosofía absoluta, del pensamiento absoluto, sino del pensar y sentir, profundamente determinados, de la danza, del rito, del arte y de la técnica, en fin, del sentir y pensar que actúan en función de lo meta-arquitectónico y que ya no actúan más en función de sí mismos. Aquí ya no nos sirve la división cartesiana del ser en “res extensa” y “res cogitans” por tener consecuencias negativas para sentir, pensar y vivir humanamente. Quien niegue esto, no ve lo que está aconteciendo en nuestro tiempo.

Mircea Eliade hizo en su libro *Mythes, Rêves et Mystères* una observación muy importante, la cual tiene no un carácter político sino ideológico. Dice Eliade: “el hombre occidental ya no es más el ‘señor del mundo’. Delante de él ya no hay *indígenas*, solo hay interlocutores”.

Esta frase que parece no tener ninguna relación con nuestro tema nos permite decir, con la misma razón, que así como pasó el tiempo del “señor del mundo”, así pasó también la filosofía que le perteneció directa o indirectamente, es decir, la filosofía absoluta, el racionalismo.

No es por pura casualidad que los negros del África, los indios de los Andes o el interesante mestizo de las ciudades del Caribe (Panamá, New Orleans, Curazao y Kingston), se sienten con nosotros a la misma mesa redonda de una nueva vida universal común. Tampoco lo es el afán del hombre europeo por aprender el arte de los arqueros japoneses, para así comprender los misterios del culto que realizan con dicho arte. ¡Algo ha cambiado! De donde se sigue que si la filosofía no es capaz de arreglárselas con el mundo y su estructura, con su vitalidad impresionante, es porque ha perdido todo contacto con la vida, es una filosofía que ya no nos sirve: “Primus vivere, deinde philosophari”.

“Estoy pintado, luego existo”. El mismo Baumeister dice: “La ocupación con el propio cuerpo es sugestiva, pero también de una intuición

profunda... Es evidente que se debe comprender el tatuaje como la forma que da seguridad existencial a la figura humana, opuesta a la inquietud perpetua, al movimiento y a la inseguridad, también existenciales. La pintura del cuerpo vivo, así como el tatuaje, son el primer peldaño de la pintura. Esta pintura tiene un fin mágico". Aquí se trata de un existencialismo sui generis. Es muy interesante el hecho de que este tatuaje, esta pintura del cuerpo, aparezca siempre en relación con la danza, la danza ritual, así como el ornamento aparece en relación con el culto religioso o semi-religioso.

El ataque a la filosofía tradicional no se origina en la propia filosofía, sino en otras regiones que aparentemente no tienen nada que ver con ésta. El paso del "pienso, luego existo" al "estoy pintado, luego existo" no es sin sentido, su significado es profundo, a pesar de que Baumeister da al término "cogito" un sentido diferente al que le da Descartes en su filosofía.

Desde los tiempos de Grecia una peligrosa idea amenaza al pensamiento occidental. La palabra que empleamos desde Platón para designar el *Ser* es idea, eídos. Idea y eídos proceden, como se sabe, de eido infinitivo ideîn, ver, *lo que veo enfrentado*. Las observaciones que siguen, en parte, pertenecen a Heidegger.

El objeto formal del ver y del pensar en Platón, y griego en general, es el ser del ente que procede de la physis "como lo que surge de por sí", pues por physis entiende el griego "lo que sale o brota desde sí mismo", por ejemplo, el brotar de una rosa. Este desplegarse, este hacerse visible, es una aparición, (eine Enfaltung die in Erscheinung tritt).

Las palabras griegas que expresan el desplegarse y aparecer son phyein y phainesthai, respectivamente. La raíz es una misma para los dos verbos phy y pha, por lo que tienen un mismo significado para el sentimiento lingüístico griego. Es decir, la physis que incluye tanto lo físico como lo súiquico, es también una epifanía, una aparición.²

Este ideîn (ver), que incluye el enfrentamiento del objeto al sujeto y lo epifánico a la visión, no ha influido solamente en la filosofía y pensamiento griegos, sino que también penetró a todo hombre occidental y le determinó su comportamiento en relación con esta physis. Heidegger habla, sin considerarlo suficientemente, de las dos formas de la aparición del ser. Dice: "Physis es el imperar naciente (das aufgehende walten), el subsistir en sí, la constancia. Idea es el aspecto como lo visto; es una determinación de lo constante en cuanto —y solo entonces— se enfrenta a una visión. Pero la physis, como imperar naciente, ya es un aparecer. Sin embargo, el aparecer es ambiguo. En un caso significa el erigirse que se reúne en la totalidad reunida y se mantiene así. En el otro caso, aparecer, en cuanto es algo que ya se sostiene allí, significa ofrecer un

1 W. Baumeister, *Das Unbekannte in der Kunst*, Colonia, 1960, pág. 84.

2 Cf. M. Heidegger, *Introducción a la metafísica*, Buenos Aires, 1956. Caps. I y IV.

plano exterior, una superficie; es decir, un aspecto, entendido como lo ofrecido a la visión". Y sigue Heidegger: "Consideraba a partir de la esencia del espacio, la diferencia entre ambos apareceres es esta: el aparecer en el primer y peculiar sentido, como el erigirse reunido, *ocupa el espacio* y lo conquista; en cuanto el aparecer es lo que se sostiene allí, no crea un espacio; obtiene todo lo que le pertenece a él, sin que el mismo sea imitado".³

Esta es la idea griega del espacio, si podemos en este caso hablar de un espacio. Se trata aquí más bien de un mundo circundante *sui generis*. El propio Heidegger menciona en otro lugar (Introducción a la Metafísica, pág. 100) la idea griega del espacio.

Los griegos —y esto es muy interesante— prácticamente no tienen una palabra con qué designar el espacio. Ellos no entienden el espacio como una extensión, que fue la manera como lo entendieron los romanos y latinos en general, sino como khora. Khora viene del khorein, hacer sitio con algo. El espacio griego es el resultado o producto de cierta actividad de algún cuerpo, vivo o no (como el hombre, una estatua o un templo.). Según esto, el espacio griego se comprende desde el tópos (lugar). La idea romana (y la nuestra), es muy diferente.

La citada idea del parecer en el sentido griego, no se limita solo al carácter fundamental de su pensamiento, también la podemos observar en el arte. Con solo contemplar una buena fotografía de la Acrópolis de Atenas, comprenderemos fácilmente lo que se intenta con la idea de aparición en la cultura griega.

Es un hecho en la historia del arte, comúnmente conocido, que el templo griego es más una creación de carácter plástico-escultórico que una arquitectura en el sentido auténtico. Muros, arcos, grandes interiores, torres empinadas, como las hay en el Panteón romano, son desconocidos en el arte griego. Como la epifanía de un ser superior, brilla el Partenón sobre la Acrópolis de Atenas.

Algo semejante podemos observar y constatar en el arte escultórico griego. Ludwig Curtius (*Interpretationen von sechs griechischen Bildwerken*, pág. 18), dice: "Cada uno puede experimentar cómo en un salón, en el que se encuentran esculturas artísticas de diferentes épocas y pueblos, una escultura griega antigua salta inmediatamente a la vista por un brillo propio en medio de su ambiente. Este brillo especial se debe en parte, a la fuerza luminosa del mármol griego, especialmente el mármol de Paros, y también al tratamiento técnico que recibe este mármol que busca desplegar esta propiedad de la piedra.

"Pero esta fuerza quedaría sin efecto, si ella no se desarrollase en función de la forma ideal (griega) de la aparición. Todo esto corresponde a la idea griega del ser y de su "aparecer".

³ Op. cit., págs. 212-213.

Y Heidegger afirma: "El aparecer en el segundo sentido, en cambio, sale de un espacio ya fijo, y es visto por la visión dentro de extensiones ya determinadas de ese espacio. Lo decisivo es ahora el rostro que la cosa tiene, y no ella misma".⁴

Hasta aquí, Heidegger nos ha dado a entender que existen, consideradas a partir de la esencia del espacio, dos formas de aparición. La primera forma —y se trata de la idea griega de aparición, que también es la de Heidegger—, es una auténtica epifanía, "una epifanía total" del ser, pues ella proporciona y obtiene todo lo que a él le pertenece, inclusive el espacio. La segunda es una forma de aparición completamente diferente, determinada por un principio formal que no podemos explicar e interpretar solo por la physis. Se trata de un principio que aun determina a la propia physis. Se trata de lo que llamamos, sin comprender siempre su carácter propio, *arquitectura*. Aquí se trata, en el fondo, de *Metafísica* o *Meta-arquitectura*.

La manera un poco despectiva como Heidegger habla de la segunda forma, al decir que nos conduce "solamente" a un "plano y a una medición del espacio abierto", que el "rostro que hace la cosa y no ella misma es lo decisivo", me parece errónea, ya que en este caso se trata de algo más que de una simple aparición. Se trata de una forma existencial que tiene como condición previa la estructura básica de todo "ente siendo", se trata de "Cielo y Tierra" con sus efectos arquitectónicos. A estos dos elementos los hemos denominado firmamentalidad y terrenalidad de la cultura y del arte. (Cf. *Elementos fundamentales de la arquitectura*, en *Studium*, tomo IV, N° 10/11, Bogotá, pág. 70).

A esta forma básica de todo "ente siendo", de todo ente actual, es decir "Cielo y Tierra" en el sentido con que aparece en el mito del Génesis y en los grandes mitos universales, es a lo que justamente Heidegger llama el "espacio ya fijo... con sus extensiones ya determinadas".

Heidegger no sabe, o por lo menos no quiere darse cuenta, que el modesto papel blanco en el cual escribe es, de cierta manera, más real que todos sus pensamientos, por muy sublimes que ellos sean, y que el hombre no tiene *primordialmente* una relación visual con este papel, sino una relación arquitectónica (exactamente: una relación *musical-arquitectónica*). No es casual, no es asunto de un mero "talento musical" que del cristianismo romano haya salido la gran música, una música cuya comprensión presupone un profundo sentimiento arquitectónico para los misterios meta-arquitectónicos del cosmos, del cosmos que en sí mismo es música, y que no es algún "espacio fijo... con sus extensiones ya determinadas".

Antes mencioné la Acrópolis de Atenas con su carácter epifánico. Ahora me refiero a un complejo eminentemente arquitectónico, a la ciudad de Avignon, con su palacio papal.

⁴ Op. cit., pág. 213.

Nada de “aparición brillante”, nada de “epifanía”, de cierta manera, nada “para ver”, pues lo que es “para ver” viene de fuentes distintas a las propiamente visuales. La serena construcción tridimensional-arquitectónica de un conjunto de iglesias, palacios y torres; una dura fuga de Bach o de Haendel que nos invita a deambular en estos espacios; el subir y bajar anchas escaleras; el atravesar corredores oscuros de largos y fríos muros, todo esto *nos penetra en forma profunda*, penetra nuestra existencia, en este caso eminentemente *humana*.

Un hermoso elemento, el elemento terrenal que palpita en cada piedra, que está presente en cada muro, en cada fresco, posibilita el sentirnos en forma muy especial en “nuestro elemento”: la tierra, la madre tierra. A eso llamo *terrenalidad*.

Es la propia tierra como substancia arquitectónica viva y el propio firmamento como extensión arquitectónica viva, los que se manifiestan en la terrenalidad y firmamentalidad de las arquitecturas que crean en armonía rítmica con “Cielo y Tierra” el espacio arquitectónico-cultural, base y substancia de lo existente, el espacio arquitectónico tanto del ser erguido, del hombre, como de cualquier creación cultural ya sea que se trate de un modesto florero, de un gesto teatral fugaz, o de un acto litúrgico solemne.

Todo eso suena y existe por el ritmo arquitectónico, cuyo diapasón es el hombre erguido, en medio del firmamento-horizonte, sede original de este ritmo, ritmo cósmico del dyaus, del día; de Zeus, deus, día, pues Dyaus —palabra sánscrita— significa cielo claro.

Así todo lo que existe, vive y suena; suena, vive y existe por la armonía y consonancia con “Cielo y Tierra”. *Cielo, Tierra y hombre* son los elementos *constitutivos* de la existencia y de lo existente. La presencia de estos elementos la podemos constatar en todo “ente siendo”. La mencionada hoja de papel en blanco, es el plano arquitectónico, parte abstracta pero auténtica, de la arquitectura cósmica, solo comprensible como plano arquitectónico y que no es de ninguna manera una “*quantité négligeable*”, no es un soporte, “*mera res extensa*”. Así como en la música de un Beethoven o de un Mozart está presente el instrumento, el instrumento con todos sus misterios arquitectónicos-terrenales inagotables, así también está presente musical y arquitectónicamente la estructura íntegra del cosmos en el plano arquitectónico, que es la simple hoja de papel.

Desde aquí podemos comprender el carácter propio y especial que tiene la planeación en nuestro tiempo. La planeación, bien comprendida, es un elemento esencial del orden arquitectónico humano y hasta religioso.

En una fórmula matemática tenemos el cosmos en la mano. Esta fórmula matemática no sería posible si el hombre no hubiera aprendido el cálculo y el dibujo geométrico, si él no hubiera experimentado por la danza lo que es este espacio musical arquitectónico, este espacio cósmi-

co en el que cada instrumento legítimo (violín, flauta, una hoja de papel) es una abstracción. Walter Fr. Otto dice: "Todo lo verdadero (en un sentido alto) llegó al hombre por la danza. Naturalmente, no por el baile moderno de nuestra sociedad, sino por el movimiento que podemos llamar la danza del culto. En esta danza está presente el propio ritmo eterno, aquél ritmo mediante el cual los dioses se acercan a los hombres. "Esto lo podemos observar inequívocamente en las religiones de los pueblos antiguos. Cada dios y todo lo divino llegó con el ritmo y la danza a los hombres y se les reveló bajo esta forma".⁵

Tanto en la danza como en el espacio y plano en los que se baila dicha danza, así como en el instrumento que se toca, o con el cual se escribe, se trata siempre de legítimas y auténticas formas, de formas esencialmente cósmicas; ya que el instrumento y el espacio están en una relación arquitectónica con el cosmos, forman una auténtica unidad con él, con ese cosmos del cual el hombre como hombre, como ser erguido, es un elemento constitutivo.

Y así como el cosmos se desintegraría poco a poco si fuese posible eliminar de él un solo elemento, de igual manera se desintegraría si de él eliminamos el elemento arquitectónico, podemos decir, el elemento "nuclear", o sea el hombre, elemento por el cual la cultura es *actual*.

Según esto la cultura y el arte no son una capa decorativa, puesta sobre la naturaleza o *physis*. Por la cultura auténtica (auténtica por sus relaciones esenciales-formales con "Cielo y Tierra") vive el cosmos como cosmos. "Lo importante para nosotros es que del ritmo del ser de las cosas nacen melodía y habla, que son "uno" originalmente. También podemos decir lo mismo de la danza. Melodía y habla no son alguna imagen, no son como una traducción del ritmo de las cosas, sino el propio ritmo *en presencia directa*".⁶

Es evidente lo que esto significa para la lengua, especialmente para el verbo, solemnemente pronunciado o cantado en el "leiton ergon", es decir, en la liturgia. "Así la lengua no es un producto de la subjetividad humana, sino que depende directamente de la realidad del mundo..." (Walter Fr. Otto, Op. Cit., pá. 78).

Con estas observaciones nos encontramos frente a las ideas fundamentales que determinan consciente o inconscientemente, pero sí de hecho, toda la cultura moderna en sus diferentes manifestaciones: arquitectura, pintura, escultura, poesía, ciencias en general.

Existe una importantísima observación de Paul Cézanne (1839-1906), uno de los creadores del arte moderno, en cuyas obras encontramos por vez primera todos los problemas propios del arte contemporáneo, quien dice en sus conversaciones con Gasquet: "toda voluntad (del artista)

⁵ Walter Fr. Otto, *Sprache als Mythos*, en *Die Sprache*, München, 1959, pág. 177.

⁶ Walter Fr. Otto, Op. cit., pág. 178.

debe callarse, él debe hacer callar todas las voces de los prejuicios; olvidar, silenciar, *ser un eco perfecto*. La naturaleza que me circunda y mi propia naturaleza (y Cézanne golpea su frente) deben penetrarse mutuamente para durar, para vivir una vida medio humana, medio divina, la vida del arte. La naturaleza (Cézanne dice "el paisaje") se refleja, se humaniza en mí, se piensa en mí. Yo la objetivo y la fijo en mi lienzo. "Mi yo es la conciencia subjetiva de esta naturaleza y mi lienzo (el plano arquitectónico), la conciencia objetiva. Mi lienzo y la naturaleza, ambos fuera de mi. La última (la naturaleza), fugaz, confusa, sin vida lógica, sin ninguna razón; y el primero (el lienzo), permanente, categorizante, participando en la modalidad de las ideas. Yo sé que no soy un universitario".⁷

Con Cézanne y con los otros artistas que se mencionaron anteriormente, el pensamiento occidental volvió poco a poco a sus formas originales, volvió al sentimiento determinado por la meta-arquitectura cósmica. Con este paso se han creado las condiciones para que los hombres de otras culturas (África, Asia y Sudamérica), puedan sentarse *como interlocutores* a la mesa redonda de un nuevo pensar, en nuestra compañía.

¿Cómo se perciben estas formas arquitectónicas, inclusive la propia existencia, de las cuales se ha hablado mucho hasta el momento? Ante todo *no se ven*, no son "objetos", no son "enfrentados" primordialmente. Ellas se dan al hombre en forma inmediata, en su propio ser, por su propia existencia concreta, es decir, por el "centro" meta-arquitectónico del hombre. La manera original de darse estas formas arquitectónicas, es esencialmente diferente a la manera como se dan los objetos del *ver*. En el "ser erguido" vivo, actual en la danza y el deambular, se manifiesta no solo sensiblemente el carácter propio del ser humano y del cosmos, sino también directamente el "ente siendo" y su carácter. Por eso dice Rimbaud: "Es falso decir 'yo pienso', sería mejor decir '*se me piensa*'". Mi pensar, el pensar humano, es en el fondo manifestación original de la vida arquitectónica cósmica, en la esfera de la conciencia. Según esto el hombre es la conciencia del cosmos, *predibujado* en el propio elemento arquitectónico de éste. Así las formas y figuras no se "reconocen" primordialmente. Se trata en este caso de un *sentimiento musical-arquitectónico* propio, es decir, de "estar-en-consonancia" con lo que llamamos "mundo", lo que determina todo ver y oír humanos.

Ahora podemos comprender porqué se dice que el hombre no vive "espontáneamente" (como el animal), sino que él —como hombre que es— "conduce su vida". Toda vida humana es una danza y un deambular (*Lebenswandel*), es un rito, un teatro; debería ser "una poesía".

Van der Leeuw, el conocido teólogo y científico holandés, dice en su libro *Lo sagrado en el arte*: "El hombre que inventó la danza no solo se descubrió a sí mismo, sino también a Dios. Pues él entró en una nueva dimensión de su existencia. Bailar significa siempre sentirse a sí mis-

⁷ Walter Hess, *Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei*, Hamburgo, 1956, pág. 19.

mo. El hombre que baila descubre que existe una fuerza —una vida— que lo capacita para dar a su propio movimiento otro carácter. Bailar, de cierta manera, capacita al hombre para desarrollar un segundo ser.”⁸ En otro lugar el mismo autor dice que para la danza no se necesita nada (color, piedra, madera), nada fuera de su propio cuerpo.

Pero Van der Leeuw olvida dos cosas muy importantes: Primero, él no nos dice que no es el Yo el que baila sino el *hombre* en cuanto tal. Segundo, él no nos dice que se necesite algo fundamental fuera de su propio cuerpo, y esto es un *plano*, un espacio horizontal-vertical. Este espacio puede ser muy rudimentario, pero es dado originalmente al hombre por su corporeidad. Este espacio, en completa unión con el cuerpo del ser erguido, que vive esencialmente del misterio “Cielo y Tierra”, es el instrumento del “ente siendo”. Por esto: “*In principio creavit Deus caelum et terram*”.

Y así como en la música con violín está presente el instrumento en toda su plenitud y belleza, es decir, como instrumento *de madera* (madera que en ningún caso es la “res extensa” de Descartes), así también están presente “Cielo y Tierra” en el teatro de la vida, en el pensamiento más sublime, en la cultura auténtica.

Es vidente que en la cultura moderna y contemporánea está eliminada, de cierta manera, la forma sujeto-objeto del pensamiento. Con razón dice Baumeister: “En la relación sujeto-objeto, en la contemplación exterior de la naturaleza —y cada mero ser es exterior—, en cada forma del naturalismo y del realismo, el arte y el pensar se encuentran en una actitud no-metafísica”.

Es impresionante observar cómo los artistas contemporáneos, quienes algo comprenden el problema de la forma, tanto en el pensamiento como en la arquitectura y en el arte en general, no se cansan de señalar lo absurdo del mero ver, del ver puro, y de lo que está relacionado con este ver, como es la intuición.

Esto no quiere decir que la visión y el ver estén eliminados. Pero la actitud visual, con el progreso de la obra artística, está absorbida por una legalidad superior, esencialmente arquitectónica, que termina por eliminar la visión original. Baumeister dice: “La visión palidece cuando el artista adelanta su obra. Y es que el artista entra en una esfera de la cual forma parte por los meros medios artísticos, es decir, arquitectónicos. La visión desaparece”.⁹ “La visión se debe valorizar más que el mero modelo. Pero ella solo significa una anticipación (material). La visión no es la fuente de la creación de valores nuevos, desconocidos; en esta creación hay fuerzas decisivas, completamente diferentes. Mientras el artista cree acercarse constantemente a su visión como meta final, las fuerzas que brotan de su centro meta-arquitectónico lo conducen

8 G. van der Leeuw, *Von Heiligen in der Kunst*, Gütersloh, 1957, pág. 83.

9 W. Fr. Baumeister, Op. cit., pág. 173.

inadvertidamente en otra dirección, a un lugar desconocido, a saber, a lo desconocido mismo. Esta nueva dirección conduce a la visión. Lo importante es que el centro infalible del hombre, tiene el timón en la mano".¹⁰ Emil Nolde dice: "No creo en lo que toco, ni en lo que veo. Creo solamente en lo que no veo, y en lo que siento". Y Lao Tsé, en uno de sus proverbios, dice: "El perfecto actúa sin empuje/crea sin objeto/ piensa sin fin".

El camino hacia un pensar alto y moderno parece claro. Ya no será el pensamiento absoluto y su soberbia los que nos muestren la dirección. El problema está situado en el pensador, en el filósofo mismo, en su centro *meta-arquitectónico*. La nueva situación le exige al pensador contemporáneo un alto nivel cultural, es decir, una existencia formada en contacto íntimo con el arte y la poesía, la arquitectura y el paisaje.

ANTONIO BERGMANN

Universidad Nacional,

Bogotá, D. E.

10 Ibid., pág. 176.